

FRANCISCO GUTIÉRREZ DÍAZ

PAUL RATIER, UN ARTISTA CON LEYENDA



CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

SANTANDER, AÑO 2013

**PAUL RATIER,
UN ARTISTA CON LEYENDA**

Edita: Centro de Estudios Montañeses
c/ Gómez Oreña 5, 3º, 39003, Santander
cesmontaneses@yahoo.es

Impresión: Sociedad de Artes Gráficas J. Martínez S.L.
Polígono Industrial de Guarnizo, Parcela 4, Naves 1 y 2
39611, Guarnizo, Cantabria.

Depósito Legal: SA-699-2013.

FRANCISCO GUTIÉRREZ DÍAZ

PAUL RATIER, UN ARTISTA CON LEYENDA



CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

SANTANDER, AÑO 2013

FRANCISCO GUTIÉRREZ DÍAZ

**PAUL RATIER,
UN ARTISTA CON LEYENDA**

A tres mujeres especiales:
Mi madre, sintiendo que lo que puedo ofrecerle
esté tan por debajo de lo que ella se merece;
M^a del Carmen González Echegaray,
digna de admiración como historiadora y, sobre todo, como persona;
y Elena López Pérez,
a la que debo profundo agradecimiento,
que va acompañado de bien ganadas estima y simpatía.

1. LA LEYENDA DE RATIER

Hasta fechas bastante recientes el pintor Paul Ratier ha sido un gran desconocido, salvo por lo que se refiere a su nombre y a un par de cuadros que se sabía eran de su mano, expuestos en lugares tan a la vista de todos como la iglesia de Santa Lucía y el Museo de Prehistoria de Santander. De suerte lamentable, el haberse perpetuado en la memoria de historiadores y curiosos del pasado regional la existencia del artista se ha debido casi en exclusiva al episodio de la presunta falsificación constituida por las hoy universalmente famosas pinturas rupestres de Altamira, con el que se le vinculó en su día.

El desconocimiento de sus datos biográficos y trayectoria creadora, ha ido dando cuerpo a una serie de ideas sobre él que para nada se corresponden con la realidad. Así, el benemérito cronista de Santander José Simón Cabarga, al encargarse de abrir el curso de 1973-74 en el Ateneo con una conferencia sobre *Historia de la Pintura Montañesa*, decía cosas como éstas:

“Y en medio de una espesa niebla, entrevemos otro nombre casi totalmente desconocido para varias generaciones santanderinas: Pablo Ratier, nacido aquí, hijo de un cónsul francés y formado artísticamente en París, de donde regresó para vivir algunos años en su tierra nativa. Ratier, sordomudo, pasó sin conocer siquiera la pequeña gloria de una modesta popularidad local” (1).

Erraba el conferenciante en los orígenes del pintor (2), y erraba también en su última afirmación, como más abajo habrá de comprobarse.

Pero el involuntario creador de la que podríamos llamar “leyenda” de Ratier, que ha calado en cuantos después de él han tratado con mayor o menor extensión sobre el artista, fue el prehistoriador P. Jesús Carballo, quien en uno de sus libros escrito en la década de 1930, varias veces reeditado con posterioridad y traducido al francés, al inglés y al alemán, hizo constar, evocando los días siguientes al descubrimiento de los polícromos de Altamira, lo siguiente:

“Dióse además, para aumento de males, una fatal coincidencia. Andaba entonces por Santander un pintor francés, mudo, a quien Sautuola había favorecido algunas veces y tenido en su casa. Fue esto suficiente para que los malinten-

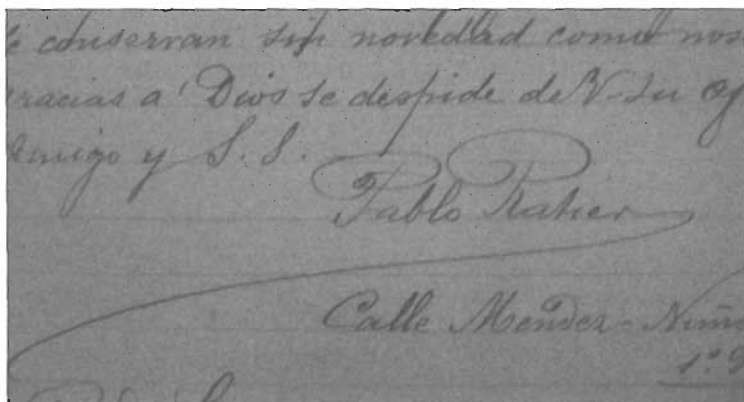
cionados achacaran las pinturas al francés, pero diciendo que las había hecho por encargo de Sautuola. En una palabra: el sabio investigador fue tildado de falsario, cuyos fines nadie podía comprender” (3).

Y años adelante, en la monografía que compuso relativa a la vida y la obra del iniciador de la ciencia prehistórica en Cantabria, decía, insistiendo en lo anterior aunque modificando varios detalles:

“Efectivamente, dio la fatalidad que en aquella temporada apareció por aquí un pintor mudo, francés, que venía pidiendo trabajo y en estado lamentable de pobreza. Sautuola, llevado de su magnanimidad y siempre bondadoso con todos los necesitados, le socorrió encargándole algún cuadro; más que todo, para alojarle unos días en su casa. Esta fue la grande ocasión aprovechada por sus enemigos para hacer creer que este pintor, protegido por el noble montañés, era el autor de las pinturas” (4).

Líneas adelante quedará también demostrado documentalmente que las cosas no fueron, ni por lo más remoto, como Carballo las pinta: que ni Ratier era un trotamundos privado de recursos, ni aterrizó por casualidad en Santander, ni el altruismo de Don Marcelino dio pie a encargos de obras que nunca existieron.

Sin embargo, tanto eco encontró la romántica fábula del sacerdote gallego entre quienes luego han escrito sobre el artista que nos ocupa, que incluso el más serio estudio hasta ahora publicado acerca de él lo describe en su proemio como *“mudo y vagabundo”* (5). Y lo segundo nada tiene que ver con la verdad.



Autógrafo de Paul Ratier.

2. ORÍGENES, FAMILIA E INFANCIA

¿Quién fue, entonces, Paul Ratier (que, por cierto, siempre utilizó la equivalencia castellana de su nombre, es decir, Pablo), y cuál su verdadera historia? Aún sin poseer, por el momento, un caudal muy abundante de datos, sí conozco los suficientes como para poder proporcionar una visión del pintor más ajustada a la realidad.

Nació en la importante ciudad portuaria bretona de Lorient, departamento de Morbihan, en el año 1832, tal y como demostró Madariaga de la Campa al publicar su partida de defunción (6). Era hijo del matrimonio formado por Jean Baptiste Louis Marie Sostène Ratier (que fue conocido como Louis) y Marie Françoise Amelie Josse (que utilizó el nombre de Amelie). El padre había nacido en Buzançais, departamento de Indre, y la madre en el propio Lorient, donde dio a luz también a otro varón, llamado Alban Marie Alfred (7). La pareja, mientras vivió en Francia, cambió de residencia después del nacimiento del futuro pintor, pues una de sus hijas, Marie Louise, vino al mundo en Gaillon, pequeño lugar del Obispado de Evreux y departamento de Eure (8). También sabemos que, al menos, hubo una niña más en la prole, sordomuda como su hermano, que llevó el nombre materno de Amelie Marie, y que vivió al lado de Paul hasta el fallecimiento de éste, sobreviviéndole (9).

Manuela Alonso Laza y Miguel Ángel Aramburu-Zabala sugirieron en 1992 la posibilidad de que nuestro biografiado tuviera algún tipo de relación familiar con el francés Louis François Ratier, “*pintor de historia y retratista nacido en Chablis hacia 1779 y alumno de Regnault y David*” (10), pensando que “*podiera tratarse de algún antepasado (...), extremo que no hemos podido confirmar*”. La partida de bautismo de un sobrino carnal del artista que aquí nos ocupa demuestra que el abuelo paterno de éste se llamaba, en efecto, Louis François, pero no añade más datos (11).

Gracias a un documentado libro recientemente publicado por la Universidad de La Sorbona (12) tenemos acceso a interesantísima información acerca de la familia Ratier. Sabemos así que era considerada en su época y en su país de origen

como honorable y burguesa, relativamente acomodada, de tradición liberal (13) y de católicos practicantes, y que había dado muchos sacerdotes a la Iglesia, por ejemplo Mathias Martín, nacido en 1763 y cura de Saint-Lactanim (Indre). Louis François Ratier, “propietario en París”, vivió entre 1778 y 1863. Sus padres respondieron a los nombres de Jean Baptiste Ratier (1750-1822), con posesiones en La Gageterie (Buzançais), y Catherine Bourdin (14). Se casó con Marthe Félicité Chassinat (1781-1825) (15) y nacieron de ese matrimonio cuatro vástagos: Jean Baptiste Louis Marie Sostène, venido al mundo en 1803 y futuro padre del artista que aquí nos ocupa; Simon François Marie Gustave (Buzançais, 24 de Julio de 1804-Lorient, 13 de Abril de 1880); Jean Baptiste Marie Alban, alumbrado en 1806 (16), y Marie Hélène (17).

Dentro de esta prole descuella la por demás interesante figura del segundo miembro, Simon François. Formado en el colegio de Buzançais y después en el Liceo de París, acabaría estudiando la carrera de Derecho, también en la capital de Francia. Obtuvo su título el 21 de Agosto de 1825. A lo largo del periodo 1826-51 ejerció la abogacía en Lorient, siendo allí uno de los jefes del partido republicano. Contrajo matrimonio el 15 de Mayo de 1836 con Caroline Pauline Haye (1819-1872), hija del notario Toussaint Marie François Antoine Jean René Haye (finado en 1846) y de Caroline Eugénie Lucie Fichoux (muerta en 1821), enlace del que no quedaría sucesión.

En 1848, Simon François fue elegido miembro del Consejo Municipal de Lorient y en 1851 resultó nominado para candidato a la diputación en una elección parcial que se celebró en el Morbihan, si bien no logró el cargo. Dadas sus creencias políticas, radicales en la juventud aunque luego irían evolucionando a más moderadas, y a sus actividades de signo revolucionario, fue sometido a proceso penal en Enero de 1852 por una “comisión mixta” erigida en la ciudad bretona; se le describió entonces como “*abogado muy inteligente, muy hábil, sin moralidad, jefe del socialismo en Lorient, ha contribuido más que nadie a organizar en la población el partido del desorden*”. Expulsado a perpetuidad de suelo francés, marchó a Bélgica y después a Inglaterra. En 1854-59 residió en Jersey, reintegrándose a continuación a su antigua ciudad, en la que volvió a abrir bufete.

En 1869-70 lo encontramos como jefe de filas de la oposición republicana en ocasión de celebrarse las elecciones legislativas y el plebiscito. Poco después se autodefinía como “*un republicano convencido, serio y honesto, (...) y quiero que los republicanos prueben que son capaces de administrar y de gobernar con sabi-*

duría y honestidad". Entre sus amistades políticas se encontraban Babaud-Laribière, Ernest Picard, Henri Lefort, etc. El 8 de Febrero de 1871 fue designado candidato de cara a los comicios para la Asamblea Nacional, pero no logró el acta. Entre 1872 y 1880 lo hallamos como consejero general del Morbihan, dirigiendo el grupo republicano y laico. En Febrero de 1876 era elegido diputado por Lorient con la izquierda republicana; resultó reelegido el 14 de Octubre de 1877. Nombrado alcalde de Lorient el 21 de Marzo de 1878, aún sería postulado como candidato al Senado el 5 de Enero de 1879, aunque no obtuvo resultados satisfactorios.

Estuvo vinculado a la masonería. Así, el 2 de Febrero de 1842 se halla inscrito en la logia "Nature et Philanthropie" de la ciudad bretona en que residía. Llegó a maestre de la misma en 24 de Agosto de ese año. Más adelante es presidente del capítulo de la sociedad masónica local (Grand- Orient de France) y "venerable" en 1863. El 7 de Diciembre de 1867 aparece afiliado a "Paix et Union" en Nantes. Después de 1870 lo encontramos como miembro del consejo de la Orden del Gran Oriente.

En lo religioso se consideró librepensador, aunque **murió** recibiendo los Sacramentos de la Iglesia Católica. Su fortuna fue relativamente considerable y excelente la biblioteca que llegó a reunir; sin embargo, el exilio que hubo de padecer y que queda ya citado **mermó** mucho sus bienes materiales, los cuales no se incrementaron después, de modo que al fallecer dejó escaso patrimonio.

Volviendo a quienes más nos interesan, cabe decir que los Ratier-Josse ya debían estar **avercindados** en la capital de Cantabria hacia el año 1845, y con toda seguridad en 1847, pues en esa fecha el cabeza de familia publica su utilísimo libro *Anuario estadístico de la administración y del comercio de la Provincia de Santander*, primera especie de guía que se escribió sobre la región en el siglo XIX, citada con elogio y como precedente más antiguo de su trabajo por Antonio M^a Coll y Puig cuando éste dio a la imprenta la edición príncipe de *su Guía consultor e indicador de Santander y su Provincia* en 1875 (18). Teniendo en cuenta que el autor del *Anuario* revela en su publicación, además de un dominio perfecto del castellano, un conocimiento considerable de Cantabria y casi exhaustivo de su capital, es preciso conjeturar que llevaba bastante tiempo afincado en ésta. Por otra parte, el propio emigrante galo hacía constar en su obra que trabajaba en Santander como profesor particular de Lengua Francesa, estando "licenciado y titulado" por varias academias del vecino país (19).

Los Ratier fijaron su domicilio en la calle Ruamayor nº 22, 1º Dcha. Sus vecinos de la puerta de enfrente eran por entonces Francisco Antonio Menéndez y Menéndez (San Julián de Lavandera, 1787-Santander, 1865), ya jubilado de su cargo de administrador de Correos en Torrelavega, la esposa de éste, Josefa Pintado y Fernández de Llana, una sirvienta y seis hijos de la pareja: Jobita, Eustaquia Perpetua, Marcelino, Lino Nilo, Antinógenes y Evilasio. Marcelino estaba aún soltero y en 1847 contaba 23 años. Cuatro más tarde (1851), cuando era profesor sustituto de Comercio en el Instituto, contraería matrimonio con M^a Jesús Pelayo y España, y no tardaría el despierto joven en ocupar el cargo de vicedirector del centro de 2ª enseñanza y lograr en propiedad la cátedra de Matemáticas. Según la hoja de censo que firmó el 22 de Mayo de 1857, vivía entonces en el piso de Ruamayor con su anciano padre, su esposa y dos vástagos: M^a Jesús Micaela, de tres años (había llegado al mundo el 29 de Septiembre de 1853), y Marcelino Valentín, de seis meses. Andando el tiempo, este pequeño, nacido en esa casa el 3 de Noviembre de 1856, legaría a la Historia grande un nombre insigne: el de Marcelino Menéndez y Pelayo (20).

3. FORMACIÓN ARTÍSTICA: POSIBILIDADES E HIPÓTESIS

En un autojustificativo artículo de prensa (1902) (21), Eugenio de Lemus y Gómez del Olmo, el pintor torrelaveguense que fue director de la Calcografía Nacional en Madrid al tiempo que el más árdido y tenaz opositor a la autenticidad prehistórica de las representaciones animales de Altamira y quien insistió con reiteración en la sospecha de que Ratier fuera el verdadero autor de las mismas, afirma que Paul estudió pintura en Santander con Luis de Brochetón y Muguruza, competente retratista donostiarra de académico pincel, y que luego completó su educación artística en París. Dando por buenas tales noticias, han sido repetidas en fechas próximas a nosotros por cuantos autores han sacado a colación el nombre del mudo (22). Sin embargo, si bien es cierta la relativa a la estancia de éste en la capital de Francia para perfeccionar su técnica, no puede serlo la otra, por razones de cronología.

En efecto, Brochetón (San Sebastián, 1826-Madrid, 1863) inició su formación superior en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1847 y la culminó en 1852 (23), siendo también discípulo, a lo largo de ese período, de Antonio Gómez Cros. Su estancia montañesa está documentada en los primeros meses de 1857 (24), época en la que Ratier no solo había regresado de París sino que era un pintor en activo, como más abajo quedará descrito. Por tanto, desconocemos quién fue en Santander, donde ya se hallaba Paul con 12 o 13 años, el maestro que lo educó en el arte, aunque, que yo sepa, existen cuatro posibilidades: Ignacio Salvá, Julián López, José Vallespín y Manuel González Cuevas (25).

a) Ignacio Salvá

El primero de ellos nos resulta hoy relativamente bien conocido gracias a los estudios de Benito Madariaga de la Campa y Alodia Lorena Manjón Rodríguez. Puedo yo añadir algunos nuevos datos acerca de él, como su segundo apellido, naturaleza, nombres de sus padres, estado civil y años de nacimiento y óbito, gracias a la partida de defunción que localicé hace tiempo (26). Ignacio Salvá Asarol (Barcelona, 1776-Santander, 1857) era hijo de Ignacio y Magdalena, vecinos de la

Ciudad Condal. Él mismo, en su escrito de solicitud para la plaza de profesor del Instituto Cántabro, que presentó el 23 de Abril de 1833, se autobiografiaba así:

“Principió su estudio de Dibujo y Pintura en la Academia de Barcelona, siguió en la Real de San Fernando en Madrid, en la de Sevilla, y al lado de su hermano político don Francisco Agustín, Pintor de Cámara.

Por Real Orden de 1800, fue comisionado al lado del referido Agustín para copiar obras de Murillo en Sevilla, pintó en la Casa del Labrador y Real Palacio de Aranjuez, fue premiado en la Academia de Sevilla, en la de San Fernando fue opositor a los premios de 1ª clase de pintura, llevó por oposición rigurosa en la misma Academia la plaza de Maestro de Dibujo del Real Seminario de Nobles Cantábrico con la dotación de ocho mil reales, habiendo merecido la 1ª Censura de la Academia y la aprobación de S. M. por Real Orden de 8 de julio de 1805.

Desde el año de 1806, hasta el de 1812, que cesó el Seminario por la guerra de los Franceses, desempeñó su destino con aprovechamiento de sus discípulos y aceptación pública.

Por Real Orden de 25 de junio del año de 1814, fue nombrado Maestro Director de la Academia de dibujo natural que sostiene la Real Junta de Comercio de esta ciudad, habiendo seguido hasta el día con aprovechamiento de sus discípulos” (27).

En efecto, su asentamiento en Santander resultó extenso y definitivo, dedicándose siempre a la docencia: primero en el Seminario Cantábrico, después en la Academia del Real Consulado, asumida posteriormente por la Junta de Comercio, y por fin en el Instituto Cántabro, de cuya plaza de profesor de dibujo tomó posesión el 1 de Noviembre de 1839. Cesó por jubilación, en virtud de Real Orden, el 30 de Enero de 1857, falleciendo el 30 de Julio del mismo año, cuando contaba 81 de edad. Había permanecido soltero (28).

Sus ideas sobre el arte que enseñaba y el método correspondiente están perfectamente recogidas en el discurso de entrega de premios que pronunció en la Academia de la que era director en 1815 (29). Sabemos que meses después (ya en 1816) pintó un *Retrato del rey Fernando VII* de medio cuerpo en Madrid, por encargo del Consulado de Santander (30). Igualmente, que estuvo vinculado a la Comisión Provincial de Monumentos en la primera época de ésta, como señala Lorena Manjón:

“En septiembre de 1835 el gobernador civil, José de la Cantolla, cursa una notificación al Ministro de Estado e Interior en la que justifica la elección del

comisionado elegido para recoger los objetos procedentes de los conventos desamortizados de la provincia de Santander. Según el gobernador, en principio, y por consejo de la Sociedad Económica Cantábrica, se había pensado encargar este trabajo al pintor Ignacio Salvá, pero los emolumentos pedidos por éste para los días que debía permanecer desplazado por la provincia le parecían excesivos. El escaso interés del pintor en este tema, que asegura al gobernador que ‘los pocos conventos que se suprimían en esta provincia son pobrísimos y no poseen objetos de un mérito relevante en pintura y escultura (...)’, lo que unido a su dispersión, complicada por las malas comunicaciones de la provincia, le hacían prever que ‘se iba a gastar inútilmente mucho más de lo que valen los objetos artísticos que puedan recogerse (...)’, determina que finalmente se designe para el puesto al abogado José Tagle (...). A pesar de todo, la vinculación de Salvá con la Comisión de Monumentos continúa” (31).

Efectivamente, y como aclara Luis Sazatornil, en la reunión que dicha corporación celebró el 5 de Noviembre de 1844, “*se afirma que los cuadros se deberían enviar a la Academia de Dibujo, sin embargo a esto se objeta ‘que los pocos que se recogieron fueron considerados de tan escaso mérito que, después de examinados y tasados por el Profesor de Pintura y Dibujo don Ignacio Salvá, la Comisión científica encargada de ellos en aquella época los vendió en cuatrocientos ochenta y siete rs., los que se aplicaron en cubrir parte de los gastos que había ocasionado su conducción a esta Capital’”* (32).

El artista participó con varias obras en la primera Exposición pictórica que Santander conociera. Fue la que inauguró el “Liceo Artístico y Literario”, y se abrió al público el 20 de Noviembre de 1841 en horario matutino y vespertino. La prensa habló de que acogía “*muchos y hermosos cuadros pintados por los socios, que con justicia fueron admirados, llamando entre ellos muy particularmente nuestra atención: Un Santo Cristo en la Agonía, un Descendimiento y el Retrato de un anciano, pinturas al óleo hechas por el profesor D. Ignacio Salvá*” (33).

Y asimismo estuvo presente el veterano pintor en la muestra que se instaló en el Instituto por Abril de 1850. Su obra ya no debía decir mucho al público de entonces, pues hubo periódico que ni siquiera le citó entre los expositores, y otro se limitó a expresar:

“*Los señores Valle y Salvá también han contribuido, aunque no en la escala de los profesores López, Vallespín y Lanzuela, a embellecer con sus cuadros nuestra exposición*” (34).

b) Julián López

Mucho más desdibujados se nos presentan los perfiles del segundo posible candidato a haber cumplimentado la tarea de iniciar en el arte pictórico a Ratier, Julián López. La primera noticia que de él conozco data de mediados de 1840, cuando se estableció en Santander. Decía así el correspondiente anuncio de prensa:

“Academia de dibujo de don Julián López, discípulo de don Juan Galvet. En este nuevo establecimiento se enseñará con todo esmero a los discípulos de ambos sexos tres clases de dibujo, Figura, Adorno y Paisaje, por buenas copias sacadas de los cuadros de la Academia de San Fernando e Historia Natural. Los que, después de adquirir soltura en el lápiz, lo deseen, serán instruidos en la pintura al Óleo, Miniatura y Pastel. Las lecciones durarán dos horas y el estipendio será a precio convencional. Igualmente las dará en casas particulares. Los señores que quieran aprovecharse o enseñar a sus hijos o educandos en tan liberal Arte, podrán pasar a verse con el profesor en la calle de la Compañía número 6 piso 2º” (35).

Está documentado que diez años más tarde permanecía en Santander, pues tomó parte en la exposición pictórica celebrada en el Instituto de la que se habla más arriba. Su labor y la de su alumnado era así descrita por un periódico local:

“(…) vimos con placer producciones de don J. López. Este joven artista, a juzgar por lo que nos ha manifestado en los cuadros que ha expuesto, promete bastante y seguramente, si persevera con constancia, llegará a perfeccionarse y a formarse un buen nombre y lugar, especialmente en el paisaje. Soltura, franqueza en el manejo del pincel y una imitación muy refinada en la escuela de Villaamil, son los rasgos característicos de este pintor en el género a que aludimos. También nos gustó un Estudio del desnudo, de muy buen efecto, y algunos bustitos al óleo hechos por el mismo, que revelan conocimientos del claro-oscuro. Los cuadros que ocupaban lo restante de la pieza eran estudios de jóvenes discípulas del citado profesor (...)” (36).

Hubo otro gacetillero que juzgó favorablemente lo presentado por el artista en la muestra, aunque lo hizo de forma harto sintética:

“Se han expuesto algunos cuadros, entre ellos los de don Julián López; son lindísimas copias de cabezas y figuras de autores célebres, una buena colección de estudios de la escuela del Sr. Villamil, y también tiene una composición de La Divina Pastora” (37). Por el momento, nada puedo añadir acerca de este pintor.

c) José Vallespín

En cuanto a José Luis Vallespín Aybar, se le ha conocido tradicionalmente en Santander por una sola producción, *La acción de Vargas* (120 x 160 cms.), pintada en 1842 y ofrecida a continuación al Consistorio, obra que hoy forma parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de la ciudad. José Simón Cabarga, director que fue de la citada institución, la describió de la siguiente manera:

“En primer término, a la derecha, milicianos de la clase burguesa, armados de fusiles, entre los que se ve a un señor de levita y sombrero de copa alta, también armado. Al fondo, carga de varios jinetes y dos secciones de soldados cristinos haciendo fuego sobre los carlistas, algunos de los cuales responden, parapetados tras los árboles. Paisaje del pueblo de Vargas, con el puente de Carandía, por el que avanza la tropa” (38).

Y el actual director del museo, Salvador Carretero, escribió sobre el lienzo:

“La pintura de historia del siglo XIX tiene exigua representación en la Batalla de Vargas, ubicada en el Salón Azul del Ayuntamiento santanderino, obra de José Vallespín, correspondiente a la primera mitad del siglo. Escasas son las noticias que se tienen sobre este pintor, exceptuando su origen madrileño y que fue discípulo de Vicente López (1772-1850), datos proporcionados por Ossorio, así como su presencia en alguna exposición. El lienzo en cuestión resulta ser muy tópico y típico en sus planteamientos” (39).



Acción de Vargas, por José Vallespín.

Las publicaciones modernas que citan este óleo especifican que fue regalo de su autor a la Corporación Municipal, lo que no responde a la verdad, aunque sí es cierto que el artista lo realizó sin que mediara encargo alguno. Dice lacónicamente el acta de la sesión que celebraron los regidores el 5 de Noviembre de 1842:

“Dióse cuenta de una proposición sobre la colocación de un nuevo cuadro de la memorable Acción de Vargas en la Sala Consistorial. Pasó a la comisión de ornato” (40).

Casi un año después, el 18 de Octubre de 1843, eran informados los ediles en otra de sus reuniones de lo siguiente:

“Leyóse un memorial de D. José Vallespín, reclamando cuatro mil reales vellón importe del cuadro que se halla en la Sala de Sesiones del Ayuntamiento y representa La Acción de Vargas. Y habiendo espuesto el señor Sautuola lo que había sobre el particular, se acordó quedara pendiente de resolución hasta el regreso del señor Revilla” (41).

Aporta interesantes datos el texto del memorial elaborado por el pintor, que dice:

“Excelentísimo Señor:

D. José Vallespín, profesor de Pintura residente en esta Ciudad, a V. E., con el debido respeto, expone:

Que habiéndosele tomado y mandado colocar en el salón de sesiones, a nombre de V. E., por los señores comisionados del ornato público de dicho salón Don Juan de la Revilla y Don Santiago Sautuola, en Noviembre del año próximo pasado, el cuadro que en él existe y representa La acción de Vargas, cuyo precio quedó convenido y aceptado por dichos señores en la cantidad de cuatro mil reales vellón, el exponente, fiado en el honor de tan ilustre corporación como en la delicadeza de sus representantes, no hizo aprecio del largo silencio en que pasaba este asunto. Mas cuál fue su sorpresa quando se le manifestó por el señor de Revilla que dicho silencio dimanaba de que algunos individuos del seno de V. E. no convenían en la exactitud del terreno del cuadro con la del sitio donde se dio la acción, no esperando hubiese objeciones que poner a una obra ya aceptada y que antes de este caso fue varias veces examinada y revisada por dichos señores comisionados, pues esto pudo obserbarse antes de sacarlo de su casa, puesto que ninguna consideración o delicadeza comprometía a V. E. con el interesado, pues no le había encargado dicha obra. Sin embargo, deseoso el esponente de conciliar en quanto estubiera de su parte las obserbaciones que V. E. le hiciera por conducto de dicho señor Revilla, las que en su concepto son insignificantes, pues aunque se sacase una apuntación por el natural está firmemente persuadido que resultaría mui poca diferiencia, pues hizo el cuadro teniendo mui presente en la memoria el sitio de la acción, por el que varias veces ha pasado, no pudiéndose pintar muchos puntos designados por varios sujetos por ser contra reglas, que no es ocasión de molestar la atención de V. E. con su explicación, combino con dicho señor que no

se podía hacer innobación alguna en el cuadro que no pudiese tras sí la inmediata traslación de sitio de todos los grupos y figuras de la composición, resultando de esto el mismo o mayor trabajo que pintar otro cuadro, lo qual requería nuevos gastos. Y como esta la presente fecha, en que va a cumplirse un año, ninguna determinación se le haya anunciado

A V. E. suplica se digne mandar se le abone el precio combenido por dicha obra, pues es el medio con que cuenta para atender a sus obligaciones, cuya justicia espera obtener de V. E. su atentísimo servidor.

Santander 18 de Octubre de 1843

José de Vallespín” (42).

Vuelto Don Juan Ramón a Santander poco después, fue retomado el asunto del lienzo en la sesión municipal celebrada el 22 de Noviembre, consignando luego el secretario en el acta correspondiente:

“El señor Revilla hizo presente que, en virtud del encargo que tenía de la Corporación para arreglar la cuestión con el pintor que hizo el cuadro de La acción de Vargas que se halla en la Sala Consistorial, estaba convenido con dicho pintor en que recogería indicado cuadro, haciendo otro exacto en su lugar por la cantidad de seis mil reales vellón. Y habiendo parecido bien al Ayuntamiento, se acordó se verificase desde luego la pintura del nuevamente ofrecido, y que tan pronto como sea entregado a la Corporación en los términos convenidos, se entreguen al interesado dichos seis mil reales” (43).

Del párrafo transcrito se deduce que acabó imponiéndose el parecer de los ediles que deseaban reflejara la obra una mayor fidelidad al escenario real en que se produjo el acontecimiento histórico, lo que aconsejó la sustitución de la tela primitiva por otra nueva. El hecho de que el acta especifique que el óleo a pintar deberá ser “exacto” al anterior ha de entenderse por lo que respecta a medidas. Quizá no esté de más recordar aquí que precisamente Santiago Sanz de Sautuola había participado en la acción de Vargas en calidad de granadero del ejército cristino, siendo, pues, uno de sus directos protagonistas (44).

Sin embargo, parece que la resolución edilicia no llegó a materializarse, pues el lienzo que se conserva lleva, con la firma del autor, la fecha de 1842.

Dejando esta cuestión y volviendo a Vallespín, puedo yo afirmar que el mismo ya residía en Santander a mediados del repetido año 1842 y que no desapareció completamente de la ciudad antes de 1857. Sé esto gracias a la documentada

cronología de algunos retratos familiares que aquí pintó, a las partidas de bautismo de cuatro de sus vástagos, nacidos en la capital de Cantabria, y al acta de donación de un cuadro para el Instituto Provincial. Los registros sacramentales aclaran que los padres del pintor se llamaron Tomás y Josefa Remigia, y que fueron naturales, respectivamente, de Zaragoza y Lupiana (Guadalajara). También que su esposa, madrileña como él, respondía al nombre de M^a del Carmen Petra de Sarabia Álvarez y que era hija de José Galo y Ramona, igualmente originarios de la Villa y Corte. Los frutos de este matrimonio que tuvieron su cuna en la Montaña integran la siguiente relación: Ricardo Federico (18 de Julio de 1842) (45), Asunción Romana (9 de Agosto de 1844-24 de Septiembre de 1845) (46), M^a Mercedes Ciriaca (8 de Agosto de 1846) (47) y M^a Encarnación (24 de Marzo de 1849) (48).

En 1844 realiza José Luis sendos dobles retratos para el acaudalado hombre de negocios, comerciante y armador santanderino, establecido en Santander, José Jerónimo de Regules. Son los óleos sobre lienzo titulados *Dña. Josefa Ortiz de Regules con su hijo José Jerónimo de Regules Ortiz* y *D. José Jerónimo de Regules Ruiz-Delgado con su hijo Salvador de Regules Ortiz* (ambos, 96 x 78 cms.; Santander, colección particular). Acerca de los mismos escribió Luis Sazatornil:



Don José Jerónimo de Regules con su hijo Salvador de Regules Ortiz,
por José Vallespín.

“Se trata de dos retratos en los que, como es habitual, se exaltan las virtudes domésticas y se delimitan los distintos papeles otorgados por la moral burguesa a cada miembro de la institución familiar: la madre, sobrina y esposa de José Jerónimo de Regules, con gesto amable sostiene al sonriente hijo menor; el padre anciano, hierático y viril, ampara al mayor, en el que ya apunta la resolución propia del

heredero de la fortuna familiar” (49).

Característicos productos del Romanticismo, estos cuadros, de pulcro y correcto dibujo, estudiada composición y discreto empleo del color, en los que el

artista busca transmitir una sensación de serenidad, distinción y sobria elegancia, fueron reproducidos por vez primera, en blanco y negro y sin cita de autor, en la revista *Altamira* del año 1975, ilustrando el trabajo de Pablo de Zaldívar y Miquelarena que llevaba por título “Don José Jerónimo de Regules. Semblanza biográfica de un armador del viejo Santander (1790-1850)”. En 2008 han sido incluidos de nuevo, ahora ya con el nombre de su hacedor, en el libro colectivo *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, editado por el C.S.I.C.

Está documentado que Vallespín participó en la varias veces citada exposición artística que se celebró en el Instituto santanderino en Abril de 1850. Uno de los periódicos locales comparaba sus cuadros con los de otro expositor, Antonio Gómez Lanzuela, y señalaba lacónicamente:

“Los del Sr. Vallespín están mejor pintados y revelan más estudio y más conciencia” (50).

Por suerte, merecieron sus producciones comentario menos parco de un segundo crítico:

“Pasamos al salón de la biblioteca. Un mostrador de retratos, he aquí el nombre que mejor cuadraba estos días a aquella sala, pues en ella vimos reproducidas con bastante fidelidad las fisonomías de varias personas de esta población. Los dos pintores que campaban en este género eran los Sres. don José Vallespín y don Antonio Lanzuela. En los retratos del primero, además de la semejanza, notamos bastante corrección en el dibujo, efecto y buena entonación del colorido (...). El San Jerónimo de Vallespín, copia del célebre de Ribera, merece llamar la atención, tanto por el estudio anatómico que revela como por la verdad de sus escorzos, tan difíciles en la pintura” (51).

Y vamos con el testimonio de 1857. El acta de la reunión del Ayuntamiento santanderino celebrada el día 17 de Junio de ese año dice:



Doña Josefa Ortiz de Regules con su hijo José Jerónimo de Regules Ortiz, por José Vallespín.

“Se dan las gracias por su delicado obsequio a don José de Vallespín, manifestando haber pintado gratuitamente para la capilla del Instituto de segunda enseñanza una imagen de La Purísima Concepción que quiere que, en el caso de que se suprima o cierre dicha capilla, quede como propiedad de esta ciudad y se coloque en uno de sus templos, por haber sido pintada con este objeto, como consta en una inscripción puesta en el reverso de la imagen” (52).

Actualmente, lo más conocido de la producción del artista son los retratos, algunos tan significativos como los de *Dña. Elvira Álvarez* (1856) (53), *D. José de la Peña y Aguayo* (1857) (54) o *D. Francisco Espoz y Mina con uniforme de teniente general* (1858) (55). Debió ser el género para el que él mismo se sintió mejor capacitado, pues con varios cuadros de tales características concurrió a la Exposición anual de Pinturas celebrada en el antiguo convento de la Trinidad de Madrid en 1847, como recogió la prensa de la época:

“Los retratos presentados por el acreditado artista D. José Vallespín de El coronel Loygorri, El agente de bolsa Bengoechea y otros tres más, entre los cuales figura el suyo de medio cuerpo, son acreedores asimismo a una mención honorífica” (56).

Sabemos también que una década más tarde (Marzo de 1857) mostraba en el Ateneo de la Corte un lienzo de idéntica temática, de lo que dejaron constancia varios noticiarios:

“Se halla expuesto en los salones del Ateneo el Retrato del general Urbiztondo ejecutado por el señor don José Vallespín, y el cual tanto en el parecido y buena colocación como en el estudio de los detalles, nada deja que desear a los verdaderos inteligentes” (57).

Esa efigie del ilustre Juan Antonio de Urbiztondo y Eguía, quien iba a morir de forma trágica unos días después, el 26 de Abril, en los oscuros sucesos que tuvieron por escenario el propio Palacio Real y por protagonistas nada menos que a la pareja regia y a altos personajes de la Corte, sería presentada por su autor en una importante exposición habida en Cádiz al año siguiente (58). Y con ella concurrió también a la Nacional de Bellas Artes de 1858 (59).

d) Manuel González Cuevas

Por lo que se refiere a Manuel González Cuevas, algunos testimonios dan a entender que era santanderino, aunque de momento no puedo afirmar con rotundidad que así fuese. Sí que ya estaba establecido en la capital de Cantabria como pintor en 1847, cuando es citado por Ratier padre en el *Anuario*, y que en la misma desarrolló su carrera hasta que le sobrevino la muerte el 25 de Octubre de 1887 (60). Presentó obra a las exposiciones habidas en la ciudad los años 1866, 1879 y 1887, de las que más abajo se hablará detalladamente. Su participación en la primera de ellas, organizada por el “Ateneo Mercantil, Industrial y Recreativo” (1866-1873), fue bien valorada por la crítica local:

“Cierran dignamente este grupo (...) los cuatro cuadros que ha presentado D. Manuel González Cuevas, que son tres retratos de gran tamaño y una Virgen en tamaño más reducido. Injustos seríamos si dejáramos sin el elogio especial que, a nuestro parecer, merecen a estas pinturas, notables por muchos conceptos y que bastan para sentar sólidamente la reputación de un artista. Nos fijamos con particularidad en los retratos, que nos merecen la más ventajosa idea tanto por la corrección en el dibujo como por el parecido, que es superior a toda ponderación. No menos notables son dichos cuadros bajo el punto de vista del colorido, mereciendo muy bien el conjunto de obras presentadas por este expositor los aplausos que hemos oído tributarle por los visitantes de la Exposición” (61).

Precisamente en la sede que la sociedad organizadora poseía en la calle de San José (ocupando el edificio que luego albergaría a la Escuela de Carbajal), el artista de desarrolló una importante labor docente, como consignó la prensa local:

“Parece que ha sido propuesto al Gobierno para una cruz el conocido pintor de esta ciudad D. Manuel González Cuevas, en atención a los méritos que ha contraído en la enseñanza del Ateneo. He ahí una cruz bien aplicada. Pero por cada una de éstas, ¡cuántas y cuántas no se dan que sería mejor colgarlas en un monigote de paja!” (62).

Muy alabada resultó también la aportación del citado, consistente en el *Retrato de D. Juan Ángel Gavica Echezábal* (que fue premiado con medalla de segunda clase), a la muestra de 1879 (63). Opinó al respecto el competente Ricardo Olaran:

“En el retrato presentado por el Sr. González Cuevas hay, en primer lugar, la dificultad del tamaño, que es el natural. En los cuadros pequeños los defectos se

hacen menos perceptibles; hay muchos detalles que se escapan a la atención más penetrante; y como en espacio reducido se concentra la vista mucho más, es relativamente fácil, aun faltando en algo a la verdad, hacer una obra más agradable y aparentemente perfecta en pequeñas proporciones. ¿Ha vencido el Sr. González Cuevas estas dificultades en su cuadro? Sí; no hay en él una desproporción, ni se advierte una falta de dibujo. La figura se destaca, sin grandes toques, sobre un fondo diáfano, suave, agradable, transparente; la actitud es completamente natural; el movimiento se acusa con gran precisión, sin incurrir en exageración ninguna; no hay dislocaciones, rigideces ni aberraciones; se adivina, bajo los bien pintados ropajes, el cuerpo que les da forma y que determina los delicados pliegues; las luces del fondo armonizan admirablemente con las tintas de la figura; en las articulaciones de aquellas manos se revelan una exactitud y una verdad que solo es dable interpretar a un gran dibujante, y el parecido es notable, a pesar de haber tenido que luchar con infinidad de obstáculos, entre los cuales no es el menor el de inventar el colorido de las carnes y la composición general. Solo hallamos un defecto en el cuadro del Sr. González Cuevas: poco claro-oscuro en la cabeza, excesiva luz; quizás algunos toques de sombra hubieran dado más realce, mayor relieve, a la figura” (64).

Y otro gacetillero coincidió en sus valoraciones con las expresadas por Olaran, señalando:

“Lo que verdaderamente nos llamó la atención fue un magnífico retrato de nuestro infortunado amigo D. Juan Ángel Gavica, ejecutado por el distinguido pintor D. Manuel González Cuevas, bien conocido en anteriores certámenes por el aprovechamiento con que se dedica a la especialidad que en el arte cultiva. Todo en el cuadro lo encontramos notable: exacto parecido, dibujo correcto, limpieza, verdad y armonía en los colores, que determinaban, como consecuencia precisa, un artístico conjunto” (65).

Incluso Ossorio recuerda este lienzo en su por demás escueta biografía del artista que nos ocupa, de quien se limita a decir:

“Pintor residente en Santander, en cuya Exposición de 1879 fue muy elogiado el retrato que presentó de D. Juan Ángel Gavica” (66).

Por fin, a la célebre muestra de productos naturales y manufacturados del verano de 1887 aportó nuestro hombre dos óleos, que le valieron del Jurado la concesión de un diploma de 2ª clase, recompensa idéntica a la que logró Agustín Riancho (67). Y eso que un gacetillero había escrito poco antes:

“Los retratos de don Manuel G. Cuevas, que sigue, en nuestro entender, una escuela un tanto anticuada, están discretamente pintados, sobre todo uno de mujer” (68).

Aparte de las citas periodísticas motivadas por estas exposiciones, la verdad es que la prensa se ocupó bastante del artista, siempre en sentido laudatorio, y en especial durante sus últimos años de vida. Así, en Octubre de 1876 aludía un diario de la Corte a la insignia religiosa que acababa de pintar:

“Los romeros de Santander, que en número de 67 salieron hace tres días de aquella ciudad en dirección a Roma, llevan un estandarte de seda y oro, ostentando en el anverso y sobre fondo de damasco blanco la imagen de la Inmaculada Concepción. El reverso es azul. Penden de él dos cordones con grandes borlas de oro, llevando dos anchas cintas o corbatas con las siguientes inscripciones: la azul, sobre el fondo blanco: ‘Primera peregrinación española a Roma, 5 de octubre de 1876’. Y la otra, blanca sobre fondo azul: ‘La diócesis de Santander al gran Pontífice Pío IX’. El estandarte ha sido hecho por las hermanas Adoratrices, y La Concepción pintada por el acreditado artista D. Manuel González Cuevas” (69).

Otro gacetillero, ahora montañés, ponderaba mes y medio más tarde la calidad de algunos nuevos lienzos del citado:

“Están llamando la atención de los inteligentes tres retratos pintados al óleo que se hallan en el taller de D. Francisco Pedraja. Dos de ellos son de una persona muy conocida en esta ciudad y un hijo suyo, y el tercero un San Ignacio de Loyola. Este cuadro, de tamaño algo mayor que de medio cuerpo, es, por la frescura y entonación de los colores y por la naturalidad y viveza de la figura, una obra de indisputable mérito, que honra al distinguido pintor D. Manuel González Cuevas que la ha hecho, así como las otras dos, igualmente buenas. Felicitamos a dicho señor por sus últimas obras, esperando que le proporcionarán nuevos trabajos, si ha de juzgarse por el buen efecto que aquéllas han causado” (70).

En la primavera de 1880, alababan sendos periódicos santanderinos otro lienzo. Decía uno de ellos:

“Ayer llamaba la atención de las personas que pasaban por la calle del Correo un magnífico retrato al óleo de una conocida señora de esta población, hecho por el reputado pintor D. Manuel González Cuevas. Este nuevo trabajo es una prueba más de los grandes conocimientos que posee el Sr. González en el arte a que con tan buen acierto se dedica” (71).

Y manifestaba el segundo cofrade:

“En el establecimiento del estofador señor Pedraja llamaba ayer la atención de los aficionados un retrato al óleo de una señora de esta localidad, debido al pincel del distinguido D. Manuel González Cuevas, retrato tan notable por lo muy parecido como por lo delicadamente ejecutado; uno de los mejores, en nuestro sentir, de cuantos ha hecho aquel apreciable artista, al que felicitamos por su trabajo” (72).

Un año después, exteriorizaba su entusiasmo por el retratista que nos ocupa otro gacetillero, expresándose en los siguientes términos:

“En distintas ocasiones hemos visitado el estudio del apreciable pintor D. Manuel González Cuevas, y siempre encontramos en él algún lienzo que llamase con justicia nuestra atención, porque el Sr. González Cuevas es un artista de conciencia, tan modesto como estudioso y digno del favor y la estimación que el público le dispensa. Reciente nuestra última visita para ver un retrato, expuesto ayer al público en el acreditado establecimiento del dorador Sr. Pedraja, no pudimos menos de felicitar cordialmente al Sr. González Cuevas porque en parecido, aunque hecho por una fotografía ya antigua, corrección de dibujo, colorido, suavidad y buena entonación, no deja nada que desear; es un cuadro de valiente claro oscuro, perfectamente concluido. Siempre esmerado y pulcro en sus obras el Sr. González Cuevas, fuerza es reconocer y confesar que, por medio del estudio y de su amor al arte, ha sabido vencer de éste las dificultades más esenciales, arrancándole sus secretos; y ha adelantado tanto, que sería una injusticia escatimarle el testimonio público a que su mérito y su modestia nos obligan” (73).

En Marzo de 1883 hablaba la prensa cántabra de la efigie del benefactor D. Antonio de la Dehesa y Zuasúa que acababa de pintar nuestro hombre por encargo del Consistorio santanderino. Decía:

“Hemos tenido el gusto de ver colocado en la sala de sesiones del Excelentísimo Ayuntamiento un retrato al óleo, obra del distinguido artista D. Manuel González; al pie del lienzo se ha puesto la siguiente inscripción, que recordará siempre el día en que se inauguraron las obras para la traída de aguas, debidas seguramente a la firmísima constancia de dicho señor, nuestro estimado amigo, a quien felicitamos por el alto merecido honor que acaba de concedérsele. La inscripción dice: Antonio de la Dehesa.- 25 de Mayo de 1882. Inauguración de las obras para la traída de aguas” (74).

Por fin, poco antes de que concluyera el año 1884 loaban los periódicos el óleo que, a título póstumo, copiaba los rasgos del eminente y pronto finado torre-

laveguense D. Serafín de Escalante y González. Merecía el cuadro comentarios como el siguiente:

“Hemos visto en el establecimiento del dorador señor Pedraja un magnífico retrato del malogrado joven D. Serafín de Escalante hecho por el reputado pintor de esta capital don Manuel González, cuyo trabajo ha llamado la atención en estos días por el mérito de la obra y por estar tan perfectamente representado el sabio joven que murió, según antes de ahora hemos dicho, cuando por su talento comenzaba a llamar la atención y prometía dar días de gloria a su patria. El retrato se ha hecho para el distinguido y estimado profesor de nuestro instituto don José, hermano del retratado. Es una obra que honra al artista, que ha sabido imprimir en el lienzo y conservar perfectamente delineados los rasgos característicos del simpático y animado rostro del malogrado joven, destacando con viveza y verdad los contornos, que son señales evidentes del saber y del talento” (75).

Y otro gacetillero opinaba de la misma tela:

“Hemos tenido el gusto de ver un retrato del que fue nuestro querido amigo el malogrado D. Serafín Escalante y González, ejecutado al óleo por el distinguido pintor Sr. González. Además del perfecto parecido, hay gran corrección de dibujo y una vigorosa entonación en esta obra artística. Felicitamos de todas veras al autor del cuadro por la perfección con que ha sabido aunar la verdad de la naturaleza con los primores del arte” (76).

Aunque fuera ocasionalmente, sabemos que Cuevas trabajó alguna vez en el arreglo de la pintura de imágenes labradas en madera, siguiendo con ello una tradición que era antigua en España; no olvidemos que el propio Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, policromó a menudo esculturas de su amigo Juan Martínez Montañés. En el caso que nos ocupa, conocemos esta faceta laboral del pintor activo en Santander gracias a un párrafo del acta correspondiente a la sesión que celebró la Corporación Municipal el 15 de Abril de 1857, la cual señala:

“Se acordó el pago a don Manuel González de la cuenta de la reparación hecha en el paso de La Oración del Huerto, importante 490 reales” (77).

El grupo escultórico en cuestión, compuesto por cinco tallas de tamaño natural y guardado en la vieja iglesia de San Francisco, era propiedad del Consistorio. Data de 1808 y ya había sido retocado en 1844 (78).

A la muerte del celebrado retratista, pudo leerse en letras de molde:

“Esta mañana fue conducido al cementerio con numeroso séquito el cadáver del que fue reputado pintor y profesor de dibujo D. Manuel González Cuevas.

Santander ha perdido un honrado hijo, la familia su amantísimo padre, el arte un cultivador que con sus trabajos había adquirido merecida reputación, y nosotros un respetable y querido amigo. Tributamos este triste recuerdo a la memoria de tan apreciado convecino, y nos asociamos al inmenso dolor que aflige a la virtuosa familia del señor González Cuevas” (79).

Personalmente conozco solo una obra suya, la que nos devuelve la imagen de D. Juan Francisco de Pereda y Haro, padre del ilustre novelista montañés de su apellido. Este lienzo firmado se halló presente en la cita expositiva que, bajo el título “Recordando a Pereda”, tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de Caja Cantabria en 2006, aunque tan olvidado está su autor en la actualidad que la tarjeta explicativa que lo acompañaba lo identificaba como “Pérez Cuevas”, sin duda por errónea lectura del “Glez.” que figura en la tela. La contemplación de la misma me permitió ubicar el estilo del pintor dentro del academicismo romántico, y constatar asimismo su irrefutable dominio del “oficio” al que se dedicó.

* * *

Aun a riesgo de equivocarme, pues faltando documentación que lo acredite nada es seguro, me atrevería a aventurar como más probables formadores de Ratier en el arte pictórico a los dos últimos de los cuatro profesionales que van citados. Salvá fue afecto a un neoclasicismo que no se percibe en la obra del mudo (80), y además era ya de edad muy avanzada cuando éste se inició en la pintura, lo que aleja la probabilidad de que por entonces impartiera otras clases que no fueran las del Instituto; Julián López se movía en la estética del Romanticismo pero era fundamentalmente paisajista, como es lógico “a lo Villaamil”, es decir, con un estilo imaginativo y fantástico que tampoco va a hallar eco en los trabajos de tal género que Paul aborde en el futuro. Sin embargo, los retratos del también romántico Vallespín no “casan” nada mal, en general, con los que produjo después el artista del que aquí tratamos y lo mismo cabe afirmar de los de González Cuevas. Avalaría la candidatura de éste el hecho de que sea citado en la guía de Ratier padre (1847), en la que no se nombra a aquél, por entonces activo en Santander. No obstante, parece más fácil que Lemus sufriera en 1902 un “lapsus” de memoria confundiendo el apellido de Brochetón con el de Vallespín que con los del otro pintor.

4. CUALIDADES PERSONALES Y ARTÍSTICAS. VIDA Y OBRA EN LOS AÑOS 50 Y 60. EL CUADRO DE SANTA LUCÍA

Ya antes de trasladarse a la capital de Francia el joven sordomudo se había dado a conocer en la ciudad en la que estaba avecindado, poniendo a disposición del público reproducciones de trabajos litográficos suyos sobre motivos animales. Así lo anunciaba la prensa local en 1849:

*“En la litografía de Trío se hallan en venta dos láminas que representan **Un león y un perro y Una leona y sus crías**, litografiadas por don Pablo Ratier. Precio de cada una, 6 reales” (81) (nº cat. 1 y 2).*

Es de destacar el admirable espíritu de superación que el citado demostró en todo momento, dada la severa minusvalía que le aquejaba, al realizar un concienzudo aprendizaje de la técnica pictórica sin perdonar trámite alguno. Y no solo eso: en los dos únicos papeles escritos por su mano que me ha sido posible localizar, y de los que más abajo se dará cuenta, hace gala de una perfecta caligrafía. Por otra parte, los escasos testimonios que sobre su persona han llegado hasta nosotros son unánimes en manifestar las bellas prendas de carácter (*“afable y cariñoso”*) que le adornaban, su fuerza de voluntad, su resignación y paciencia ante la adversidad y, en general, su hombría de bien, todo lo cual, unido a la notable habilidad artística de que tantas pruebas dio, le granjeó las mayores simpatías de los santanderinos en bloque. Aunque tampoco estará de más resaltar el mérito de sus padres al saber educarle en tan sanos principios e impulsarle a conducirse por la vida como alguien que no padeciera limitación alguna, cuando tan gravosa era la que le afectaba en la época en que le tocó existir.

Como artista hubo de dedicarse especialmente al retrato por ser éste el género del que mayor número de obras se le solicitaron y constituirse así en la base de su modesta fortuna personal. Pero transitó por casi todos los demás: el bodegón, el paisaje, el tema animal, la composición religiosa, la escena de género... Dentro de esta última sintió una especial predilección por pintar con gran sensibilidad y ternura tipos humildes, menesterosos, sobre todo en edad infantil. Se mantuvo siempre fiel a la estética del academicismo romántico en la que se formó, la de Rafael

Tejeo en su madurez, la de Antonio M^a Esquivel, Valeriano Bécquer, Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter, Federico de Madrazo, Vallespín, Brochetón y tantos otros, sin dejarse seducir por las nuevas tendencias que a la pintura española de su tiempo aportaron sucesivamente personalidades como Rosales, Fortuny, Martí Alsina, Haes, Rico, Pradilla, Pinazo, Muñoz Degrain, Beruete, Sorolla y un largo etcétera. Cultivó, pues, un estilo retardatario, si se quiere pasado de moda, pero que sin duda sintonizaba con los gustos de una buena parte de la mediana e incluso de la alta burguesía cántabra de entonces, poco familiarizada con novedades y audacias estéticas que hubo de ir asimilando lentamente. Por otra parte, en sus retratos, en sus pordioseros o en sus cuadros de devoción Ratier hace gala de un excelente dominio de la técnica pictórica, de las proporciones, la expresión, el movimiento y el color, evidencia una penetración psicológica y un sentimiento artístico muy notables y pone de manifiesto un gusto a veces exquisito para la composición, que suele resultar por demás equilibrada y elegante. Me atrevo a afirmar que más de uno y más de dos pintores españoles de su misma estética consagrados definitivamente por la Historia del Arte alcanzan unos méritos bastante inferiores a los de nuestro casi desconocido pintor sordomudo, merecedor indiscutible de una estima considerable y no solo a nivel regional. Sus muchos aciertos no deben quedar neutralizados por lo que su estilo tiene de conservador. En poesía fueron románticos cuando ya no tocaba Bécquer, Rosalía de Castro o el montañés Amós de Escalante y, sin embargo, tal circunstancia no disminuye en nada el valor que se les reconoce.

M^a Luisa Ratier, una de las hermanas de Paul, contrajo matrimonio en la Capilla de la santanderina Casa de Caridad el 10 de Octubre de 1853, siendo el novio Manuel Vázquez de Novoa y Pla, natural de Vega de Rengos, en el concejo de Cangas de Tineo (Asturias), hijo legítimo de Juan M^a Vázquez de Novoa, que había sido coronel de Infantería de los Reales Ejércitos, además de factor y administrador principal de Tabacos de Valparaíso (Chile) y que tuvo su cuna en Rivadavia (Galicia), y de la cartagenera Ana de Plá y Seller, vecinos del concejo de Navia (Asturias) (82). La nueva pareja fijó su residencia en la capital de Cantabria, donde nació su hijo Luis Juan María Tomás Manuel Marcos el 25 de Abril de 1855 a las 5 de la mañana (83).

Hubo de ser entre las primaveras de 1854 y 1856 cuando Paul vivió en la metrópoli francesa, seguramente al lado de su abuelo paterno o de su tío Alban, allí residente. Vuelto a Santander en esa última fecha, comenzó a ofrecerse como artista en los periódicos locales. Decía así su anuncio:

“Retratos al óleo por don Pablo Ratier, Ruamayor, 22. De vuelta de París, donde ha permanecido durante dos años perfeccionándose en la pintura, se pone a disposición de las personas que gusten retratarse. También se encargará de la ejecución de todos los cuadros que gusten confiarle, así como de reformar, retocar y componer los antiguos cuadros de algún mérito” (84).

Aunque su número fuera limitado, no dejaban de existir por entonces en la ciudad buenos aficionados al arte pictórico e incluso coleccionistas, como destacó en 1861 Remigio Salomón al referirse a los “sugetos que poseen en Santander cuadros, antigüedades y objetos curiosos”. Señalaba en relación con la pintura:

“D. Esteban Aparicio, Profesor del Instituto de 2ª Enseñanza, Pintor de Cámara de S. M., tiene un buen Estudio, donde se admiran varias obras de su Sr. Padre, también pintor de Cámara, bastantes cuadros antiguos de raro mérito, muchos grabados, dibujos, estudios y esculturas, e infinidad de curiosidades que sería prolijo enumerar.

D. Benito Otero y Rosillo tiene una regular colección de pinturas, entre las que se distinguen dos preciosos países de Montalvo; otros ocho que se cree sean de Juan Bautista del Mazo; un Gaiteiro de escuela flamenca firmado ‘Kinrg Zorig 1680’; una tabla de escuela alemana y otras varias notables.

D. José Ferrer Garcés posee una regular colección de cuadros de todas clases, siendo de superior mérito y de gran valor una Dolorosa de medio cuerpo.

D. Fermín Arriola tiene otra colección, sobresaliendo por su originalidad un cuadro del célebre Greco, que representa La Cena del Señor con sus discípulos.

D. Antonio Paz es dueño de dos bellísimos estudios pintados al óleo, siendo uno una Dalila y el otro un Anciano sacando una pluma del ala de un cuervo, cuyo cuadro es sumamente notable.

También tienen muy buenas pinturas los señores D. Joaquín Carrias, D. Manuel Crespo, Conde de Campo-Giro, D. Juan de la Revilla, D. Gerónimo Pujol, D. Dionisio Aguirre, D. Antonino Gutiérrez-Solana, D. Javier López Bustamante, D. Antonio Gandarillas, D. Antonio Verástegui, D. Juan Gerner, D. José Rábago y Prieto, D. Antonio Feliú y Lafont, D. Manuel Gómez, Doña Petra Caballero y otros; lo que prueba y justifica el buen gusto de dichos sujetos y de sus convecinos en general, tanto más de notar cuanto que en Santander no hay un Museo Provincial, que pudiera haberse formado muy bien después de la esclaustración de los Regulares, donde se fomentase y propagase la afición al estudio de las Bellas Artes, tan descuidado por desgracia (...).

Nosotros tenemos también algunas pinturas, entre ellas un Salvador de Juan de Juanes y un Eccehomo del divino Morales (...), todo lo cual enseñaremos con sumo placer a las personas de la población y a los viajeros que gusten honrar nuestra casa, quienes pueden verificarlo, con entera franqueza, a cualquier hora” (85).

El pintor mudo, sin demasiada competencia por entonces en la capital de Cantabria, podía, pues, intentar la aventura de salir adelante en dicha ciudad dedicándose profesionalmente al cultivo del arte.

No debió tardar en contraer matrimonio su hermano Alban Marie Alfred, que estuvo casado con Rosa Estrada Cofiño, nacida en Pintueles (Asturias) e hija de Ildefonso y Rosalía, del mismo lugar. La pareja tuvo un vástago que vino al mundo el 9 de Mayo de 1861, a las 4,30 de la mañana, y que fue bautizado en la Catedral de Santander el siguiente día 21 por el presbítero Pablo de la Lama y Roiz, quien le impuso los nombres de Alfredo Luis M^a. Fueron padrinos sus abuelos Amelie Josse y Louis Ratier (86).

Este señor, profesor de Francés como ya se dijo, debía poseer iniciativa empresarial, pues el 26 de Abril de 1862 *discutió* la Corporación Municipal sanderina una propuesta suya, según recogió después el acta correspondiente:

“El señor Alcalde manifestó que D. Luis Ratier le había hecho una proposición sobre construcción de una pescadería, solicitando se le demarque el sitio e indicando que su proyecto sería volarla sobre el mar al sur del merlón del muelle de las Naos. Se acordó que por el señor Alcalde se conteste que, no teniendo el Ayuntamiento elegido sitio, puede el interesado presentar el proyecto de la manera que estime más conveniente” (87).

Así lo hizo el francés, pues el 17 de Mayo volvían los munícipes a tratar el tema:

“Por indicación del señor Gutiérrez-Calderón respecto al emplazamiento del edificio pescadería, que está en estudio, en el merlón del muelle de las Naos, se acordó encomendar al Arquitecto titular que al estudiar el proyecto informe sobre este punto” (88).

Sin embargo, el padre del pintor no pudo finalmente hacer efectivo su deseo. El 29 de Octubre, la Alcaldía sometió a la consideración de la Corporación Municipal los dos planes que se barajaban *“para aprovechamiento y decoración de la antigua Dársena de la Pescadería”*. Uno de ellos preveía la realización de una plaza al oeste, con 100 pies de longitud, y al este un camino de 32 pies de anchu-

ra, “que ha de rodear el paseo a las Casas de la Pescadería actual”. El otro incluía los mismos elementos, pero reducía las proporciones de la plaza para disponer al occidente una calle con ancho de 30 pies y al costado de ésta “el emplazamiento de una galería de treinta pies de fondo para puestos de venta de pescado, quedando desde ésta hasta las Casas de la Pescadería actual un espacio de setenta y siete pies en la parte más estrecha” (89). Una vez discutidas ambas propuestas, la votación edilicia arrojó 10 votos a favor de la primera y solo 2 contrarios a la misma, con lo cual quedó aprobada y, en consecuencia, desechada la segunda.

Del año 1864 data un cuadro al óleo de Paul, firmado y fechado en su parte trasera (“P. Ratier 1864”), que lleva por título *El Muelle de noche* (24 x 35 cms.; n° cat. 3; lám. 1). Figuró en Agosto de 1926, cuando era propiedad del arquitecto Valentín Ramón Lavín Casals, en la magna exposición organizada por el Ateneo de la ciudad que se dedicó al “Santander Antiguo” (90). Es una pintura sorprendente y subyugadora. Vistas desde el punto extremo del hoy desaparecido espigón que delimitaba el segundo ensanche del puerto, con las aguas de la bahía en calma chicha, se adivinan en la oscuridad las casas del Muelle, la Ribera y la Dársena, destacándose en altura, a la izquierda, la mole de la Catedral. Como sombras evanescentes se entrevén también algunas barcas en el trozo de mar que el artista ha capturado, otras embarcaciones de mayor porte arrimadas a la machina, pescadores trabajando cabe el espigón y paseantes transitando por la avenida. Pero lo más fascinante es el brillo intenso de los faroles de gas y su proyección luminosa en la lámina de agua, vivos chisporroteos que contrastan con la serena penumbra de la noche santanderina. Con acierto dice en su página web uno de sus afortunados poseedores actuales, Pedro Sánchez de Cos:

“Es un cuadro pequeño, oscuro en apariencia, pero que bien iluminado permite ver muchas cosas (...). Al fondo se aprecian la Catedral y el Castillo de San Felipe. En primer plano vemos el Muelle, con embarcaciones del estilo de los pataches o los quechemarines amarradas muy cerca de las casas (...). El cuadro es discreto, pero hipnótico. Quizá uno no repare en él así, de primeras, pero si lo miras con detenimiento quedarás atrapado. Buscarás el detalle, compararás el entonces y el ahora, y descubrirás la mano, la sensibilidad, la presencia del artista, la de Paul Ratier, uno de esos personajes tocados por el talento a los que ni en su época ni pasados los siglos se les reconocerá lo suficiente” (91).

Otro lienzo de interés, desgraciadamente destruido, realizó el sordomudo como consecuencia de un devoto encargo a fines del año siguiente o, con mayor

probabilidad, ya en 1866. Se trataba de ***El bergantín Fluvia durante la tempestad del 26 y 27 de Noviembre de 1865 (nº cat. 4)*** y estaba destinado a colgar de los muros del santuario de la Virgen del Mar. De él dieron noticia Fernando Barreda (92) y Carmen González Echegaray (93). Decía así el primero:

“Hasta el año 1936, en el que fue saqueada la ermita por los marxistas, guardábanse en el interior de ella, colgando de bóvedas y paredes, numerosos exvotos marineros, destacándose por su categoría artística (...) un retrato del bergantín redondo Fluvia, buena pintura”. Y añadía en nota: “El bergantín Fluvia, de 168 toneladas, pertenecía a la matrícula de navíos santanderinos, haciendo generalmente la carrera desde nuestro puerto a La Habana y a Puerto Rico para llevar barriles de harina procedentes de las fábricas montañesas, trayendo, de retorno a Santander, cajas de azúcar y bocoyes de aguardiente de caña. Eran armadores del Fluvia los señores González del Corral, y había pertenecido antes a don Jerónimo Pujol, mandando dicho bergantín el capitán don Hipólito Vidal. El exvoto pintado por Ratier representaba a dicho navío ‘durante la tempestad que sufrió en 26 y 27 de noviembre de 1865 en alta mar’”.

Como apuntaba Barreda, el óleo se perdió en los días trágicos de 1936, cuando el santuario mariano en que podía verse fue devastado. Sin embargo, dicho historiador poseía una fotografía del cuadro y, por suerte, la publicó en su trabajo (94).

Gracias a ello conocemos la composición, deudora de los postulados estéticos del Romanticismo. La embarcación, que ocupa casi todo el espacio, se escora peligrosamente en medio de un mar bravío mientras una maraña de agitados nubarrones indica la presencia del temporal. El esquema compositivo es sencillo, dadas las características de la obra, pero el pintor ha logrado plasmar de forma convincente la grandiosidad del caos, en medio del cual el navío resulta un juguete frágil a merced del poderoso oleaje. Muy en la tradición romántica, el lienzo nos lleva de inmediato a recordar no pocas pinturas holandesas e inglesas de temática afín que alcanzaron su mejor nivel en señeras creaciones de Turner (95). Mas quizá no necesitó Paul acudir a tales fuentes de inspiración, pues también en el arte francés decimonónico pudo hallarlas, por ejemplo en el óleo de Horace Vernet titulado *Claude-Joseph Vernet, atado a un mástil, estudia los efectos de la tempestad* (96).

El 7 de Octubre de 1866 era inaugurada en la nave central del Mercado del Este una Exposición Provincial de productos naturales y manufacturados, ya citada más arriba, que organizó el “Ateneo Mercantil, Industrial y Recreativo” de Santander (97). Iniciativa pionera en la ciudad, se prolongó su vigencia hasta fines

de mes, pudiendo ser visitada por el público a diario -excepto miércoles y sábados- de 12 a 1 del mediodía y de 3 a 5 de la tarde. Costaba la entrada dos reales, y se destinaba la recaudación (descontados los gastos que originase la propia muestra) a la Casa de Beneficencia local.

La prensa comentó con entusiasmo tras la jornada inaugural:



*El bergatín Fluvia durante la tempestad
del 26 al 27 de Noviembre de 1865, por Ratier.*

“En vano pugnaríamos en estos momentos por describir las sensaciones que ayer experimentamos al presenciar la apertura de la Exposición (...). Este espectáculo nuevo entre nosotros, sorprendente y entusiasmador al propio tiempo, no ya solo por lo que en sí es sino más especialmente por lo que significa, por lo que importa para el porvenir, requeriría para su detallada descripción mayor espacio que el que hoy nos es posible dedicar a este asunto (...).

Puede asegurarse que pocos actos se han celebrado en Santander con mayor solemnidad, ni donde haya presidido más visible entusiasmo, mayor unanimidad de sentimientos y lisonjeras sensaciones, reveladas en todos los semblantes con la mayor espontaneidad y significadas por el religioso silencio y profunda atención que todo el mundo prestaba a los detalles de esta inauguración, donde se hallaron representadas las clases todas de nuestra sociedad, formando el conjunto más armónico, agradable y consolador.

Hallábanse allí presentes el Sr. Obispo, el Sr. Gobernador y el Sr. Alcalde, comisiones de la Excma. Diputación provincial y del Consejo; el Sr. Juez de primera instancia del partido y otros varios funcionarios públicos, los cónsules de Francia e Inglaterra y otra porción de personas caracterizadas, cuyos nombres y destinos no nos es posible recordar en estos momentos.

Después de haberse hecho por el señor Gobernador la declaración oficial de la apertura de la Exposición, y de haberse tocado y cantado algunas piezas de música por las secciones instrumental y coral del Ateneo, leyó el Presidente del mismo, D. Jacobo de Jusué, su discurso (...).

En seguida, el dignísimo Prelado de la diócesis improvisó un sentido parlamento, aplaudiendo el acto trascendental que se celebraba y uniendo sus votos a los de cuantos habían intervenido en promoverle, en el deseo de que fiera tan fecundo en resultados morales y materiales como lo son todos los actos humanos en que sin orgullo, sin soberbia, el ser racional reconoce y acepta la misión que al Supremo Hacedor le plugo imponerle en esta vida transitoria, de prueba y de purificación, de lucha y de perfeccionamiento a la vez.

El numeroso público que llenaba el local dio repetidas muestras de su complacencia al asistir a este acto dedicado exclusivamente a enaltecer las ciencias, las artes, la industria, el trabajo, y donde solo caben ideas consoladoras de fraternidad, de unión y de concordia entre los seres racionales, cuyos altos destinos han de cumplirse en aras de la grande, salvadora y fecundísima idea encarnada en la cristiana civilización” (98).

Uno de los artistas que estuvieron representados en la muestra fue Paul Ratier. Aportaba un retrato grande de **S. M. la Reina Isabel II (nº cat. 5)** y varios pequeños de diversas personas (**nº cat. 6 a 10**), la copia de un **San Pedro** de autor no especificado (**nº cat. 11**), cuatro composiciones de **Naturaleza muerta (nº cat. 12 a 15)**, un estudio que efigiaba a un **Niño mendigo (nº cat. 16)** y otro de **Un zapatero en un portal (nº cat. 17)**. La prensa del momento señaló que “los cuadros de género revelan las buenas dotes de ese pintor, pero en especial es digno de notarse, como muy bueno, el que representa un niño pidiendo limosna, no siendo de menor mérito en su clase los bodegones” (99).

El resto de colegas que participaron en el acontecimiento fueron: Esteban Aparicio Álvarez y sus discípulos Salvador de Regules Ortiz, Diodora de la Revilla Huidobro (futura esposa de José M^a de Pereda), Bárbara Sánchez Díaz y Clotilde Pérez de la Riva; Manuel Fernández-Escandón Lebraud, Agustín Riancho y Gómez de la Mora, Luis M^a de Béjar (quien se trasladó más tarde a Londres), José Wünsch Oppitz, Pedro de las Cagigas Moró, Manuel González Cuevas, el presbítero y músico Víctor Redón Gallo-Alcántara y el también músico Raimundo Julián Heras Ezcurdia (100).

Al recordar el lienzo del infantil pedigüeño que la crítica local consideró tan acertado, será conveniente mencionar que, si bien ignoramos la fecha de realización, está documentado que el artista sordomudo pintó asimismo otro de mayor empeño efigiando a una **Familia de pordioseros (nº cat. 18)**, por el cual sintió siempre un especial aprecio (101).

El día 2 de Agosto de 2013, Lourdes Lesarri Fernández me dio a conocer una pintura que pervive en domicilio particular de Puente San Miguel y representa a **San Simón Apóstol** (54,5 x 47 cms.; nº cat. 19; lám. 2). Es copia reducida de un original de Rubens (óleo sobre tabla, 107,5 x 82,5 cms.) que forma parte del Apostolado existente en el madrileño Museo del Prado (nº catálogo, PO1655) y que procede de las colecciones reales españolas. Con total seguridad perteneció esta réplica al abogado y escritor Buenaventura Rodríguez Parets, quien, como más abajo quedará descrito, mantuvo larga relación de amistad con Ratier. Es de lamentar que se halle en bastante precario estado de conservación, presentando abundantes craquelados, pequeños agujeros, algunas raspaduras y desgaste general de la capa pictórica. Con todo, su calidad resulta manifiesta y el tratamiento técnico afín a las maneras de Paul, a quien puede atribuirse teniendo en cuenta su procedencia y estilo, así como el hecho constatado de que el francés copió en alguna ocasión obras que efigiaban apóstoles, ya que a la citada exposición de 1866 presentó “*la copia de un San Pedro de autor no especificado*”.

La señora Lesarri me manifestó además que años atrás había oído asegurar a familiares suyos, ya fallecidos, que Rodríguez Parets tenía en el comedor de su casa de Puente San Miguel “*bastantes cuadros de santos*”. Esto me llevó a pensar que tal vez lo que aquellos muros acogían no era otra cosa que un Apostolado completo que reproducía el de Rubens. Hoy sé que no me equivocaba en mis conjeturas, pues Alberto Lesarri Gómez, catedrático de Química y Física en la Universidad de Valladolid y primo de la citada, en fecha 19 de Agosto de 2013 me dio a conocer otros dos lienzos que conserva una persona de su entorno más cercano, también procedentes de Don Buenaventura, y que son copias del **San Mateo** (PO1656; 106,5 x 82 cms.) y el **Santiago el Menor** (PO1651; 107 x 82, 5 cms.) del genio flamenco. La



San Mateo, por Rubens.



Santiago el menor (izda) y San Simón (dcha.) por Rubens.

identidad de medidas (56 x 47 cms.) ratifica sin dejar lugar a dudas que los tres cuadros forman parte de una misma serie. Por suerte, el estado de conservación de los que ahora nos ocupan, existentes en colección privada de Valladolid (**nº cat. 20 y 21; láms. 3 y 4**), es mucho mejor que el del *San Simón*, resultando mínimos los deterioros que acusan. Denotan a las claras la buena mano del copista, que se muestra escrupulosamente fiel a los originales en conjunto y en detalle, logrando réplicas de alta calidad a pesar de la notable reducción de dimensiones que se ha visto forzado a practicar.

Si, como parece, estas telas se deben a Paul, queda claro que estuvo en Madrid y visitó detenidamente el Museo del Prado, donde se hallaban expuestas las tablas de Rubens. Allí debió estudiar en profundidad la producción de Velázquez, cuya positiva influencia acusarán más adelante la mayoría de sus retratos, y la de otros maestros del Barroco español (Zurbarán, Ribera, Maíno, etc.).

Los tipos humildes y desvalidos mencionados arriba reaparecerían en una de las escasísimas pinturas de Ratier que han estado de continuo a la vista de todos y que, por ello, es en la actualidad su más afamada creación. Se trata de un cuadro de altar de considerables proporciones, en formato vertical y rematado en medio punto, que representa a **Santa Lucía y sus devotos ciegos** (315 x 180 cms.; **nº cat.**

22; láms. 5 y 6). En nuestros tiempos, ha sido considerado por Miguel Ángel García Guinea “algo interesante de ver” (102), y por M^a del Carmen González Echegaray un “precioso óleo” y “cuadro bellissimo” (103).

Lo encargó a fines de 1868 Simón del Campo Gutiérrez, joven sacerdote reinosano (había nacido el 27 de Octubre de 1829) (104) de amplia formación humanística, amante de las letras y las artes y poseedor de un espíritu inquieto y emprendedor. Profesor sustituto de Griego y Latín en el Instituto entre el 15 de Enero de 1855 y el 30 de Septiembre de 1858, fecha en la que cesó por renuncia (105), a partir de 1863 fue cura responsable de la vetusta ermita santanderina de Santa Lucía, pasando un lustro después a dirigir la nueva parroquia de igual título, de la que más abajo se hablará, en calidad de ecónomo. Residió por esa época a la vera del templo, en la calle de la Media Luna n° 5, 3° (actual Gómez Oreña 13, 3°) (106), acompañado de su anciano padre Juan José del Campo Fernández, ya viudo de Benita Gutiérrez y Gutiérrez, su hermano menor Félix y una sirvienta (107). Es por entonces cuando entra en contacto con Ratier para hacerle el encargo del lienzo que nos ocupa. Además, en palabras de Sixto de Córdova, “su actividad y su cultura le llevaron al frente de un Colegio, cuya dirección simultaneaba con las labores parroquiales con tanto acierto, que logró extender su reputación de manera extraordinaria. En él se educaron los señores de Alvear, el duque de Santo Mauro, el marqués de Camarasa y otros ilustres montañeses. Vivió en Santander hasta el mes de enero de 1871” (108).

Este mismo autor nos da noticia de las andanzas posteriores del presbítero campurriano:

“Después estuvo en varias repúblicas de América, ora con cargos parroquiales, ora en elevados puestos catedralicios, ora en misiones; en todas partes hallaba campo a propósito para desarrollar su actividad. En 1874 estaba en la Catedral de Buenos Aires; poco después se le veía retratado con traje de misionero y rodeado de indios. Hizo varios viajes por América y Europa, que le sirvieron para aumentar más y más su extensa cultura. Tuvo durante años interesante correspondencia con el insigne novelista montañés don José María de Pereda y éste publicó en los diarios de la capital algunas de aquellas cartas, que hacían curiosas descripciones de sus viajes por Europa. Algunos de sus viajes los hizo como capellán de la Trasatlántica en el Patricio de Satrústegui. Poseía varios idiomas; su conversación era sumamente amena y tenía un gran don de gentes; se distinguió sobre todo por su elocuencia y facilidad para escribir. En la prensa de

Santander hizo sus primeras armas, pero también escribió en otros periódicos de España y de América. En uno de sus viajes llegó a Cádiz y el señor Calvo y Valero, Obispo a la sazón de aquella diócesis, que antes lo había sido de Santander, le animó a hacer oposición a una Canonjía de Ceuta. A pesar de sus muchos años, siguió el consejo de su ilustre amigo, y tan achacoso estaba que pidió permiso para hablar sentado; pero sus ejercicios fueron brillantes y ganó la canonjía con gran facilidad (...). Murió en Madrid el 29 de Octubre de 1895” (109).

La obra cuya hechura encomendó a Paul tan interesante eclesiástico debía presidir el presbiterio de la iglesia dedicada a la mártir de Siracusa, sacro recinto que había sido inaugurado el 24 de Junio de ese año 1868 y que daba servicio espiritual a la numerosa feligresía del Este de la ciudad. Entre ésta se contaba el vecindario de los recientes ensanches santanderinos, constituido por una acomodada y pujante burguesía en buena parte enriquecida con el comercio ultramarino. Así pues, como señalan Manuela Alonso Laza y Miguel Ángel Aramburu-Zabala, “*el cuadro de Ratier iba a presidir el centro de la vida religiosa del nuevo barrio*” (110).

En contraste con Italia, donde tanto abundaron las grandes *palas* de altar, y del ámbito cortesano español, Levante o Andalucía, áreas en las que tampoco escasearon (bien cercana en el tiempo al lienzo que nos ocupa está la magistral *Incredulidad de Santo Tomás* que el anciano Vicente López realizó para la iglesia toledana de Santo Tomé en 1849), no fue costumbre en el norte de la Península Ibérica decorar el fondo de los presbiterios con una pintura de considerables proporciones sino con retablos fundamentalmente escultóricos. Ignoro si el sacerdote que encomendó a Ratier la realización del cuadro pensaba en éste como solución provisional a la desnudez del ábside del nuevo templo o no, pero el caso es que acabó pesando en el ánimo de la feligresía la tradición norteña y a partir del 13 de Diciembre de 1885 pudo verse en el lugar que antes ocupaba la pintura una efigie de bulto de *Santa Lucía* recién tallada por el celebrado escultor catalán Jerónimo Suñol, lo que desplazó a aquélla a un muro de la capilla del Baptisterio (actualmente, de la Virgen de Lourdes). Cuando en Septiembre de 1937, ya pasada la Guerra Civil en Cantabria e irreparablemente perdida casi toda la imagería del sagrado recinto, el mismo volvió a ser abierto al culto, retornó la obra de Paul a su lugar de preeminencia, pero lo abandonó de nuevo a **finales de 1944**, pues el 13 de Diciembre de ese año se estrenaba la talla de la titular que había labrado ahora Daniel Alegre. Desde 1955 el lienzo pudo verse en una pared lateral de la flaman-

te capilla de Santa María, añadida al templo gracias a la munificencia de Emilio Botín Sanz de Sautuola. No obstante, su destino era ocupar de forma definitiva el espacio para el que fue concebido, pues con motivo de la profunda restauración que la iglesia experimentó en 1987-88, el responsable máximo de las actuaciones, Fernando Chueca Goitia, ilustre arquitecto e historiador del arte, así lo decidió por razones de índole artística, enviando la talla de Alegre al lugar en que antes estaba el cuadro y devolviendo a éste “la preeminencia merecida por ser el primer icono existente de la Patrona” (111).

Creo digna de aplauso tal resolución. La *Santa Lucía y sus devotos ciegos*, firmada y fechada cerca del ángulo inferior derecho (“P. Ratier 1869”), es una obra acreedora a verse **contada** entre las notables de la pintura religiosa española del siglo XIX. Excelentemente compuesta y dibujada, manejados de forma **exquisita** luces, sombras y colores, sentidas y equilibradas las **expresiones**, resulta en su conjunto armónica, sincera, elegante y bella. Dos líneas estéticas primaban a mediados de la centuria entre los pintores hispanos que abordaban **creaciones** de temática sacra: la extranjerizante, bastante estereotipada y aún más almibarada corriente “nazarena” (piénsese en **ejemplos** como *El entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, de Luis de Madrazo, de 1852 (112); *Viaje de la Santísima Virgen y de San Juan a Éfeso después de la muerte del Salvador*, de Germán Hernández Amores, de 1862 (113); *La era cristiana*, de Joaquín Espalter, de 1871 (114), etc.) y la que miraba de frente a la riquísima tradición barroca nacional. Es la que sigue de forma decidida y sabia Paul Ratier, como antes habían hecho otros (verbigracia, José de Madrazo en su *San Francisco de Asís en éxtasis a los pies de la Virgen*, de 1859) (115).

En su varias veces citado trabajo sobre nuestro artista, Manuela Alonso Laza y Miguel Ángel Aramburu-Zabala señalan:

“Estilísticamente, el lienzo de *Santa Lucía* recoge la tradición del realismo español del Siglo de Oro, en particular de Murillo, tanto en cuanto a los tipos humanos de la Santa, trasunto de las inmaculadas murillescas, como en cuanto a los niños y ancianos ciegos que aparecen en la parte inferior del cuadro. Asimismo, la iluminación es típica del arte de Murillo, pintor muy estimado a lo largo del pasado siglo, influyendo en la pintura religiosa del momento” (116).

Aunque me confieso plenamente de acuerdo por lo que se refiere a la filiación genérica de la obra, ya no lo estoy tanto en lo que respecta a la específica que apuntan estos autores. Pueden, en efecto, encontrarse afinidades de estilo con



Santa Rufina. por Zurbarán.

“murillos” de época juvenil (desde luego no con las pinturas mayormente conocidas del artista sevillano, de factura tan “vaporosa” y, la mayoría de las veces, de diáfana luminosidad), pero cabe señalar parentescos aún más patentes entre el óleo de Ratier y productos de Zurbarán, Maíno, Ribera o Alonso Cano. En concreto, estimo que la efigie de la virgen de Siracusa (que, curiosamente, no lleva el acostumbrado plato con los ojos, aunque sí la palma martirial) es prima hermana de la bellísima *Santa Rufina* (117) del primero, sobremanera por la orientación y actitud del rostro, brazo y mano derechos (118), siendo también de notar que la silueta de la heroína del lienzo pintado por Paul se recorta sobre un fondo ocre brillante que, si bien era el color acostumbrado para representar la Gloria según

nuestros clásicos, se reitera con especial frecuencia en cuadros del pintor de Fuente de Cantos (recuérdense, por ejemplo, la *Visión del Padre Salmerón* (119), el *Cristo coronando a San José* (120) o la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco* (121)). Además, la bella joven efigiada por Ratier lleva la cabeza coronada de flores de la misma forma que diversas santas zurbaranescas (por citar solo dos, la protagonista de *El entierro de Santa Catalina de Alejandría* (122) y su propia *Santa Lucía* (123)). Y el virtuosismo con que el mudo ha conseguido reflejar las texturas y dibujos del manto tiene su paralelismo en otra porción de lienzos del repetido maestro (basten por sí solas las célebres *Santa Casilda* (124), la *Santa Apolonia* (125) o la *Santa Dorotea* (126)). Por otra parte, el ciego arrodillado, aunque vestido de oscuro, es en construcción, pose y actitud hermano legítimo del protagonista de la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (127) de Alonso Cano, los dos niños (el orante en pie y la sentada que lleva venda en los ojos) recuerdan en su fino dibujo, sutil claroscuro y exquisito colorido a los plasmados



Aparición de la Virgen a San Bernardo,
por Alonso Cano.

por Juan Bautista Maíno en las glorias celestiales de sus Natividades o en su *Recuperación de Bahía* (128), y los rostros de la mujer con cofia y del ciego que se vuelve a la santa como si acabara de recobrar la vista tienen más que aire de familia con modelos riberescos (ella no está lejos, por ejemplo, de la que aparece sentada a la izquierda en el *Martirio de San Felipe* (129), y él recuerda mucho al *San Jerónimo 'Doria'* (130)).



San Jerónimo, por Ribera.

¿Conoció Ratier y tuvo en cuenta específicamente todos estos cuadros al abordar la realización de la *Santa Lucía y sus devotos ciegos*? Seguro que no, pero también seguro que sí buceó por esas aguas siempre fertilizantes del Barroco español de primera hornada, que procedían en medida sustancial del manantial poderosísimo de Caravaggio, sin duda aún reconocible en esta obra decimonónica.

Por cierto que la misma hubo de ser restaurada después de la Guerra Civil, lo que hizo de forma competente Rosario Beltrán de Heredia, copista del Museo del Prado y esposa del que fuera ilustre director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Enrique Sánchez Reyes. La actuación vino obligada porque el óleo “sufrió deterioros por haberse quemado parte del lienzo con una vela”, según dejó escrito Carmen González Echegaray (131).

Esta historiadora le dedicó un artículo de prensa en 1988, publicado bajo el título “Era llena de gracia...”. En su colaboración decía, entre otras cosas:

“Ahí está presidiendo el altar mayor de nuestra parroquia, Santa Lucía, el antiguo cuadro de la Patrona. Verdaderamente es hermoso. Aparece la santa rodeada de invidentes entre un resplandor que parece desprenderse de ella misma. No lleva en sus manos el plato con los óculos, sino la palma del martirio, y hay una beatitud en su rostro de niña que nos hace recordar aquel verso de José del Río que decía en una estrofa:

‘La santa en sus altares,
piadosa sonreía,
y había en su sonrisa
arrobo maternal.
¡Oh, santa de mi infancia!,

¡dulce Santa Lucía!,
aún florece el recuerdo
como un viejo rosal...’.

Este precioso cuadro, que actualmente se encontraba en la capilla de Santa María, también tiene su poco de historia. En el año 1868, siendo cura ecónomo de la iglesia -aún sin terminar- don Simón del Campo, lo encargó al pintor Paul Ratier, artista francés al parecer mudo (...).

Ratier recibió el encargo y pintó el cuadro destinado a ocupar el lugar que ahora preside, aunque no exactamente donde lo vemos, ya que el altar mayor no se había hecho todavía. Lo fue ya en 1872 a costa de don Juan Pombo. La pequeña imagen de la santa que se veneraba en la ermituca de la calle de su nombre resultaba mínima para el suntuoso retablo, y acaso consideraran humilde el cuadro de Ratier puesto que el día 13 de diciembre de 1885 se colocó presidiendo la iglesia una nueva escultura, obra de Jerónimo Suñol, que llamó la atención por su belleza. Fue costeadada por la familia Labat, la de Mons, la marquesa de Viluma y don Martín Vial. Su coste ascendió a ¡2.000 pesetas! Esta imagen pereció quemada durante la guerra de 1936, en que la iglesia se destinó a almacén de abastos el 13 de septiembre de aquel año.

También el cuadro que nos ocupa sufrió alguna cuchillada y posteriormente la quemadura de una vela, por lo que hubo de ser reparado con el mayor esmero y éxito por la pintora feligresa doña Rosario Beltrán de Heredia, mujer de don Enrique Sánchez Reyes, director de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Después de esta compostura fue colocada otra vez en el altar mayor, hasta que se encargó otra talla al escultor don Daniel Alegre, quien se hizo cargo de casi todas las imágenes que habían desaparecido de la parroquia.

Ahora, el cuadro del pintor mudo ha vuelto a ocupar, por tercera vez, su lugar primitivo, con la sugestiva escena de ciegos y lisiados que hacen más emotiva y tierna la presencia de la niña siciliana y traen a nuestra memoria el recuerdo de otros versos de un ilustre poeta americano, Amado Nervo, que decían:

‘Era llena de gracia,
como el Ave María;
quien la vio, no la pudo
ya jamás olvidar...’” (132).

5. VIDA Y OBRA EN LOS AÑOS 70. EL TECHO DE ALTAMIRA

Poco sé de la vida y obra de Ratier en los ocho años siguientes a la ejecución del óleo que va descrito. Tan solo que, prematuramente fallecida su hermana M^a Luisa, el niño que dejó huérfano vivía con su padre, Manuel Vázquez de Novoa, en la calle Ruamayor nº 23, muy cerca del domicilio de los abuelos maternos en el que también debían habitar los tíos sordomudos, Paul y Amelie. Pero la desgracia nunca dejaba de acosar a la infortunada familia, y el apenas adolescente Luis Juan María vio truncada su breve existencia el 23 de Enero de 1870, a las 6 de la tarde, cuando contaba 14 años y 9 meses. La partida de defunción expresa que “*se confesó el mismo día de su fallecimiento y no se le administraron los Santos Sacramentos porque no dio tiempo el accidente*” (133).

Si es que la noticia que doy a continuación se refiere al progenitor del pintor, como parece muy probable, resulta que por esta época dicho señor había pasado a residir en la más occidental de las villas marineras de Cantabria. En efecto, la prensa madrileña anunciaba a mediados de 1871:

“*El rey ha tenido a bien mandar en varias fechas el ‘exequátur’ a los cónsules siguientes: (...) A D. Juan Bautista Ratier, vicecónsul de Francia en San Vicente de la Barquera*” (134).

Y consta documentalmente que cinco años más tarde continuaba desempeñando el cargo (135), lo que quiere decir que lo ostentó con Amadeo de Saboya, la República y Alfonso XII.

Nos volvemos a encontrar con Paul en Mayo de 1878, momento en que aporta su óbolo a la suscripción popular abierta en Santander para socorrer a viudas y huérfanos de las víctimas de aquella terrible galerna desatada el Sábado de Gloria, día 20 de Abril, que tiempo adelante inmortalizaría Pereda en su célebre novela *Sotileza*. El pobre y solidario mudo, a pesar de su nunca superada modestia económica, colaboró entregando 4 reales de vellón (una peseta) (136).

Dos meses más tarde se hallaba en Puente San Miguel pintando el retrato de **D. Manuel Antonio Rodríguez de Astarloa** (90 x 66 cms.; **cat. nº 23; lám. 7**), caballero de buena posición social que mantuvo excelentes relaciones comerciales

con propietarios establecidos en Cuba. El modelo había nacido en el pueblo donde residía el 17 de Noviembre de 1807, del matrimonio formado por Domingo Rodríguez Díaz, oriundo de Hijas (valle de Toranzo), y Josefa de Astarloa Pérez de Tagle, con raíces familiares en el lugar en que vivió y dio a luz a su prole (137). Fue Manuel persona de envidiable salud y poco frecuente vitalidad, como recordaba Buenaventura Rodríguez Parets en su artículo “Cosas de viejos”, del año 1925:

“Un próximo antepasado mío, que murió a los ochenta y siete, montaba caballos, y no mansos, cumplidos ya los ochenta, y hasta los ochenta y tres y ochenta y cuatro jugaba a los bolos en Puente San Miguel” (138).

Pintado el cuadro cuando el retratado contaba 70 años de edad, revela la buena forma física en que éste se mantenía. Ratier nos le muestra en tres cuartos, cuerpo y rostro algo girados hacia la derecha del contemplador, impecablemente vestido con camisa blanca, abotonada chaqueta, levita y corbata de lazo negras, la mano izquierda medio introducida en un bolsillo, con el pulgar fuera, y la diestra empuñando un bastón de madera que no utiliza para apoyarse sino para sostenerlo en alto, pasándolo con velada coquetería por debajo de la axila. El modelo, de correctos rasgos, faz enjuta y serena, mira directamente al espectador, esbozando sus finos labios una discreta media sonrisa. Su silueta se recorta sobre un fondo neutro -como es habitual en los retratos de Paul- de tonalidad grisáceo-azulada, logrando esa sabia ausencia de accesorios que todo el protagonismo recaiga en el caballero, cuya figura alcanza así una cierta monumentalidad. A transmitir tal sensación contribuye también la por demás limitada gama de colores (salvo las carnaciones, con las notas rosáceas correspondientes, apenas blancos, negros, grises y el detalle marrón del bastón), que dota de una manifiesta elegancia al cuadro. El consumado dominio del oficio que el francés poseía, queda plasmado en el virtuosismo de muchos detalles: se palpa la flaccidez de la piel en pómulos, cuello y mentón, las telas alcanzan calidades exquisitas en el cuello de la camisa, el lazo de la corbata, etc.

Y no obstante, este lienzo no es sino pálido reflejo de lo que, sin duda, fue en sus orígenes, pues una chapucera “limpieza” antigua afectó de lleno a la capa más externa de pintura, liquidando para siempre las veladuras superficiales, aquéllas con las que el artista “redondea” su obra. Podemos hacernos una idea de la magnitud del daño observando la firma y data, hoy casi invisibles, que se hallan plasmados en el extremo inferior derecho de la tela: “P. Ratier / Julio 1878”. Ésta quedó restituida al buen estado en que, dentro de lo posible, se halla actualmente

mediante la compleja restauración que en ella realizaron Nikolai Nikolaevich Sénin y Sonsoles Villar Dégano; tuvo efecto esa operación en Santander el año 1988.

Mario Crespo López fue el primero en citar dicho óleo; lo hizo en su trabajo “Tres cartas inéditas del doctor Eugenio Gutiérrez, conde de San Diego, a Genaro Rodríguez Mier (1886-1888)”, publicado en *Altamira* LXXIX, de 2010; en él define a Paul como “*destacado pintor*”. El cuadro permaneció en poder del ingeniero industrial Carlos Lasso de la Vega Moureau, bisnieto del efigiado y residente en Santander, hasta su fallecimiento, acaecido el 11 de Febrero de 2013, cuando contaba 99 años. Hoy es propiedad de otro miembro de la familia, que lo ha trasladado a Valladolid.

De este mismo momento o poco posteriores serán dos retratos correspondientes a descendientes de Don Manuel Antonio, que, a diferencia del de tal cabaillero, están limitados al busto. Uno de ellos representa a su hijo **D. Genaro Rodríguez Mier** (33,5 x 25 cms.; **cat. n° 24; lám. 8**), nacido del matrimonio de Astarloa con Ramona de Mier González. Venido al mundo en Puente San Miguel el 24 de Noviembre de 1831 (139), hizo sus estudios en Santander pero, poseído desde la infancia por una personalidad activa y emprendedora, prefirió pronto el trabajo a las ciencias y las letras, entrando de camarero en el célebre “Café Suizo”. No tardó en emigrar a Cuba, donde irían a parar también sus hermanos Diego, Agustín y Miguel, residiendo primero en La Habana y más tarde en Cienfuegos, ciudad en la que se enriqueció notablemente gracias al éxito que alcanzó el establecimiento de su propiedad “El Palo Gordo”, que vendía al por menor artículos de arte y de regalo, libros, joyas, etc. En 1855 contrajo matrimonio con la cienfueguina de origen catalán Rosa Benita Parets González, nacida en 1837, hija de Antonio José Parets, natural de Villa Clara y dueño de la hacienda azucarera “La Caimanera”, y de Irene González, que era habanera. La prole de la pareja fue numerosa, sobreviviendo a la infancia seis retoños: Genaro (1856-1874), Rosa Basiliisa (1858-1908), Buenaventura (1860-1946), Manuel Antonio (1865-1920), Pedro (1867-1883) y Guillermina (1869-1925) (140). Pero la esposa falleció a causa del cólera el 1 de Julio de 1870, lo que motivó que su viudo decidiera regresar a España con los huérfanos dos años después (tras convertir el comercio que poseía en sociedad anónima y dejar en administración sus demás inmuebles y fincas), estableciéndose en Torrelavega. De inmediato se casó nuevamente, **ahora con** Carmen Filomena Lasso de la Vega Fernández (Madrid, 1843-Santander, 1913), hija del trasmerano Mauricio Lasso de la Vega, natural de Las Pilas, y de Joaquina

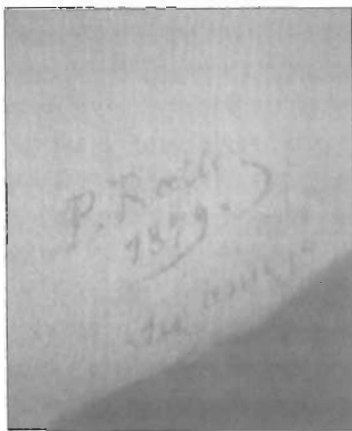
Fernández, que lo era de Vernejo, vecinos de Cabezón de la Sal. La boda se celebró en dicha villa el 11 de Diciembre de 1872 (141). La pareja tuvo la siguiente descendencia: Mauricio Demetrio (1873-1949), Genaro Segundo (1875-1954), Julio Juan (1877-1908) y José Nicasio (1880-1881). En 1875 el indiano hizo construir sendas casas en su pueblo natal, aún hoy conservadas, una para él y otra para su padre, ésta última pagada con el capital dejado por uno de sus hermanos que murió soltero en Cuba. En dichas residencias sería donde Ratier retrató a ambos. De sus andanzas posteriores, cabe destacar que el 19 de Julio de 1884 adquirió el lote nº 5 de la inmensa posesión santanderina que años antes la ciudad regalara a la reina Isabel II con el nombre de “La Alfonsina”; en ella mandó edificar una mansión que conservó la antigua denominación de la finca y que, bastante modificada, sobrevive actualmente (142), y dispuso que se levantaran también allí varios chalets para sus hijos. Falleció Genaro en Puente San Miguel el 4 de Febrero de 1893, precediendo en el último viaje a su longevo progenitor.

El lienzo de Paul nos lo muestra de frente, pero con la cabeza un tanto levantada y girada hacia la derecha del espectador. Sus ojos se elevan hacia un punto situado fuera del cuadro, concentrada la mirada en algo que se nos escapa, mientras el ceño se frunce levemente, lo que unido a que en sus labios –bajo los poblados mostachos y sobre la perilla encanecida– no asoma ni una leve sonrisa, hace que tengamos la sensación de hallarnos más ante el retrato oficial de un prócer decimonónico, intemporal y distante, que ante la imagen doméstica que cabría esperar (143). El espléndido rostro, en el que el artista ha logrado plasmar con maestría un verdadero carácter, se lleva todo el protagonismo en la obra, pues queda recortado sobre un fondo neutro y, por debajo, tan solo aparece el busto impecablemente ataviado con camisa blanca, corbata rígida de lazo, chaqueta y levita negras, prendas estas últimas en las que triunfa una rica gama de tonalidades grisáceas más o menos densas, así combinadas para dar las formas adecuadas a cada elemento de la indumentaria.

Este cuadro fue reproducido por vez primera, con la atribución a Ratier, en el tomo II, pág. 658, del libro *Arquitectura de los indianos en Cantabria (siglos XVI-XX)*, firmado por Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera y Consuelo Soldevilla Oria y publicado en 2007.

El lienzo parejo nos devuelve los rasgos de **D. Genaro Rodríguez Parets** (33,5 x 25 cms.; **cat. nº 25; lám. 9**), hijo primogénito del anterior. Nacido en Cienfuegos el año 1856, su breve existencia se truncó en Bonn (Alemania), ciudad

donde cursaba estudios universitarios, en 1874. El entorno familiar aún afirma hoy que murió de frío... Para un chico que pasó toda su infancia acostumbrado al cálido clima tropical de las Antillas y su adolescencia en la templada Cantabria, el crudo invierno alemán hubo de resultar demoledor. El retrato es necesariamente póstumo, basado en alguna imagen, casi seguro fotográfica, que subsistiera del finado. En su sencillez de elementos y en su parquísimo uso del color, resulta notable. Genaro mira de frente al contemplador, serio pero sereno. Sus correctos rasgos juveniles no denotan emoción alguna. Viste camisa blanca, gabán negro con amplias solapas y, al cuello, corbata blanda de lazo también negra. El fondo, aunque neutro, es más luminoso en este caso que en los anteriores, pues responde a un color ocre dorado que empatiza con las pálidas carnaciones del rostro y el castaño claro del cabello.



Firma de Ratier en el retrato de Buenaventura Parets.

En determinados puntos de los dos cuadros recién estudiados se advierten ciertas pérdidas de pigmento por existencia de pequeños agujeros y algunos raspazos. Sin embargo, su estado general de conservación es bueno y tales “lunares” resultarían fácilmente subsanables mediante una adecuada restauración. Ambos óleos, que conservan sus bellos marcos dorados primigenios, de caprichosa talla con palmetas como principal motivo ornamental, permanecen en Puente San Miguel, siendo propiedad de una de las descendientes de la familia.

Del año siguiente es otra obra, ligada a las anteriores, que he podido conocer gracias a la amabilidad de Alberto Lesarri Gómez; se trata de un retrato de **D. Buenaventura Rodríguez Parets**, bisabuelo del citado (55 x 40 cms.: **cat. n.º 26; lám. 10**). Aunque es de formato rectangular, la efigie está inscrita en un óvalo, apareciendo en negro la parte exterior al mismo. El que sería años adelante –tras estudiar en los Escolapios de Villacarriedo y en la Universidad de Oviedo– letrado de prestigio, juez de paz, empresario periodístico, alcalde de Torrelavega, presidente de la Liga de Contribuyentes y decano del Colegio de Abogados de Santander, ateneísta destacado y escritor tan notable como prolífico, de cuya biografía hago gracia por hallarse ya bastante bien estudiada, contaba cuando su imagen quedó plas-

mada en el lienzo 18 o 19 años y sin duda mantenía con el pintor una estrecha relación, pues éste firma la obra: “P. Ratier 1879. Su amigo”. Limitado al busto y dotado de un luminoso fondo gris, carente de cualquier referencia ambiental, el retrato resulta fascinante. El modelo está captado algo vuelto hacia la derecha del espectador, con la mirada posada en un punto impreciso. Lo parco de la gama cromática, reducida al mínimo indispensable (el blanco de la camisa, el negro azulado del lazo y la chaqueta, las sonrosadas tonalidades del rostro) dota al cuadro de una sobria e insuperable elegancia. Lo seguro pero no excesivamente delineado del dibujo, un tanto difuminado, acentúa la sensación de naturalismo. Todo el protagonismo se lo lleva el rostro de armónicos rasgos, sereno y concentrado, lleno de verdad y de vida, con una nota de melancolía en sus ojos y un esbozo de tímida sonrisa en los labios. Por más de un concepto, y a pesar de lo distinto de la pincelada, este óleo recuerda al magistral *Retrato de D. Ramón de Errazu* que, de cuerpo entero y sobre tabla, pintó Raimundo de Madrazo también en 1879 (144). Muy bien conservada, tan notable obra se halla hoy en colección particular de Valladolid.

Del 25 al 28 de Julio de ese año se celebró en la capital de Cantabria una “Exposición de Ganados, Agricultura, Industria y Artes” que había organizado la Junta de Agricultura, Industria y Comercio montañesa. En ella pudieron verse por una parte labores de fundición y maquinaria, objetos de metal, máquinas de vapor, tejidos, calzados, carruajes, muebles, plantas y flores, bebidas, alimentos, trabajos litográficos, libros, cuadros y dibujos, y por otra el ganado, pues en realidad había dos muestras diferentes, cada una con su propia personalidad (145). Constituyeron el Jurado encargado de otorgar premios y galardones Marcelino Sanz de Sautuola, Francisco Sánchez, Félix Sánchez Blanco, Francisco Spínola y Luis Quintanilla. A pesar de las prisas con las que había sido hecha la convocatoria, concurrieron al certamen no pocos expositores de todas las especialidades, entre ellos los pintores locales Manuel González Cuevas, Pedro González Bolívar, Ramiro de Santa Cruz y Bustamante y Luis Cuervas Mons, así como los aficionados José Escalante y González y Ricardo Olan Álvarez, ambos catedráticos del Instituto de Segunda Enseñanza, y, con dibujos, los muy jóvenes Ricardo Pacheco Fuente, Nemesio Fernández Amiama y Ricardo Bravo.

Tras el otorgamiento de premios, vino la polémica, y Luis Cuervas se negó a aceptar el galardón que le había sido asignado por sentirse disconforme con las valoraciones que hiciera el Jurado. A los pocos días, Olan cuestionaba en un extenso e inteligente artículo de prensa la idoneidad de un tribunal calificador inte-

grado casi al completo por ingenieros para decidir acerca de asuntos de orden estético. Y, reflexionando sobre ello, señalaba:

“Convengamos asimismo en que habiendo en Santander artistas tan inteligentes y distinguidos como el conocido pintor D. José Sánchez, que por el hecho de no presentar en la Exposición trabajo ninguno se hallaba en excelentes condiciones de aptitud e imparcialidad; existiendo pintores como el Sr. Ratier, también conocido y apreciado por sus obras, y que se halla en el mismo caso que el anterior; contando este Instituto provincial con un profesor de dibujo y pintura como el señor Pérez de la Riva, que tampoco ha expuesto trabajo alguno, y no escaseando, por último, aficionados tan expertos, tan hábiles y tan conocedores del arte como los Sres. Regules, Unzueta y Escalante (D. Agavio), lo natural parecía que fueran éstos quienes, por lo menos, formaran parte del Tribunal censor, porque el fallo que ellos pronunciaran había de tener forzosamente el sello de la inteligencia y de la idoneidad” (146).

Las frases de Olaran expresan bien a las claras que Paul era uno de los pintores mejor valorados y más respetados del Santander de entonces. Por estas fechas encuentra el mismo una cantera de clientes muy prolífica en Laredo y el valle de Liendo, área geográfica para la cual llegará a realizar, sin contar otros lienzos, alrededor de 200 retratos (147). Y, en tal sentido, será especialmente fiel al atractivo de sus pinceles la opulenta familia de los Carasa, de cuyo patriarca, Don Ramón, más abajo se hablará. Por de pronto, en el otoño de 1879 pinta el mudo una pareja de óleos efigiando a dos miembros femeninos del linaje, trabajos que me ha dado a conocer un descendiente de éste, José Luis Sáinz-Trápaga.

El correspondiente a **Dña. Felipa Jacoba Carasa Gándara** (94 x 68 cms.; **cat. nº 27; lám. 11**) va firmado y fechado un poco por encima del ángulo inferior derecho: “P. Ratier 1879 / Octubre”. La dama había nacido en la villa pequina el 1 de Mayo de 1818, a las 9 de la mañana. Era hija de Manuel de Carasa Bernales, natural de Colindres, y de María de la Gándara Larraude, laredana, matrimonio que gozaba de buena posición y estaba bien relacionado, pues, con Francisca de Cañarte, apadrinó a la neófita en su bautizo Pedro de la Gándara Riva, abogado de los Reales Consejos de Su Majestad (148). El 8 de Diciembre de 1849, Jacoba contrajo matrimonio con Gregorio Miguel Ibargüen Alday, natural de Begoña (Vizcaya), quien a la sazón tenía 37 años y era ebanista en Laredo, aunque poco después es citado en varios documentos como “propietario” (149). Pronto comenzaron a nacer sucesivos vástagos de este enlace.

De más de medio cuerpo, la dama está captada en el interior de una estancia prototípica de las que caracterizaban los hogares burgueses decimonónicos. Tras ella se observa un fragmento de pared pintado de verde con moldura dorada que la separa de un zócalo en color ocre; un esbelto panel octogonal en blanco, igualmente limitado por idéntico tipo de moldura, rompe la monotonía del muro. Ataviada con un sobrio y elegante vestido de lienzo negro y vista casi de frente, la protagonista de la obra mira al contemplador con expresión seria y serena; su tez es pálida, castaño claro el cabello, armónicos los rasgos faciales. Una mantilla de encaje va prendida a la nuca y, enmarcando el rostro, viene a anudarse bajo el cuello. Doña Jacoba descansa su brazo derecho y su diestra en el respaldo de un butacón tapizado de verde, sujetando un abanico cerrado, vuelto hacia abajo, que se complementa con una gran borla, mientras la otra mano se superpone a la anterior. De perfecto dibujo, la pintura toda es un alarde de virtuosismo técnico, hasta en los detalles más mínimos como el broche de azabache tocado por destellos luminosos que fulguran sobre el pecho, entre el nudo de la mantilla, o los blancos encajes de la camisola que asoman en las muñecas, bajo el vestido que luce la dama. Las manos, espléndidamente plasmadas, desmienten por sí solas una tradición oral relativa a “*cierta dificultad por parte del pintor para representarlas*”, que citaron Manuela Alonso y Miguel Ángel Aramburu-Zabala (150).

El cuadro parejo (92 x 68 cms.; **cat. n° 28; lám. 12**) nos devuelve los armoniosos y juveniles rasgos, así como la gentil figura, de *Dña. Isabel Inés Ibagüen Carasa*, cuarto fruto del enlace de Gregorio Miguel y Jacoba (151). Nacida en Laredo a las 8,30 de la mañana del 20 de Julio de 1858, contaba 21 años cuando este óleo fue pintado (152). Al igual que su madre, se halla en un salón del que se divisa la pared de fondo grisáceo verdosa, la cual queda en semipenumbra en la zona superior derecha, mientras que en la izquierda se ve animada con la presencia de una pintura cuyo marco dorado acoge un lienzo del que no llegamos a percibir la composición. Dando la réplica adecuada al retrato materno, la joven aparece casi de frente, vestida de negro, levemente girado el cuerpo pero no el rostro que mira al contemplador, esbozando los bien dibujados labios una tímida sonrisa. La abundante aunque recogida cabellera, de tonalidad castaño oscura, va peinada con raya lateral; los ojos son del mismo color, como las bellas cejas. En el semblante parecen adivinarse ya las huellas de la tuberculosis incipiente, que no tardaría en hacer presa de la chica quien, sin embargo, aún vivió varios años. También en correcto diálogo con el cuadro al que éste hace “pendant”, la figura de Isabel apoya su brazo

y mano izquierdos en el respaldo de una butaca tapizada de rojo, mientras que en su diestra sostiene con elegancia un abanico blanco, cerrado y vuelto hacia abajo, que se complementa con una borla provista de largos flecos, del mismo color. Éste triunfa además en la pechera de rico encaje que alegra la severidad del vestido femenino, complemento en cuya plasmación Ratier ha hecho gala de su suprema maestría técnica, así como en las joyas que luce la joven: una cadena de oro con medallón que cuelga del cuello, el pendiente de ese mismo metal precioso y turquesas que pende de su oreja visible, la sortija a juego del dedo anular derecho y la áurea pulsera de la muñeca.

Estos dos retratos, hoy en buen estado de conservación, fueron limpiados y tratados en Madrid hace alrededor de tres décadas por especialistas del prestigioso “Salón Cano”. Se hallan en colección privada de Santander.

De 1879 datan igualmente los primeros encargos que hizo a Paul la muy emprendedora y acaudalada familia Avendaño, oriunda del valle de Liendo y “*típico ejemplo de la emigración a América en el siglo XIX, fenómeno que transformó la mentalidad cultural de la región, convirtiéndola en receptora de ideas artísticas foráneas. Tuvo ingenios de azúcar en Cuba y desde allí comerció con Nueva Orleans, Filadelfia y Nueva York, ciudades que visitaron algunos de los Avendaño*” (153). Este linaje llegaría a ser, con el tiempo, el que más trabajo diera a Ratier entre cuantos le solicitaron obra a lo largo de su carrera.

El comitente de los cuadros que se estudian a continuación y que se conservan desde sus orígenes en magnífica casona del barrio de Iseca Vieja, fue **D. Narciso Miguel de Avendaño López** (Liendo, 29 de Octubre de 1818-Santander, 24 de Marzo de 1893). Empadronado con calidad de hidalgo en su pueblo natal el año 1828, emigró después a Nueva Orleans, donde hizo fortuna gracias al comercio del algodón. Vuelto a España, se erigió en notable benefactor del municipio en el que tuvo su cuna y en el que reposan sus restos (154); entre otras cosas, encargó y costeó la construcción de la carretera que, partiendo de la de Santander a Bilbao, atravesaba gran parte del valle de Liendo, hasta morir ante la iglesia parroquial.

Un lienzo de Paul, en formato ovalado (69,5 x 55,5 cms.; **cat. n.º 29; lám. 13**). lo muestra serio y digno, impecablemente vestido con camisa blanca, chaleco, levita y corbata de lazo negros. Levemente girado hacia la derecha del contemplador, su rostro es de un extremado realismo, revelando una personalidad inteligente, madura y serena. La parca y elegante gama cromática se anima con los fulgores de la cadena de oro, conformada a base de alargados eslabones y rematada en meda-

llón heráldico, que cuelga sobre el pecho y que pone de manifiesto la categoría social y económica del modelo. Sesenta años sumaba éste cuando el cuadro fue realizado, pues sobre un hombro del prócer (a la izquierda) figuran la firma y la data: “P. Ratier 1879”.

Protegida por un cristal, la obra preside la puerta superior de un voluminoso armario-aparador-escritorio trabajado en maderas nobles, integrada en él mediante una moldura que lo enmarca. Abriendo esa portezuela, en la cara interior de la misma se descubre otro retrato del caballero, también ovalado y de iguales medidas aunque pintado sobre tabla (cat. nº 30; lám. 14); sin embargo, Don Miguel está representado aquí con una veintena de años menos, aproximadamente.

Vistiendo prendas idénticas, su cara y busto se orientan en este caso hacia la izquierda del espectador, al que mira de frente. El fondo, de una tonalidad verdosa, resulta mucho más luminoso que en el lienzo contrapuesto, como exhiben mayor frescura los colores nacarinos y sonrosados de la tez. Al hallarse el cuadro casi de continuo sumido en absoluta penumbra, diversas pequeñas manchas de humedad se descubren en él observándolo al trasluz pero, en contraprestación, conserva en toda su plenitud el cromatismo original, sobrio, armónico y elegante.

Muy probablemente pertenezca a este mismo momento la pareja de óleos con representación del prócer que nos ocupa y de su progenitor que, a falta de datación segura, estudiaremos más adelante.

Y nos acercamos al descubrimiento de las pinturas principales de Altamira. Debió ser días después del fallecimiento del padre de Marcelino Sanz de Sautuola, hecho que se produjo el 10 de Octubre, cuando el investigador vio por vez primera los policromos, atendiendo a una observación de su hija María (155). Sin duda entusiasmado y confuso ante el sensacional hallazgo (el más temprano entre los de esas características que se produjo en el mundo), Sautuola pensó que era urgente lograr una copia fiel de lo que el techo de la caverna albergaba, antes de adoptar otras providencias. No, no pasaba casualmente Ratier por Santander punto menos que mendigando trabajos, como años adelante imaginara Carballo. Fue Don Marcelino quien, cogiendo la pluma, escribió desde Puente San Miguel a su hermano político Agabio de Escalante y Prieto (156) el 8 de Noviembre, diciéndole:

“Mi querido Agabio: Necesito un chico, muchacho u hombre que pueda copiar con toda fidelidad y exactitud una porción de animales pintados en la bóveda de una cueva que está a media legua de aquí, es una cosa muy notable, pues en su género no se puede calificar de mamarracho, porque los animales están hechos

con toda la perfección que permite el fino lienzo que los contiene; se me ha ocurrido si Telesforo, que conoce a tantos, podría proporcionarme alguno que sirviera para el paso, en la inteligencia de que prefiero uno que copie con toda exactitud al que haga animales muy bonitos, hazme el favor de ver a aquél a ver si nos proporciona lo que deseo y que le diga se vea con mi mayordomo para saber en qué condiciones vendrá a ésta.

Anoche se recibió la carta de Isabel.

Si venís el lunes avisad a qué tren, para que salga el coche a la estación.

Recuerdos a tu costilla y todos los demás de tu hermano

Marcelino" (157).

Por cierto que, aunque nunca se ha señalado, cabe imaginar como más que probable que una de las primeras personas, si no la primera, a las que el descubridor de las pinturas mostraría su hallazgo sería precisamente al cultísimo Agabio de Escalante, quien, según esta misma carta expresa, parece tenía pensado hospedarse de forma inminente en la casa que habitaba Sautuola en Puente San Miguel. Sin duda Don Marcelino, que de sobra conocía el gran bagaje cultural y la exquisita sensibilidad artística de su pariente, estimaría su opinión en mucho.

Y es que, miembro de una distinguida familia santanderina de la que formaba parte también el literato Amós de Escalante, que fue hermano suyo, Agabio Domingo Alejandro (Santander, 4 de Agosto de 1849-íd., 22 de Febrero de 1899) fue persona de infrecuentes y variadas prendas. Aunque cultivó la pintura en plan de aficionado, gozó de crédito en esta faceta: José M^a de Pereda poseía cuadros suyos, como anota Pedro Sánchez (José M^a Quintanilla Martínez) (158) y reafirma Enrique Menéndez Pelayo, señalando éste que adornaban tales lienzos, acuarelas y dibujos las paredes de los dos despachos del novelista, tanto el de Santander como el de Polanco, codeándose con telas de los mejores artistas españoles de la época y de montañeses y "amontañesinados" del calibre de Casimiro Sáinz, Antonio Gomar, Pérez del Camino, Carlos Pombo, Agustín Riancho, Lino Casimiro Iborra y Fernando de la Revilla (159). Según confirman las biografías del autor de *Sotileza*, él y Agabio fueron buenos amigos y fieles contertulios, si bien es cierto que también protagonizaron algunos enfrentamientos dolorosos (160). El mismo Pedro Sánchez tildó reiteradas veces a Escalante de "el más inteligente amateur de todas las artes que se ha conocido aquí".



Pereda, Agabio de Escalante y Carlos Pombo, en la finca de Pereda en Polanco.

Virtuoso intérprete musical, escribió además galanamente, utilizando en muchas ocasiones el seudónimo de *Arremiendos*. Fue un tiempo Bibliotecario del Círculo de Recreo, cargo que ostentaba en 1891 (161). Y cuatro años después lo encontramos formando parte -como vocal por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- de la Comisión Provincial de Monumentos, en la que también estaban sus hermanos Pedro y Amós (162). Simultáneamente era regidor del Ayuntamiento santanderino, hallándose integrado en la Comisión Permanente de Beneficencia (la cual se ocupaba de Establecimientos benéficos, asistencia médica domiciliaria, Casa de Socorro e Instrucción pública), y representaba a la Corporación en la Junta Local de Primera Enseñanza y en la Comisión de

Evaluación y repartimiento de la riqueza de inmuebles (163). Contrajo matrimonio el 26 de Noviembre de 1874 con la bilbaína Rogelia de Urigüen y Ansótegui en el Oratorio del Palacio Episcopal de Santander, bendiciendo la unión el Obispo Diocesano José López Crespo (164). La pareja no tuvo hijos.

De la brillante personalidad de Agabio se hace eco el citado *Pedro Sánchez* en la extensa necrológica que publicó tras el fallecimiento del prócer, en la cual, entre otras cosas, decía:

“¡Pobre! Ya le llegó ayer la hora de las alabanzas ¡tan pronto!... Modesto, modestísimo siempre, apartado de todo bullicio y vanidad, puede que jamás oyera ni una mínima parte de las que mereció como pocos; pero hoy, cuando ya no existe, ¡cuántas tenemos que dedicarle todos, cordialmente, al llegar su muerte prematura! (...) Vivía retraído, aparte, alejado siempre de cuanto resonaba y bullía...(.). Sangre ilustre, ilustre apellido, brillante posición social, caudal considerable... ¡sí, de todo eso gozaba dignamente! Pero además tenía otras condiciones, otras facultades, otras virtudes (...). Tenía talento, mucho ingenio, mucha intención, muchísimo civismo... ¡Oh, cuántas veces no lo ha demostrado en su mismo ‘aislamiento’! Nunca quiso ser aquí nada, ni quiso ser de nada, no por egoísmo sino por patriotismo ‘quintaesenciado’; más la única vez que le obligaron a mostrarse en público, en la Casa de la Ciudad, hasta los más miopes supieron

advertirlo, respetando y hasta admirando lo que podían y significaban allí su aislada voz, su independiente carácter, su vasto saber, su nobilísima conducta... Me parece que, un día, hasta aplaudió el vulgo un discurso suyo, del 'tal aristócrata'. Y eso era Agabio Escalante, un aristócrata de verdad; mitad señor, mitad 'hombre del pueblo'; un mucho literato, un más artista... Pintaba, dibujaba, escribía, pero-raba si le era preciso; deliraba por la música, por la clásica, por los cuartetos; le enamoraban la arquitectura, los monumentos, las 'piedras'; pero todo esto, arqueólogo, músico, literato, dibujante, orador, lo era en cierto grado y a su 'modo', no por profesión, ni siquiera por 'afición', sino por espontaneidad de su delicadísimo espíritu (...).

De esta suerte, o por esta razón, la dolorosa muerte de este hombre inolvidable, ha sido y tiene que ser gran pérdida para las artes y para las letras montañesas, aunque no las cultivaba 'en activo' ni consintió jamás que se le citara entre sus verdaderos cultivadores. Con él ha desaparecido para siempre uno de nuestros más juiciosos, inteligentes, eruditos y entusiastas 'amateurs' de toda clase de bellezas artísticas, y no sé si diga además, prescindiendo ahora del 'Monstruo' (165), el crítico más competente y animoso de toda la Montaña... Él era Arremiendos, el sagaz 'espolique artista'; el 'Octavio' de las Nubes de Estío, que de todo hablaba, y muy bien; aquella N o aquella A o aquella X que a veces aparecían en los periódicos locales al pie de un castizo, ingenioso, docto y discretísimo artículo de crítica o historia, que explicaba magistralmente, con amenidad, el valor de un hallazgo arqueológico o el significado de una vieja costumbre provincial.

Todo esto, lo arqueológico, lo 'viejo', le tenían robado el sentido, aunque también gustaba de 'modernismos', principalmente de los de la música, y ello le hacía más 'aristócrata' aún, más 'señor', sobre todo con relación a su pueblo, que él amaba tanto como idolatraba a su familia. Así, era muy joven todavía en el día de ayer, menor de los cincuenta; pero, ¿quién, qué ochentón santanderino puede recordar lo que Agabio Escalante contaba de cosas nuestras, ¿como si lo recordara!?... Era nuestra 'crónica viviente', un contón amenísimo, hablando de anécdotas e historias interesantísimas, y así como no había en la provincia camino que él no hubiera andado a pie, ni iglesia, convento, ermita, casona o ruina que no hubiera visitado y estudiado, no había tampoco en Santander rastro, vestigio ni eco de historia, leyenda o tradición que él no supiera de corrido, o por haberlo aprendido en libros y papeles o por habérselo oído referir a cronistas autorizados. Lo cierto es que todo lo sabía, lo más principal y lo más insignificante, cuantos 'detalles'

preciosísimos se quisiera, y lo mismo contaba 'intimidades' de la casa de la condesa de Isla que de la taberna del tío Sevilla y del 'Palacio de Cristal'.

Eso sí, Escalante lo había visto todo en Santander como verdadera 'función' del arraigo de su linaje, lo más alto y lo más humilde, conservando quizás hasta el fin las más firmes amistades en la clase de 'cagatintas' antiguos, monaguillos secularizados y jubilados pescadores. Fue aquí realmente popular hace una veintena de años, antes y después de vivir muchos en el extranjero perfeccionando su brillante educación, y ¡cuántos de los que ahora revuelven, salidos y venidos de no se sabe dónde, y que a él le desconocían, se quedarían pasmados de oír que ese casi oscurecido convecino no solo anduvo mucho en Corte y rompió muchos fracs, y no solo viajó mucho por toda Europa y sabía vivir a la 'inglesa', y no solo había leído y aprendido mucho en toda clase de libros, llegando a ser un humanista de los que ya quedan pocos, sino que además se había bañado mucho en Maliaño, casi con los 'raqueros', 'aprendiéndoseles', como Pereda, y había ido mucho al café con los mismos 'marinos de entonces'. Y así, muchas de sus simpáticas malicias, de sus agudezas, de sus mil y una ingeniosidades graciosísimas, no trascendían tanto de la Universidad que frecuentó hasta que se licenció, como de aquel fondo, propio suyo, en que atesoraba, depuradas con el mayor gusto y esmero y con todo escrúpulo moralista, las 'cosas' del Santander adorado. (...)

Aunque valía mucho su ciencia, sus artes, todos sus prodigios, sus escritos, sus muchos estudios, ¿qué valía en él más que esa 'conmixtine' espiritual en que lo combinaba todo al amor y al culto de su ciudad nativa? ... Solo su fe, su robusta fe de siempre, que alentaba su vehemente piedad y movía todas sus virtudes de cristiano viejo, valía más que ello, como cosa más alta, que le ha llevado de seguro de la cama al cielo después de tal vida y del santo martirio que ha sufrido en cincuenta días de espantosa agonía con inconcebible resignación; pero, bajo de ello, volando más bajo, en este aire de la tierra, ni nada descollaba más en su espíritu ni nada debe ponderarse más, ni nada me admiraba más a mí, ni nada, en conclusión, puede haber más triste para mi pluma, después de dar la noticia de su muerte, que decir así que ha fallecido el último santanderino de raza" (166).

José M^a de Pereda, en carta escrita a Menéndez Pelayo el 21 de Febrero de 1899, víspera de la muerte de Escalante, le dedicaba a éste las siguientes palabras:

"Aquí no hay más novedad que la muy triste del acabamiento inacabable y cruel del pobre Agabio (...). Dice el médico que le asiste y lo confirman los pocos de la familia que le ven, que es superior a lo enorme de sus sufrimientos, lo heroi-

co de su valor cristiano. Es la agonía de un mártir. Con él se va lo mejor de la casa, con haber en ella mucho bueno; pero va por buen camino, y este es el mejor consuelo para los que le lloren" (167).

El 7 de Marzo siguiente contestaba Don Marcelino desde Madrid a su amigo el novelista, y valoraba así al finado:

"Supe con grandísimo pesar el fallecimiento del pobre Agabio, que valía muchísimo por sus virtudes de hombre y por su temperamento artístico. Lo que ha escrito de él Enrique está muy bien, y me parece la pura verdad. Conforme van faltando hombres como ése, nuestro pueblo avanza un paso más en el camino de la novísima barbarie" (168).

Precisamente el Enrique al que cita el polígrafo era su hermano menor, quien varias veces ensalzó a Escalante, aún más abiertamente que Quintanilla, como artista:

"¡Qué bien hubiera ilustrado un libro de Pereda, y cuánto éste lo deseaba, aquel genial Agabio de Escalante, en cuyo gentil espíritu no era la Montaña una imagen de un país, sino parte esencialísima y sustancial suya! Fue un aficionado que pudo dar lección a muchos maestros, y era con el lápiz casi tan poeta como su glorioso hermano don Amós con la pluma. Su innato buen gusto se unía en él a una cultura artística vasta y selecta y a una manera enteramente suya de dibujar y pintar. Es posible que, como su modestia y aquel señoril apartamiento en que vivía le redujeron al círculo de su familia y sus íntimos, no fuera dueño absoluto de la técnica manual; pero nadie duda, de cuantos han visto sus como bromas pictóricas, aquellas primorosas resurrecciones de estilos viejos, sus acuarelas y dibujos, que de haber necesitado Escalante vivir del arte hubiera alcanzado universal renombre. En algún dibujo que sobre escenas de Pereda hizo este artista, muestra bien claro cómo le entendía; y es que comulgaban ambos con el mismo loco amor de su tierra, que si en las cosas de la vida puede, como todo amor, quitar alguna vez conocimiento, en las del arte aviva los ojos y enciende la inteligencia" (169).

Añade Menéndez que fue precisamente Agabio quien introdujo en la tertulia perediana a su sobrino el pintor Carlos Pombo y, sobre todo, al maestro de éste, el artista valenciano Antonio Gomar y Gomar, que tanta intimidad llegaría a alcanzar con el novelista y con su círculo. También es preciso recordar que se debieron a Escalante el ingenioso texto y las bellas ilustraciones de aquella célebre *Charta de Fuero e Previllegio* que Sinforoso Quintanilla regaló (1885) a los nuevos miembros de la tertulia que se realizaba en su casa de la Rúa Mayor, inmortalizada literaria-

mente por Pereda con el nombre de *Las Catacumbas*. Señaló al respecto Enrique Menéndez:

“Este documento está primorosamente escrito en una hoja de pergamino y exornado con preciosas viñetas miniadas, y lleva pendiente un sello de seda. Escritura, pinturas y redacción son obra del finísimo ingenio de Agabio Escalante” (170).

Y José Montero recuerda: *“Él pintó a la acuarela una flor en cada uno de los cien ejemplares de las poesías de su hermano don Amós, editadas en 1890. Él también empezó a componer un Libro de Horas para su esposa; pero la muerte no le dejó acabar una labor en la que ponía los más exquisitos cuidados”* (171).

Ítem más, proyectó sobre el papel una bellísima pieza de orfebrería religiosa que llegó a ser realizada en 1902, después de su óbito. Comentó la prensa al respecto:

“En el establecimiento de joyería del señor don Dionisio de Gurtubay, calle de San Francisco, se encuentra expuesta desde anoche una magnífica obra de arte que está llamando poderosamente la atención.

Doña María Concepción de Campuzano y Pedrueca dejó, entre otras mandas para fines benéficos, el encargo de hacer una custodia con gran número de piedras preciosas de su propiedad. Hizo el diseño de la obra el finado señor don Agabio Escalante y Prieto, y la voluntad de la piadosa señora ha sido cumplida a maravilla por el señor Gurtubay, encargando la construcción de la custodia al notable artífice de joyas de Madrid don Joaquín Sagrañes Grau.

Esta custodia, separándose completamente de lo que suele hacerse en esta clase de trabajos, sacrificándolo todo a la riqueza de las piedras que los adornan, reúne otras condiciones artísticas que avaloran su mérito. La pureza de sus líneas, lo justo de las proporciones, la belleza de sus más insignificantes detalles, distribuido todo en más de doscientas piezas, independientes unas de otras, forman un conjunto admirable, hermoso, deslumbrador. Toda la custodia es de oro y plata dorada. Tiene 500 piedras entre brillantes, diamantes, esmeraldas, perlas y granates, destacándose en el centro una perla gris” (172).

Finalmente, habrá que recordar que Agabio hizo un buen trabajo de historiador al ocuparse de reconstruir en 1892, *“con propios datos e investigaciones”* (173), el árbol genealógico de la familia Prieto.

Esa era, pues, la persona a la que Sautuola confió la búsqueda de un artista capaz de reproducir fielmente las pinturas de Altamira. El otro cofrade de quien

solicitaba consejo al respecto, según la carta arriba transcrita, era Telesforo Martínez (Santander, ¿?-íd., 13 de Agosto de 1913), propietario del periódico *El Aviso* y cuyo medio hermano, José María, poseía a su vez el *Boletín de Comercio*. Ambos sintieron sumo interés por el arte, convirtiéndose en los grandes propagandistas, desde las páginas de estos dos clásicos de la prensa local, de talentos como los de Donato Avendaño y Agustín Riancho. Y el mismo “Teles” cultivaba también por afición la pintura, parece que con bastante buenos resultados.

Escalante y Martínez hubieron de ser, pues, quienes pensaron en Paul Ratier, sin duda teniendo muy presente el deseo expresado por el descubridor de los polícromos: “*prefiero uno que copie con toda exactitud al que haga animales muy bonitos*”. Cuando se trataba de lograr reproducciones fieles, se tendía en la época a contratar los servicios de retratistas, que fueran además de pincel diestro y académico. Dos lo suficientemente consagrados residían a la sazón en Santander: el que nos ocupa y Manuel González Cuevas (174). Con toda probabilidad pesó en la elección final el hecho de que éste era de edad avanzada mientras que aquél andaba por los 47 años, es decir, poseía la agilidad y condiciones físicas necesarias para poder enfrentar la entonces peligrosa bajada a la caverna y soportar el penoso esfuerzo de trabajar, adoptando forzadas posturas, en un antro cuyas pinturas ocupaban el techo, por otra parte muy bajo (el suelo se hallaba bastante más elevado que en la actualidad). Incluso puede que, deseosos los comitentes de que el descubrimiento se mantuviera lo más secreto posible para el vulgo hasta que lo conocieran científicos y especialistas, apreciaran de forma positiva la circunstancia añadida de ser sordomudo Ratier (175).

A Puente San Miguel se trasladó éste en el mes de Diciembre, cumplimentando su tarea quizá antes de finalizar el año o a principios del siguiente. Como queda sugerido, la misma hubo de resultar incómoda en extremo, y difícil por las características de los originales; unos meses más tarde copiaba solo parte de los polícromos otra persona, y a cuenta de ello escribía Miguel Rodríguez Ferrer:

“(...) la acción de estos animales es tal y está de tal modo expresada, que nuestro antiguo amigo el Dr. D. José Argumosa, artista de afición y ya maestro en el pincel, apenas ha podido expresarla después de más de diez horas de trabajo, en que, con grandes dificultades de luz y de postura, se propuso completar las figuras mutiladas, escogiendo de las 23 las que más dignas le parecieron de concluir su perfil” (176).



Y mucho tiempo adelante, en 1902, Henri Breuil abordaría la realización de otra reproducción, episodio del que dejó escrito lo siguiente:

“(...) no podía pensar en sacar calcos de las grandes figuras pintadas en el techo de Altamira. El color en estado de papilla, se habría adherido al papel y esto hubiera sido destruir las pinturas. Solo era posible una copia de tipo geométrico, que, trabajando ocho horas diarias tumbado de espaldas sobre sacos de helechos, me ocupó aproximadamente tres semanas. No se trataba de una corta visita, sino de una verdadera residencia en la cueva” (177).

A Ratier le cupo, pues, la **alta honra** de ser el **primero** en “retratar” lo representado por el hombre del Magdaleniense en la caverna de Vispieres. El producto resultante, **Animales**

de la bóveda en la caverna de Santillana, a partir del cual se hicieron (como era de esperar, en los talleres tipográficos de Telesforo Martínez) las grabaciones de las planchas tercera y cuarta del trascendental folleto *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* que publicó Sautuola a mediados de 1880, y que volvieron a aparecer poco más tarde en las páginas de *El Impulsor*, de Torrelavega (178), y de *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid (179), medía 109 x 286 cms. (**cat. nº 31; lám. 15**). Se trata de un trabajo efectuado sobre papel (adherido después a un cartón marrón y éste, a su vez, a un lienzo de tejido blanco), en el que Paul trazó con **carboncillo** los **perfiles** de los animales y las grietas del techo y empleó la técnica del pastel **para aplicar** los colores (180). Lo conservaron en su poder Don Marcelino y después su viuda, hasta que el 14 de Enero de 1910 ingresó junto con otros objetos, como donativo de María Sanz de Sautuola Escalante y de su esposo Emilio Botín López, en el Museo Municipal de Santander, entonces en formación (181). El siguiente día 21 emitía la Corporación beneficiaria un oficio de agradecimiento, elaborado en estos términos:



“Alcaldía de Santander = El Excelentísimo Ayuntamiento que tengo el honor de presidir, en sesión 19 de los corrientes, acordó por unanimidad dar a V. las más expresivas gracias por su valioso donativo de objetos con destino al Museo Municipal. = Lo que comunico a V. en virtud de citado acuerdo. = Dios guarde a V. muchos años. = Santander, 21 de enero de 1910. = Pedro San Martín = Sr. D. Emilio Botín y López” (182).

A partir de los años 40, la histórica pintura fue depositada en el Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología de Puerto Chico, donde ha permanecido hasta su traslado al Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira en 2001, previa restauración realizada por el especialista Ángel Gómez Sánchez (183).

Que yo sepa, Sautuola no hizo más encargos a Ratier ni parece que volvieron a tener mayor relación. Sin embargo, el imaginativo relato del P. Carballo al que he venido aludiendo líneas arriba dio por resultado que los historiadores que se han ocupado de Don Marcelino o de la cueva, sin excepción, reiteren una y otra vez el papel de mecenazgo del hidalgo montañés con el pintor mudo (184). También erró el ilustre biógrafo del prócer de Puente San Miguel al atribuir, en su libro sobre éste, el encargo de la copia que nos ocupa a Eduardo de la Pedraja (185).

No es intención mía narrar aquí la procelosa historia del reconocimiento por unos y la negación por otros de la autenticidad de las pinturas altamirenses hasta su

universal aceptación en 1902, asunto tratado de forma extensa y brillante por varios especialistas en diversas publicaciones, algunas bien recientes. Pero sí he de destacar que entre 1879 y 1885 no existe ni un solo testimonio escrito que involucre el nombre de Ratier en la presunta falsificación. Unos pocos se mostraron defensores a ultranza de lo genuino del hallazgo (Vilanova, González de Linares, Pedraja, Rodríguez Ferrer) o, al menos, conformes con la autenticidad (Martin, Piette), otros consideraron que los polícromos eran antiguos aunque no prehistóricos (Ángel de los Ríos, Torres Campos, Quiroga) y los demás apostaron por la tesis del fiasco (Harlé, Cartailhac, Mortillet). No obstante, ninguna autoridad científica dudó lo más mínimo de la honradez de Sautuola, y los mismos que sentenciaron a las pinturas alabaron la importante aportación de éste como uno de los pioneros de la investigación prehistórica en España.

6. VIDA Y OBRA DE 1880 A 1885

Firmado y fechado cerca del ángulo inferior izquierdo: “P. Ratier 1880 / Mayo”, está el inédito retrato del vecino de Laredo **D. Miguel Maderne Bueras** (93 x 69,5 cms.; cat. nº 32; lám. 16) que posee en la actualidad quien esto escribe. El efigiado fue hombre afecto a la facción progresista del liberalismo (saludó con calor el triunfo de “La Gloriosa” y suscribió con otros laredanos una petición solicitando al Gobierno provisional de España que proclamara la libertad de cultos (186)), aunque posteriormente derivó a ideas políticas más conservadoras (figura entre los muchísimos vecinos de la villa pejina que avalaron con su rúbrica en 1883 una “*adhesión al Obispo de Orihuela y protesta contra los escándalos impunes de Alicante*”) (187). Como propietario, poseyó una de las principales fábricas de conservas de pescado que existieron en la localidad en que vivía. Escribió al respecto Maximino Basoa en 1932:

“La primera (...) la fundó don Braulio Larrabide, indiano o americano, en el año 1863, sita en la margen derecha de la carretera de Bilbao, a unos sesenta metros de la primera curva que hay para entrar en el callejón que conduce al depósito de aguas de la Reina. Después del señor Larrabide construyó otra, en el lugar del Regatillo, el señor Bueras, tomando incremento tal industria a fines del pasado siglo, con diez fábricas de conservas, cuya vida languideció al perderse Cuba y Filipinas, coincidiendo con el desarrollo de esta industria en las costas de Portugal, adonde se dirigieron los compradores extranjeros que habían venido hasta entonces a Laredo” (188).

El óleo que nos ocupa fue heredado por una sobrina segunda del retratado, Leocadia Torre García, quien en su infancia y juventud vivió al lado del mismo. Casada dicha señora en 1894 con el emigrante Aquilino Velasco Barañano, establecieron su hogar en Cienfuegos (Cuba), pero se repatriaron en 1898, pasando a residir en Santander. Desde 1915 el cuadro se ha conservado, hasta hoy, en el último domicilio que poseyó esa señora, sito en el Paseo de Menéndez Pelayo. En 1944, tras el fallecimiento de la propietaria, quedó en poder de su hijo Manuel Velasco Torre; al morir éste en 1975, lo heredó su viuda Lucía del Rosario

Palazuelos Fontecilla; y de ella, finada en 1999, el autor de estas líneas. Por efecto de una caída producida en 1982, el lienzo sufrió sendos desgarrones en la parte inferior; además, la zona superior de la tela, por el lado izquierdo, se fue desprendiendo progresivamente del dorado marco original (que aún conserva), resultando de ello algunas pérdidas de pigmento. Parecía obligado acometer la limpieza y restauración del cuadro, lo que llevó a cabo Jaime Serdio Agüeros en 2002-03.

Se trata de un excelente retrato, lo mismo que todos los que hoy conocemos de mano de Ratier, quien hace gala en él de un dibujo de perfecta corrección aunque no tan excesivamente delineado como el de algunos otros colegas de estética romántica, con lo que consigue un mayor naturalismo (está así más en la tradición de un Federico de Madrazo que en la de no pocos cuadros de Carlos Luis de Ribera, por ejemplo). El dominio del color resulta irreprochable, como el de la discreta distribución de luces y sombras, optando el artista por plasmar a su modelo en la placidez de un interior de hogar burgués. No se rastrea ni un mínimo defecto en las proporciones ni un solo acartonamiento que empañe la naturalidad de la actitud (lo que ocurre con cierta frecuencia, por ejemplo, en lienzos de Antonio M^a Esquivel). Como suele ser norma en sus retratos, Paul prefiere un fondo casi neutro —a veces lo es del todo—, libre de aditamentos más o menos pintorescos (bufetes, jarrones de flores, ventanas con vistas a un jardín, etc.) que estorben la atención del “motivo” del cuadro, a los que tan aficionados fueron no pocos de sus contemporáneos.

Por encima del modelo, a la izquierda, se adivina parte del marco de una pintura colgada en la pared; al centro, sobre la cabeza de Bueras, está la zona más luminosa, de color verde, que va oscureciéndose en el lado diestro hasta definir un área sumida en total penumbra. Levemente girados cara y cuerpo del caballero hacia la derecha del espectador, viste camisa blanca con cuellos vueltos para arriba, corbata de lazo rígida, chaleco y levita negros. De un fiador de oro, sujeto en un ojal a la altura del pecho, pende cadena de idéntico metal, poniendo una nota brillante en medio de las cenicientas tonalidades de los ropajes. Magnífica la mano izquierda, que sostiene con elegancia un guante bruno, mientras la otra queda semioculta en el bolsillo de la levita, sobresaliendo de éste el pulgar. Pero lo mejor es el rostro del efigiado, que dirige la mirada al espectador mientras sus labios esbozan una sonrisa; por encima del parecido fisonómico, expresa una personalidad y un carácter concretos y da la sensación de que nos observa lleno de vida, atrapado en un instante en el lienzo merced a la hábil suficiencia del artista y convertido ahí en presencia inmutable.

Gracias a la amabilidad de Luis Gutiérrez Cueva, Almudena Díez Alonso y, sobre todo, de los hermanos Carmen y Eduardo Carbajo Avendaño, he tenido noticia (y logrado reproducciones fotográficas) de un cuadro inédito de Ratier que me era desconocido. Se trata del retrato de la niña *Eulalia Trasgallo y Llanderal* (112 x 80 cms.; **cat. n.º 33, lám. 17**), hija de Juan Trasgallo Sarabia, laredano y militar que había alcanzado el grado de segundo comandante, y de Cristina Llanderal López, natural de Liendo, obra que conservan los descendientes de esos linajes. Firmada y fechada en el ángulo inferior derecho “Pablo Ratier / 1881”, aún posee el marco original, aunque dañado por algunos deterioros, y otros se advierten en la pintura incluyendo ciertas pérdidas de pigmentos (especialmente en el borde izquierdo), pero son limitados y no afectan a nada esencial de la composición.



Afirman los propietarios que la retratada había muerto ya cuando fue realizado el óleo, lo que parece dar a entender que éste se basó en una fotografía. Tal procedimiento comenzaba a ser habitual en la época, según evidencian los anuncios en prensa de muchos artistas del momento. Por circunscribirme a Cantabria, he de decir que esa posibilidad ofrecía Manuel Fernández- Escandón, y antes que él la puso en práctica Manuel González Cuevas (189). Líneas adelante me referiré a diversas telas más de Paul que sabemos fueron ejecutadas con arreglo al expresado sistema. Aunque parece difícil de admitir que retratos como los de Rodríguez de Astarloa, Rodríguez Parets, Jacoba Carasa, Isabel Ibargüen, Maderne Bueras y otros que analizaré se fraguaron sin que el modelo posara “en vivo”, tal es la personalidad y el carácter que revelan los rostros, las evidencias documentales prueban que así ocurrió con frecuencia. He de advertir, no obstante, que en la familia de la efigiada se tiene la creencia, transmitida por tradición oral, de que el cuadro fue hecho a partir de dibujos de la cara bosquejados con la finada de cuerpo presente, añadiendo el pintor de su cosecha los aditamentos ambientales correspondientes (190). No es del todo inverosímil esa suposición, pues en la época había cierta costumbre de retratar a criaturas difuntas; tal cosa hizo, por ejemplo, Federico de Madrazo con dos hijos de la reina Isabel II, *El príncipe de Asturias D. Luis de Borbón yacente* (1850) y *La infanta Dña. María Cristina de Borbón yacente* (1854) (191), aunque en ambos casos los personajes se

presentan, como dormidos, en su lecho mortuario. Y tampoco resultaba extraordinario en los tiempos de la Restauración fotografiar a los minúsculos cadáveres depositados en su ataúd, todavía abierto, rodeados de coronas florales.

Eulalia era una niña cuyo nacimiento le costó la vida a la madre, finada a las 11 de la mañana del día 18 de Diciembre de 1876, cuando contaba 46 años. Dejaba, además de ella, a tres hijos menores de edad: Francisco, Soledad y Josefa (192). La pequeña, de quebradiza salud, padeció hepatitis crónica hasta su prematuro fallecimiento, ocurrido a las 3 de la tarde del 25 de Junio de 1881 (193). Su existencia no alcanzó, pues, siquiera a un lustro. En el retrato está captada de cuerpo entero, levemente girada hacia la derecha, sosteniendo con su mano izquierda un gran aro de madera, que se apoya en el suelo, y portando en la diestra el palillo necesario para hacerle rodar. Su cara, como es lógico, no posee ni los rasgos ni la vivacidad infantiles característicos; su mirada inexpresiva, ausente, se posa en un punto indeterminado, ajena al contemplador. Lo mejor de la obra es el vestido y el calzado con que va ataviada la pequeña, sobre todo por la hermosa combinación cromática que componen el blanco grisáceo de tales prendas y el intenso azul celeste de los lazos y las cocas con que respectivamente se adornan, elegantísima solución que recuerda la que treinta y un años antes que Paul adoptó Federico de Madrazo en el ya citado cuadro de *El príncipe de Asturias D. Luis de Borbón yacente*, y en 1872 Jean Louis Meissonier en el retrato de *Dña. Josefa de Manzanedo e Intentas de Mitjans, marquesa de Manzanedo* (194).

Por una vez, el pintor sordomudo no ha recurrido en esta pintura a los fondos neutros de los que gustó, sino que sitúa a la niña en un jardín, con una suntuosa balaustrada a sus espaldas y espeso arbolado al fondo. Quizá respondiera con ello a un deseo expreso de su cliente, pero sospecho que la elección haya venido determinada por razones de índole artística: al no contar en este caso con un modelo de bellos rasgos ni de personalidad suficiente como para hacer un retrato de carácter, Ratier ha optado por “enriquecer” estéticamente su obra mediante la inclusión de exquisiteces cromáticas y de una cuidada escenografía ambiental.

Paul estrenó el año 1882 plasmando en un lienzo los rasgos de **D. José M^a Buenaventura Campo Pérez** (73 x 54 cms.; cat. n^o 34; lám. 18). Este caballero nació en Liendo el 14 de Julio de 1833, a las 2 del mediodía, siendo bautizado de inmediato por correr peligro de muerte inminente que, felizmente, no se produjo. Era hijo de Claudio del Campo Calle y de Antonia Pérez Ortiz, naturales y vecinos acomodados del lugar, y cuando un día más tarde del natalicio se celebró el bau-

tismo oficial “sub conditione” fue apadrinado por los hermanos José y María de Mendina Bolde (195), dama que llegaría también a ser retratada por el francés. Habiendo vivido José M^a cuatro décadas y media sin abandonar la soltería, se produjo el óbito de su progenitor, ya viudo, el 23 de Noviembre de 1878, a las 7 de la mañana (196). El 13 de Agosto del año siguiente, contando 46 recién cumplidos, Campo contrajo matrimonio con su paisana Laura Lutgarda Micaela Llanderal Collado (197), cuatro lustros más joven que él y miembro de una familia de propietarios relevante en el valle; sus difuntos abuelos habían desempeñado funciones destacadas: el paterno, Ulpiano de Llanderal Calvo, fue administrador de rentas en Santoña, y el materno, José M^a del Collado, capitán graduado de infantería (198). El 13 de Mayo de 1880, a las 4 de la tarde, llegaba al mundo la primera hija de la pareja, M^a Rolindes Josefa del Campo Llanderal (199). Pero a los cinco meses del feliz acontecimiento sobrevino la desgracia: el esposo sufrió una repentina hemorragia cerebral que le privó del habla y, sin siquiera poder testar, falleció a las 10,30 de la mañana del 16 de Octubre, a la edad de 47 años (200).

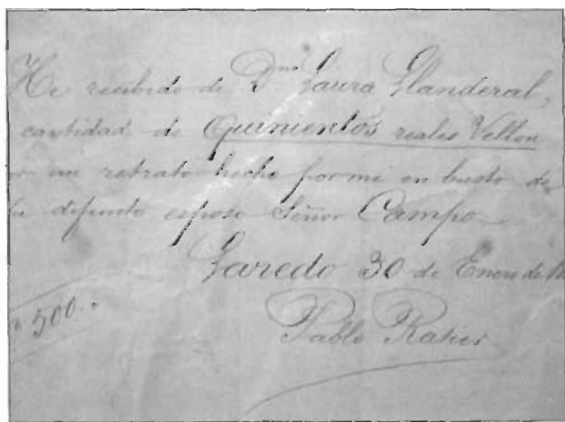
El retrato que hizo Paul fue, por lo tanto, póstumo, y hubo de basarse en una fotografía. Es de formato oval, de busto prolongado, y conserva el magnífico marco dorado primigenio, hermosamente tallado con flores y hojas. Recortando su silueta sobre un fondo verde bastante luminoso, el modelo está captado de frente. Viste camisa blanca con cuellos vueltos hacia arriba, corbata rígida de lazo negra y chaqueta del mismo color. La noble cabeza aparece un poco alzada y se gira algo hacia la derecha del espectador, evitando sus ojos dirigir la mirada a éste. El rostro resulta magistral, constituyendo a mi entender uno de los mayores logros de Ratier: su tratamiento pictórico es más ajeno que nunca a un dibujo preciso, y el potente realismo, incluso turbador, que emana de ese semblante, lleno de vida y carácter, se alcanza en base a sutilísimas combinaciones de colores y tonalidades aplicados con exquisita delicadeza. Merece la pena detener la vista en los ojos azules, en los almendrados cabellos, bigote y perilla, en los sonrosados pómulos, en las casi nacaradas mejillas, en la única oreja visible, más sugerida que pintada... Conforme he pensado al contemplar algunas otras obras anteriores del francés, me da la sensación de que debió estudiar en profundidad, allá en su juventud, los retratos velazqueños del Prado, pues ese realizar los rostros “*no como son, sino como se ven*”, con sabios difuminados, valientes “*inacabados*”, poderosas síntesis, le hace deudor del gran maestro sevillano. Estoy seguro de que Federico de Madrazo no hubiera desdeñado firmar este magnífico cuadro de Ratier.

Obtener semejantes resultados basándose en una simple fotografía en blanco y negro comporta indudablemente dificultad mucho mayor que trabajar con el modelo vivo posando ante el artista. Por suerte, el estado de conservación del lienzo es muy satisfactorio, manteniendo así en todo su esplendor el diáfano colorido y el vigor expresivo originales.

El retrato ha permanecido siempre en Liendo. A la muerte de la viuda del efígiado, ocurrida en Madrid (calle de Galileo, 1) el día 14 de Febrero de 1933 (201), pasó a propiedad de su única heredera, Rolindes, ya por entonces viuda de De la Viesca, y posteriormente a una de las hijas de ésta, M^a del Pilar de la Viesca Campo, quien estuvo casada con el sevillano Alejandro Rojas-Marcos y Díez de la Cortina. Finada dicha dama el 14 de Noviembre de 2000, la obra quedó en poder de uno de sus descendientes directos, entre los que son figuras muy conocidas Alejandro Rojas-Marcos de la Viesca, ex-alcalde de Sevilla y fundador del Partido Andalucista, y su hermano José Luis, eminente psiquiatra, investigador y profesor residente en Nueva York.

Aunque la pintura no lleva firma, conserva la familia el recibo manuscrito que Ratier extendió en su momento, en el que hace gala de su perfecta caligrafía.

El documento dice:



“He recibido de Dña. Laura Llanderal, la cantidad de quinientos reales vellón por un retrato hecho por mí en busto de su difunto esposo Señor Campo. // Laredo 30 de Enero de 1882 // Pablo Ratier // Rs. Von. 500.”

Sirva este papel para desmentir la vieja leyenda oral, otra entre tantas como el pintor acumula, que le describe viviendo de casa hidalga en casa hidalga de la provincia y realizando trabajos

pictóricos a cambio del alojamiento y de una mínima retribución. Ciento veinticinco pesetas de la época eran una remuneración moderada por un óleo de las características y tamaño de éste, pero tampoco resultaban precisamente una propina.

Aramburu-Zabala y Alonso Laza publicaron una pareja de cuadros del mismo género que el anterior e igualmente pintados en 1882, que permanecen asimismo en colección privada. Ambos son de formato ovalado y muestran a los efigiados de algo más de medio cuerpo, como es frecuente en la obra de Paul. Conservan los marcos originales, de talla dorada. El de *Doña, María Manuela de Mendina Bolde* (91 x 76 cms.; **cat. nº 35; lám. 19**) resulta impactante: presenta a la dama, de avanzada edad, de frente, envuelta en tocas de luto y toda ella ataviada con amplios ropajes negros; sus manos, también aquí bien visibles y de excelente ejecución, sujetan con los índices y los pulgares un libro, tal vez un devocionario. El rostro, implacablemente realista, no disimula ni la flaccidez de la piel (que apenas desdibuja, recubriendo un exiguo tejido muscular, la presencia casi tangible de la calavera), ni las arrugas que salpican mejillas, mentón y cuello, ni la rotundidad de unos rasgos que nunca debieron ser bellos; pero la mirada franca y directa de la anciana y la bondadosa sonrisa que nos dirige hermean su semblante, haciéndolo agradable y colmándolo de dignidad. En la vestimenta lucen todas las gamas posibles del negro, componiendo una auténtica sinfonía que conforma y define los múltiples plegados de aquella. No resulta extraño que quienes dieron a conocer este cuadro apuntaran que “*tal vez sea el mejor retrato ejecutado por Ratier*” (202). Los mismos afirman en su artículo que la obra está firmada “P. Ratier 1882”, lo que no dudo aunque a mí me ha sido imposible localizar esa rúbrica.

La efigiada, oriunda del lugar de su apellido (sito en el municipio de Liendo, donde vivió y murió) y que fue conocida siempre como María, tuvo por padres a Luis Felipe de Mendina y Mendina y a Juliana de Bolde Caviades, cuyo progenitor, José Antonio de Bolde, ejerció el oficio de escribano real en el valle (203). Cuando Paul la retrató era viuda y únicamente le quedaba un fruto de su matrimonio, Sandalio López de Mendina. Había sufrido la pérdida de sus dos hijas, ambas solteras, por causa de las fiebres tifoideas, con tan solo quince días de diferencia: Dolores falleció el 15 de Octubre de 1869, a los 30 años; M^a Mercedes, el 1 de Noviembre, a los 33 (204). Y el óbito de su otro vástago, Rogelio, se produjo en la década siguiente. Doña María moriría, víctima de una pulmonía, cuando estaba a punto de llegar a octogenaria: había nacido a las 5 de la madrugada del 18 de Abril de 1806 y dejó el mundo el 29 de Enero de 1886 a idéntica hora (205).

En cuanto al óleo que representa a su esposo, el capitán graduado de infantería *D. Francisco Patricio López Campillo* (91 x 76 cms.; **cat. nº 36; lám. 20**), hermano del célebre guerrillero Don Juan Tomás, con quien compartió juveniles

hazañas patrióticas, fue realizado en base a una fotografía, pues dicho señor ya no vivía en el momento en que la obra se pintó. Alumbrado en Liendo el 22 de Marzo de 1793, finó en dicho pueblo el 12 de Octubre de 1870, contando 77 años (206). La pintura muestra al caballero con la cabeza y el cuerpo ligeramente vueltos hacia la derecha del contemplador. Como en el lienzo anterior, su figura se recorta sobre un fondo neutro, en este caso de un luminoso color entre gris y dorado, matizado tan solo por las sutiles variaciones tonales que provoca un mínimo juego de luces y sombras. El tratamiento del rostro es excelente, de un extremado realismo en la interpretación fisonómica, revelando además una perfecta compenetración del pintor con la personalidad del modelo, de nobles rasgos, serena mirada y leve sonrisa no exenta de melancolía. Va vestido de civil, con la mano derecha -única visible- semioculta en el correspondiente bolsillo de la levita; el negro severo de dicha prenda se ve discretamente animado por la fina cadenilla de oro que, pendiente del cuello de Don Francisco, emerge de las solapas de aquélla, yendo a parar, tras trazar elegante curva, al otro bolsillo. Sobre el ángulo que, en la zona inferior de la izquierda, forma el fondo al quedar limitado por la figura masculina, aparece muy apagada la firma “P. Ratier 1882”.

La relación del artista con María de Mendina pudo establecerse a través de la que mantenía ésta con la familia Avendaño. Varios testimonios atestiguan tal amistad, siendo el más notable el relativo a que ella y su hermano José apadrinaron a José M^a Higino de Avendaño López cuando el mismo recibió las aguas bautismales, el 13 de Enero de 1829 (207).

Los dos retratos recién estudiados permanecieron en un principio en la mansión familiar de Liendo. Heredados por Sandalio López de Mendina y después por el hijo de éste, Sandalio López Díez, que llegó a ser diputado provincial, amén de dibujante excelente e infatigable investigador sobre genealogía y heráldica del valle en el que estaban sus orígenes, pasaron los lienzos a decorar su domicilio en la santanderina calle Lope de Vega. Y allí pervivieron hasta Octubre de 2012, cuando Matilde y Elena López Pérez, bisnietas de los efigiados, los trasladaron a la casa que poseen en el pueblo del que partieron.

Como queda dicho más arriba, si algún cliente fiel tuvo Ratier aparte la familia Avendaño, parece que ese fue doble: los acaudalados Ramón Carasa Gándara y su sobrino Francisco Carasa América, de quienes aseguró Basoa Ojeda que “*sus fortunas, según confirma alguien más que el vulgo –escribo para la historia–, ascendieron un día a doce y seis millones de pesetas, respectivamente*” (208). Tan

importantes patrimonios los lograron en Cuba, donde también contrajeron nupcias con las hermanas De la Torre Garelli, hijas de Juan de la Torre Escudero. Ramón fue destacada personalidad en las ciudades de Trinidad y La Habana; en ésta desempeñó por espacio de tres años el cargo de cónsul del Tribunal de Comercio, para el que fue nombrado por la reina Isabel II, ocupando además otros puestos de relieve como los de vocal de la Junta de Aranceles, de la Comisión de Vigilancia de Aduanas y de la Junta de Bienes Embargados, y asimismo el de Consejero del Banco Español de La Habana. También se distinguió en su ardiente, constante y generosa defensa de que la isla permaneciera unida a la patria hispana, llegando incluso a tomar personalmente las armas frente a los independentistas, aportando 1.800 duros para la creación de batallones de voluntarios leales, otros 1.000 para dar a la prensa madrileña con el fin de que ésta hiciese campaña en contra de la segregación territorial y 1.400 más como subvención a *La Voz de Cuba*, *Prensa de La Habana* y *La Integridad Nacional*, colaborando en el alistamiento y sustento de las tropas, etc. Corría el 1870 cuando Carasa regresó de forma definitiva a la Península, estableciéndose en Laredo, donde fue presidente del Centro Hispano Ultramarino local. En 1893 contribuyó con 500 pts. a la magna suscripción que se organizó “para atender a las necesidades ocasionadas por la catástrofe” del Cabo Machichaco (209).

Del mes de Julio de 1882 data el conocido cuadro que el prócer encargó a Paul con objeto de conmemorar la intervención que tuvo en la visita realizada por las personas reales a la villa cántabra el día 14 de Septiembre del año anterior, titulado ***Alfonso XII saludando al pueblo de Laredo desde el chalet de D. Ramón Carasa*** (103 x 172 cms., cat. nº 37; lám. 21). Tal acontecimiento fue glosado por Basoa en la forma siguiente:

“Restaurada la Monarquía de los Borbones, (...) el rey (...), acompañado de la reina María Cristina, visita a Castro Urdiales y se dirige a Santoña a bordo del navío Giralda; el cabildo y autoridades de la villa fueron a saludarles a alta mar, y agradecidos los reyes por lo espontáneo de la visita prometieron devolvérsela. Así lo cumplieron, pues una vez que bajaron en Santoña, volvieron a embarcarse en el Giralda, remontando éste la ría de Treto, y en la calzada de junto al puente giratorio saltaron a tierra, siendo conducidos a Laredo en el coche de don Ramón Carasa, llegando a la alameda y apeándose en medio de los vecinos, que les esperaban. El Alcalde, don Juan José de la Lastra, dio el brazo a la reina, y seguidos del rey y pueblo subieron a la iglesia de la Asunción, donde oraron, siendo des-

pués obsequiados con un refresco en el palacio de don Ramón Carasa (210). Don Antonio Cacho Mollinedo -testigo que hoy vive- abrió la puerta de hierro del jardín para que pasaran los reyes, y el pintor don Lucas Funcueva -que, como Cacho, continúa viviendo muchos años con salud- terminaba su letrero de ‘¡Viva el rey Alfonso XIII!’, el cual se extendía a lo largo de la barandilla de la terraza, a la que subieron los reyes, el Alcalde y don Ramón Carasa a recibir los aplausos del pueblo. Aquella misma tarde los reyes marcharon en el coche de Carasa, del que tiraban dos hermosos caballos blancos, en dirección a Treto y por la actual carretera para ir al Giralda. Cuando el coche pasaba entre el pueblo, las marineras gritaban: ‘¡Ñor rey, no se vaiga, quédese en casa del ñor Carasa!’, y unas a otras se preguntaban: ‘¿qué dirá el rey de esta alambeda?’” (211).

Un periódico pejino y otro de Santander dedicaron al lienzo de Ratier el siguiente comentario:

“Hemos tenido el gusto de contemplar un magnífico cuadro, pintado por nuestro convecino el conocido artista de la Montaña D. Pablo Ratier.

Representa la visita que la familia regia dispensó a nuestra villa en el otoño del año pasado, en el momento de presentarse en la plataforma del palacio de D. Ramón Carasa para saludar al pueblo que la aclamaba.

Aparecen en primer término el Rey, a cuya derecha está el dueño de la casa, y la Reina, que tiene a su izquierda al sr. Alcalde. Hállase alrededor de la verja del jardín el pueblo, compuesto en la mayor parte de tipos laredanos de ambos sexos, algunos en traje de fiesta, los más con sus trajes de trabajo, descalzas algunas mujeres del pueblo, marineros, señoras, bañistas, etc. A la derecha se ve parte de la casa de don Francisco Carasa (212) y en lontananza Santoña, con sus fuertes algo destacados. Se ven tres coches a las puertas del jardín, esperando el momento de la partida.

La propiedad en los tipos representados y la acertada combinación de los personajes, la pulcritud y corrección en los perfiles de los edificios y de los vestidos y la viveza en el colorido dan a esta obra de arte un mérito singular, digno del reputado pincel del maestro y del gusto delicado de D. Ramón Carasa, que la mandó ejecutar” (213).

También Maximino Basoa describió el lienzo en parecidos términos, y lo reprodujo fotográficamente en su libro *Laredo en mi espejo*:

“El cuadro de Ratier representa la salida de los reyes a la terraza: en el centro aparecen los monarcas; a su derecha don Ramón Carasa, con su cara redon-

da y bajo de estatura, y a la izquierda el Alcalde, don Juan José de la Lastra, con sus patillas. En la alameda se ve a don Pedro, 'El Organista', con media chistera y paletó, mirando al balcón corrido; este personaje está a la izquierda del cuadro" (214).

El óleo, firmado en el ángulo inferior derecho ("P. Ratier 1882"), fue indudablemente pintado a partir de una fotografía del acontecimiento, resultando fiel reproducción de la realidad. Alonso Laza y Aramburu-Zabala señalan que el artista "*se maneja dentro de la estética realista en boga, pero sin lograr transmitirnos ninguna de las cualidades que requeriría un buen paisajista*" (215). No obstante, habría que tener en cuenta que no se trata en este caso de un paisaje sino más propiamente de un cuadro de historia, aunque sea de historia menor. Resulta evidente que el "asunto" era contemporáneo y de una trascendencia solo local, provincial todo lo más, pero no cabe duda tampoco de que el lienzo da fe de un hecho histórico para la villa y, en particular, para el opulento Ramón Carasa, cuya intención al encargarlo consistía en obtener un testimonio perdurable (y mostrable a las visitas) de episodio que tanto honraba a su persona vinculándola a la regia pareja, con la que incluso compartía balcón (216).

Cuadro eminentemente descriptivo, de minucioso trabajo al acoger tan abultada cantidad de personajes, cada uno de ellos con sus propias facciones, atuendo, movimiento y actitud reflejados de forma pormenorizada, recuerda en su tratamiento estilístico a otros productos del Romanticismo español de afines características (profusión de individuos en un amplio espacio) como pueden ser, por ejemplo, *La procesión del Corpus en Sevilla*, de Manuel Cabral y Aguado Bejarano (217); *El patio de caballos de la antigua Plaza de Toros de Madrid, antes de una corrida*, de Manuel Castellano (218); *La romería de la Virgen del Puerto*, de Manuel Rodríguez de Guzmán (219) o, del mismo, *La feria de Santiponce* (220), etc.

Dado que quien tuvo en su poder el lienzo antes que el propietario actual lo conservó enrollado, sufrió importantes deterioros, sobre todo en la parte superior. Las necesarias limpieza y recuperación las abordó en la capital de España el recientemente desaparecido Gonzalo Perales Soriano, licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense, director técnico del Instituto Central de Restauración y Conservación, restaurador de los museos nacionales del Prado y Arte Contemporáneo, pintor y ensayista. Hoy se halla la obra, bien tratada y orlada por sencillo marco de madera dorada, en colección particular de Santander.

En la página 348 del libro *Arquitectura de los indios en Cantabria (siglos XVI-XX)* tomo I (Santander, 2007), Miguel Ángel Aramburu-Zabala y Consuelo Soldevilla Oria publicaron fotografías de dos cuadros que adjudicaban a Ratier, atribución que confirma el dueño de los mismos, descendiente del caballero efigiado en uno de tales óleos. Se trata de los retratos de **D. Ramón Carasa Gándara** (91 x 76 cms.; **cat. n° 38; lám. 22**) y de su primera esposa **Dña. Francisca de la Torre Garelli** (91 x 76 cms.; **cat. n° 39; lám. 23**), en formato ovalado y actualmente obrantes en colección privada de Liendo, los cuales conservan sus elegantes marcos dorados primitivos, con hermosa talla de motivos vegetales en los extremos. Es de suponer que datarán dichas pinturas de entre 1879 y 1882, pero, sin duda basadas en fotografías, muestran a sus modelos con el aspecto que tenían bastantes años antes. He de confesar que, de no avalar todos los indicios históricos la paternidad de Paul, jamás habría pensado en él como autor de estos trabajos, que podríamos llamar “ex-Ratieres” (valga la expresión), pues en algún momento del pasado fueron “restaurados” de forma tan brutal que apenas nada queda en ellos del que sería su aspecto primigenio. Los mismos craquelados intensos que en diversas zonas de las superficies pictóricas son visibles parecen demostrar un tratamiento con productos muy agresivos que han afectado a la propia trama de los lienzos.



Retrato de Ramón Carasa
por José Alarcón Suárez.

Teniendo en cuenta que Carasa nació en 1824, por la época en que el francés lo efigió contaría entre 55 y 58 años, mientras que en el cuadro no aparenta más de 30. Precisamente en la casa de Liendo en que se halla la obra que nos ocupa existe también otro retrato de Don Ramón pintado por el madrileño José Alarcón Suárez en 1889, el cual denota bien a las claras las muchas transformaciones que el rostro y la figura del prócer habían ido experimentando con el paso del tiempo. Habrá que recordar que éste marchó a Cuba jovencísimo, fracasando en su intento de prosperar en la ciudad de Trinidad, por lo que regresó a España cuando contaba 19 años, desembarcando en Santander el 27 de Febrero de 1844 tras soportar una travesía que duró 43 días. No mucho después regresaría a la isla antillana acompañado de su sobrino

Francisco Antonio Venancio (el más tarde conocido en Laredo como “Don Paco Carasa”), y en esta segunda oportunidad triunfó en toda regla, no tardando en contraer matrimonio. A la etapa inmediatamente posterior al enlace debe corresponder el aspecto físico del modelo apreciable en el óleo de Ratier.

Captado de más de medio cuerpo y casi de frente, el caballero mira al espectador con cierta melancolía en los ojos y noble serenidad en el semblante de rasgos bien proporcionados. En su cabello, castaño claro, aún no se adivina ni una sola cana. Recortando su silueta sobre un fondo pardo agrisado, viste camisa blanca de la que son visibles los cuellos y la bocamanga izquierda, corbata negra de lazo y, del mismo color, levita abrochada. Apoya su brazo y mano siniestros, únicos incluidos en el cuadro, sobre lo que parece la esquina de una mesa de despacho, encima de la cual hay algún objeto que no llegamos a identificar. El retrato debió ser notable en su día, como demuestra todavía hoy la acertada “pose” del modelo, evidentemente elegida con la intención de transmitir una sensación de equilibrio, refinamiento y elegancia. De las calidades pictóricas no podemos hablar mucho, pero sirve para avalar su excelencia, a pesar de los pesares, el tratamiento correctísimo y convincente de la mano, proyectada al primer plano.

Como queda dicho, Francisca de la Torre fue la primera esposa de Carasa. Después de que falleciera prematuramente, Ramón contrajo matrimonio con la hija mayor de su hermana Jacoba, es decir, con Elisa Basa Ibargüen Carasa, 27 años más joven que él. En el póstumo retrato de Ratier aparece aquella sentada en una silla de cuyo respaldo pueden verse los adornos de madera tallada. Su silueta se recorta sobre un fondo en todo semejante al del cuadro parejo. Tanto la cabeza como el cuerpo de la dama están algo orientados hacia el lado derecho del espectador. Viste de negro, aunque luce cuello de encaje blanco, oculto en su centro por la presencia de un camafeo ovalado, única joya que, amén de los largos pendientes de azabache pulimentado que penden de sus orejas, queda plasmada en el lienzo. Entre sus manos, sostiene con elegante y natural ademán un abanico cerrado. La efigiada no mira al espectador; su rostro señorial, de rasgos armónicos, parece pensativo, ensimismado, desprendiendo de sus ojos y de su dulce sonrisa un hálito de melancolía exento de tristeza. El color nacarado de su piel destaca vivamente sobre las oscuras tonalidades del fondo y la indumentaria. Las manos, finas y expresivas, las más bellas que poseyera cualquiera de los modelos conocidos de Paul, debieron ser fascinantes, aunque hoy tanto ellas como los vestidos han perdido la mayor parte de las capas pictóricas, estando reducidos a poco más que esquema y dejan-

do traslucir en diversos puntos la imprimación. Por suerte, la cabeza se conserva mejor.

A finales de Octubre de 1884 señalaba la prensa castreña, a la que copiaba algo después un periódico santanderino:

“Uno de estos días llegará a esta villa el inteligente pintor sordomudo D. Pablo Ratier, que se halla ultimando varios retratos de tamaño natural (copias de fotografía) que le tenían encargados en Laredo. El señor Ratier ha hecho en Laredo muy cerca de 200 retratos, siendo la familia de los Carasa la que más le ha favorecido con encargos, y tanto esta como todas las demás familias han quedado altamente satisfechas de las obras del señor Ratier” (221).

De ese año es igualmente el trabajo oleográfico titulado **Laredo y sus alrededores** (cat. n.º 40; lám. 24), que reproduce Maximino Basoa en su varias veces aquí citado libro (222) y también en su *Guía: Laredo y los turistas* (223) y en el folleto *Quelques notes sur Laredo* (224). Va firmado y fechado en la zona inferior derecha: “P. Ratier 1884”. La amplísima panorámica que recoge está observada desde la terraza superior del castillo del Pedregal, una pequeña parte de la cual queda plasmada en el cromo, incluyendo dos figuras humanas: un varón oteando el mismo horizonte que capta el pintor y una mujer con aspecto de pescadora (225). Como poéticamente escribió Basoa de la vetusta fortaleza, “desde sus desmochadas almenas contéplase la vieja ciudadela normanda, con sus tres empinadas calles que suben a la Atalaya llenas de melancólica arrogancia de grandeza abatida; descúbrese un maravilloso panorama: el mar muere en una concha de arena de cinco kilómetros de longitud, protegida por el peñón de Santoña de los ímpetus del mar, desarrollándose ante los ojos del espectador un paisaje lleno de perspectivas armoniosas y coloristas, que fingen bajo el sol poniente decoraciones colorales de un alcázar de fantasía” (226).

Y a su vez, Benigno Rodríguez Santamaría dejó escrito que “el del Castillo o camino alto, situado a unos 200 metros de altura sobre el nivel del mar, es el paseo más concurrido; desde este punto aparecen a nuestros pies el pueblo, las alamedas, la playa, el puerto y la concha limitada al frente por el Peñón de Santoña. El panorama que desde dicho punto se abarca es inmenso e indescriptible, únicamente comparable con aquellos tan renombrados de Suiza e Italia” (227).

Ese vasto espacio es el que Paul atrapa en su oleografía, sin olvidar incluir casi en primer término pintorescos motivos, como un par de aldeanos (ella en pie,

él sentado y mirando al infinito) o sendas reses vacunas. Los cuidadosamente alineados arbolitos de las jóvenes alamedas o los edificios dibujados con minucioso detalle dan un cierto encanto “naif” a la obra, a la que presta mayor enjundia la infinita perspectiva de campo, playa y mar tratados de forma sucinta pero exacta, con la verde belleza, rica en tonalidades, de la Atalaya, la grisácea mole del Buciero o las montañas que se adivinan en la remota lejanía, precedidas por el inconfundible cono de Monte Hano; sin olvidar el hermoso celaje de atardecida, lleno de sutiles matices entre el azul y el blanco. De colorido suave pero diáfano, este trabajo presenta, sobre todo en los planos más lejanos, tratamiento que parece propio de acuarela.

Las reproducciones del mismo en lámina de papel se hicieron en París (medidas totales: 43 x 72 cms.; sin los márgenes en blanco: 33 x 65 cms.), realizándolas la casa de A. Legras (quien se titulaba “*editeur, oléographe et imprimeur*”), establecimiento que tenía su sede en el nº 68 de la rue de Bondy (228). Los técnicos de la Biblioteca Municipal de Santander, en cuya colección de “Ephemera” se conserva un ejemplar, afirman con convicción que éste formó parte de un libro, como testimonian los numerosos dobleces que acusa la superficie y el claramente irregular filo del borde izquierdo, consecuencia indudable de haber sido separado del resto del volumen. Ahora bien, ¿para qué publicación, que sería lujosa e importante, realizó Paul su trabajo? No he podido averiguarlo. Según con su proverbial amabilidad me comunica Rufo de Francisco, apreciado compañero del Centro de Estudios Montañeses, en Laredo todavía hoy subsiste una media docena de las láminas que nos ocupan, creo que también independizadas de cualquier texto (229).

7. VIDA Y OBRA DE 1885 A 1890. LA POLÉMICA DE ALTAMIRA

¿Llegó a establecerse Paul temporalmente en la villa pejina? Así parece indicarlo el hecho de que en los números del *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* correspondientes a 1886 y 1887 figure citado como pintor activo en el Partido Judicial de Laredo, constituido por “6 ayuntamientos y 13.442 habitantes” (230).

Sea como fuere, hemos de detenernos ahora en las postrimerías de 1886, pues es el momento en que en el seno de la “Sociedad Española de Historia Natural” se reaviva la diatriba acerca de la autenticidad de las pinturas de Altamira.

De entrada, cabe repetir lo que más arriba queda afirmado: en todo el tiempo transcurrido desde el descubrimiento de las mismas, ningún testimonio escrito da fe de que el nombre de Ratier se hubiera barajado como el del presunto autor del no menos supuesto fiasco. Sí es cierto que ya en 1880 algunas voces anónimas propalaron por Madrid el rumor de una falsificación, pero atribuyéndola a un desconocido norteamericano o a un pintor loco, lo que consignó Miguel Rodríguez Ferrer en el extenso trabajo que le publicó *La Ilustración Española y Americana*; allí refutaba tan peregrinas ideas y avalaba la importancia de lo desvelado por Sautuola (231). También resulta exacto que, conforme manifiesta “El Parlante” en los malintencionados artículos que dio a conocer a través de las páginas de *El Cántabro*, de Torrelavega, entre Septiembre de 1880 y Enero de 1881, por la villa y sus alrededores circulaba “*soto voce aquello de un no tan hábil como moderno pintor*” (232) del que se sospechaba ser el creador de los polícromos, pero al desarrollar el tema en sucesivos remitidos a la prensa revela ignorar, aunque sin expresarlo abiertamente, quién pudiera ser el sujeto puesto en entredicho, pues se limita a aludir a lo que era rumor extendido en la Corte acerca de “*el presunto autor de tan ingenioso ardid, sea americano o montañés*” (233); y argumenta acto seguido sus particulares elucubraciones basándose tan solo en ciertas frases escritas por el propio Sautuola en su folleto, partiendo de la que afirma que **no vio** los animales en su primera visita a la caverna e incidiendo en la que dice: “*No se me oculta que a muchos de mis lectores pueda ofrecérseles la duda de si los dibujos y pinturas de que me*

he ocupado (...) habrán servido de solaz a algún nuevo Apeles; todo cabe en lo posible (...)" (234).

Pero si el malicioso articulista no concreta qué personas **pudieran** resultar sospechosas de **haber materializado** lo que él **presiente** como engaño, pues los polí-cromos "*no hay duda revelan modernos conocimientos de dibujo*", son algo más explícitos al respecto los testimonios de quienes contestaron a sus escritos. Por de pronto, el que firmaba con las iniciales "B. T." confirmaba la existencia de una rumorología popular al señalar:

"La creencia de que el techo de la referida cueva lo haya pintado Perico el de los Palotes dista mucho de ser, como así parece suponerlo 'El Parlante', opinión peculiar o inspiración exclusivamente suya; es, al contrario, tanto más pronunciada y común esta misma creencia entre los visitantes de la cueva cuanto menores sean sus alcances y conocimientos en la materia" (235).

Y aún **resultan más ilustrativas las palabras** del que se identificaba como "L'Oimon":

"(...) se ocupa de artistas modernos que, según él, pueden haber pintado los dibujos en la cueva encontrados. Esta duda deja de serlo desde el momento en que se pueden hacer dos afirmaciones rotundas y sin vuelta de hoja, como se suele decir:

1ª) Que los dibujos, rayados primero con un instrumento tosco y pintados después, han sido hechos por el trabajo prolongado de uno o varios artistas, que han tenido a la vista el natural para copiarle, sin que de ninguna manera se hayan podido hacer en un corto espacio de tiempo.

2ª) Que si en nuestros días algún pintor se ocupara de simular una farsa ridícula y sin objeto, no podría pasar desapercibido para los pueblos comarcanos, por el largo espacio de tiempo que necesariamente habría de emplear para ello, y por la natural curiosidad de nuestros montañeses.

Y cuente 'El Parlante' que no quiero aquí hacerme yo cargo de ciertas noticias tontas y ridículas que parece se han extendido por algunas personas (fáciles en la crítica, pero no en la observación), y según las cuales se ha atribuido esta farsa sin nombre, buena únicamente para los que creen a otros capaces de ella, unas veces a un albañil y otras a una ilustrada persona, con cuya amistad me honro" (236).

Como puede observarse, si la rumorología madrileña fabulaba acerca de un ignoto **norteamericano y de un pintor demente**, la montañesa lo hacía dudando entre

un tan misterioso como hábil obrero y un caballero de cultura notable, que me pregunto si no sería el hermano político del descubridor de la cueva, es decir, Agabio de Escalante.

Las celebridades que, con Harlé a la cabeza, rechazaron meses más tarde la antigüedad de los polícromos, simplemente se abstuvieron de entretenerse en intentar averiguar quién pudo ser el falsario.

Pero me he detenido en el asunto de “El Parlante” y sus contrincantes porque en alguna publicación reciente se llega a aseverar algo que para nada se ajusta a la realidad:

“A finales de 1880 toman cuerpo las acusaciones de falsedad sobre las pinturas, que tienen como origen y difusión la propia prensa regional cántabra. Dos diarios, El Cántabro, editado en Torrelavega, y El Impulsor, éste de periodicidad dominical, acogen en sus páginas reportajes y opiniones de los lectores que mencionan la presencia en la cueva del pintor mudo francés Paul Ratier” (237).

Fue en la sesión que celebró la Sociedad Española de Historia Natural el 3 de Noviembre de 1886 cuando tomó la palabra el torrelaveguense Eugenio de Lemus para decir:

“Habiendo oído hablar al Sr. Vilanova de las estatuas de Yecla (238) y de las pinturas de la cueva de Altamira de Santillana del Mar (Santander), al referirse a algunos de los asuntos tratados en el Congreso de Nancy, me propongo hacer algunas reflexiones, pues con motivo de las conferencias que dio este año el mismo señor en el Círculo de Bellas Artes, donde trató de las pinturas existentes en la citada cueva, que considera prehistóricas, se excitó mi curiosidad, porque siendo de aquel país y teniendo de ellas noticia desde su anunciado descubrimiento, me acusaba de mi indiferencia, prometiéndome hacer



Juan Vilanova.

una excursión a aquella cueva en cuanto regresara al país. En efecto, este verano promoví la expedición, y un día de madrugada nos dirigimos desde Torrelavega a Santillana las ocho personas que la componíamos. Visitamos la Colegiata, monumento precioso de estilo románico que atesora Santillana. Después de admirar aquella maravilla del arte del siglo XII nos dirigimos al cerro donde se halla situa-

da la cueva de Altamira. Cierra la gruta una verja que el Ayuntamiento de Santillana ha costado para defender de malas intenciones las muestras de arte que suponen dejó allí el hombre de las cavernas. Al llegar a la cueva lleno de impresiones por las antigüedades que había admirado en la Colegiata, y dispuesto a recibirlas mayores con las que había de ver en la gruta de tan remotos tiempos, me parecía que tardaba en abrir la verja el guía que nos acompañaba. Quedó franca la entrada, y encendiendo la bujía que cada uno llevaba, penetramos en aquella mansión prehistórica.

Señores, yo que examino con interés siempre que tengo ocasión las manifestaciones de arte, principalmente cuando se refieren a los más remotos tiempos, dando a conocer las aspiraciones y los distintos sentimientos que se manifiestan en sus diferentes períodos, no sentí más que la impresión del desengaño al ver aquellas pinturas que consideraba fueran prehistóricas. La frialdad del que se encuentra chasqueado fue el sentimiento que experimenté al verlas. Serán como una veintena de figuras, algunas de tamaño natural, presentadas de perfil en la bóveda de la gruta queriendo imitar cuadrúpedos antediluvianos. No tienen en su dibujo ningún acento que revele el arte bárbaro, especialmente en los extremos, que están trazados con amaneramiento, contorneados a grandes líneas y con soltura, aunque no sea la de un pintor aventajado; obsérvese un redondeado de manera fácil, por más que se encuentre algo torpe al ampliarlas sin duda de las estampas de que las copia. No así cuando dibuja una cabeza de ternero; pues es modelo que conoce y que recuerda perfectamente, allí es donde más se denuncia por su amaneramiento de línea suave y suelta, contorneada, al parecer, con pincel y negro de humo o de hueso. No está metida en color como las otras que tienen una tinta igual de pavo-nazo o tierra de Sevilla y sin modelado. Alguna tiene ocre claro en la esclerótica; todas están contorneadas con un filete negro imposible de hacerse con un objeto o cuerpo sólido.

Por la estructura, el acento de la línea y aun las proporciones, demuestra que no es inculto el autor, y por más que no sea un Rafael, acredita haber consultado el natural, por lo menos, en pinturas o dibujos bien ejecutados, aunque denota en la ejecución abandono amanerado.

Tales pinturas no tienen carácter del arte de la Edad de Piedra, ni arcaico, ni asirio, ni fenicio, y solo la expresión que daría un mediano discípulo de la escuela moderna.

Entrando en estas consideraciones, y convencido de la ejecución reciente de

las pinturas, picó mi curiosidad el averiguar con qué procedimiento podían haberse hecho. Lo que a primera vista parece, es un contorno de negro hecho a pincel en todas las figuras, que después se llenaron con una tierra roja sin claro-oscuro, y en algunas sin concluir. Noté en una de las primeras figuras que intentaron contornearla con un objeto más duro que la piedra donde se hallan. Indudablemente parece que el humo de la bujía de que se servían para ver se señaló en el techo, y se ocurrió contornear todas las figuras al humo. No quise ver las pinturas que se hallan en otra galería, porque ya tenía formada mi opinión, pero reflexionando quién pudiera ser el autor de aquel engaño, me acordé que en Santander había dos artistas dedicados a retratos que fueron capaces de hacerlo. Cuando regresamos de la excursión a Torrelavega, mi convecino y amigo D. Alfonso Rebolledo, que acompañó al Sr. Vilanova cuando visitó la cueva, y entusiasta de la ciencia prehistórica, quiso saber el juicio que había yo formado de las pinturas. Le dije mi opinión y le pregunté si recordaba que por la época del descubrimiento de la cueva estuviera por allí cerca su amigo el mudo, que es pintor, y me contestó que por aquella época pasó una temporada en Puente San Miguel, pueblo que se halla en la falda del cerro donde está la cueva” (239).

Queda claro por el trascrito testimonio del propio Lemus que fue solo él, y no el rumor popular, quien fraguó en su cabeza y expresó en público el temerario juicio de que su colega Paul era un vulgar falsificador. Y esto únicamente a raíz de la visita que hizo a la caverna en 1886. Por eso hay que considerar de nuevo producto de la imaginación del P. Carballo su afirmación de que cuando Harlé, en 1881, realizó dos viajes a Cantabria para inspeccionar Altamira, ocupado como estaba en la elaboración del que luego resultó demoledor informe, “se encontró con que aquí, en Santander, se decía que Sautuola las había encargado (las pinturas) a un pintor francés, mudo, acogido por entonces en su casa” (240). Ni nadie con sentido común podía dudar en la ciudad de la honorabilidad de Don Marcelino y de Ratier, persona la primera respetadísima por todo el vecindario y sinceramente apreciada la segunda, ni los testimonios de la prensa local de entonces hacen otra cosa que manifestar una confianza absoluta en la resolución favorable a la antigüedad de los polícromos por parte del ingeniero y paleontólogo galo, ni éste puso jamás en tela de juicio (más bien al contrario) la honradez del prócer de Puente San Miguel (241). Además, mal podía la ciudadanía murmurar a cuenta del sordomudo cuando prácticamente nadie sabía que había copiado el techo del antro, asunto al que no se otorgó publicidad alguna.

El propio Vilanova, en la réplica que dio a Lemus tras enunciar éste su indigna sospecha, expresó entre otras cosas que *“no se alcanza (...) qué intención podría tener en salir y entrar en la cueva un hombre para hacer tales figuras, ni menos se comprende que nadie lo notase en el considerable tiempo que supone esta labor, ni es fácil el creer que tuviera a su disposición todos los medios de llevarla a cabo, y entre ellos una representación de varios objetos que sólo figuran en libros clásicos y relativamente raros”*.

En la sesión que la Sociedad celebró el siguiente día 1 de Diciembre, volvió a tomar la palabra el gran valedor de Sautuola para decir:

“(...) limitándome por el momento a contestar a los pretendidos argumentos que el Sr. Lemus opone a la antigüedad de los dibujos y pinturas de la cueva de Santillana, debo comenzar por la lectura de la carta en la que el señor Sautuola, su verdadero descubridor, contestando a la en que le participaba todos los escrúpulos por aquel señor expuestos en la sesión última, me autorizaba a rechazar, no indignado, pues la cosa no lo merece, sino más bien en tono jocoso todo cuanto se ha pretendido inventar echando sobre el pobre mudo, francés de origen, Ratier, el



Marcelino Sanz de Sautuola.

sambenito de la superchería, de la cual asegura aquél pueda en manera alguna ser responsable por falta de aptitud artística y de otras indispensables condiciones. Añade el Sr. Sautuola en aquel escrito, que viven aún y pueden ser consultadas las personas de Puente San Miguel y de Santillana que por primera vez acompañaron al pretendido falsificador a visitar la cueva muchos meses después de haber él descubierto las pinturas y dibujos, y por último, que puedo asegurar -palabras textuales- que a excepción de algún pastor y de los peones que me habían acompañado -las pocas veces que había estado Sautuola allí- nadie en los tiempos modernos había entrado en la cueva, pues ni era sitio conocido ni su

entrada convidaba a franquearla, porque era muy fácil bajar rodando; con la obra que hizo el Ayuntamiento de Santillana le quitaron el verdadero carácter que tenía.

A tan terminantes y categóricas negativas de persona responsable y digna de merecido crédito por su seriedad y por haber tenido la fortuna de descubrir y relatar con la sencillez propia de la verdad los tesoros prehistóricos de la famosa

cueva cuya importancia los españoles mismos, aunque no todos, son los primeros en rebajar, debo yo añadir lo siguiente (...):

6º *Que para realizar la superchería de la pintura moderna en la cueva de Santillana, se necesitaba un concurso tal de circunstancias que parece imposible haya permanecido oculto no sólo el atentado, sino su inspirador y el hábil ejecutor, hasta que sin fundamento alguno, como se demostrará, se ha echado a volar la invención del pobre mudo francés Ratier, a quien por desgracia no es fácil hacerle comprender el papel que en la tal comedia se le confía para sincerarse o para declarar paladinamente ser el autor de tal fechoría.*

7º y último. *Que se comprende la reproducción hábilmente hecha de un cuadro de Murillo o Rafael, así como las falsificaciones que se realizan en Granada, por ejemplo, de algún célebre vaso árabe, pues en ambos casos la operación es muy provechosa, pero tomarse tanta molestia como suponen las pinturas de Santillana (...) sin otra mira ulterior que dar un chasco a algún incauto, es verdaderamente incomprensible y hasta inocente, por no emplear otra frase más gráfica y significativa”.*

Como del acta en parte reproducida se desprende, Sautuola escribió una carta a Vilanova después de que Lemus lanzara su sospecha sobre Paul en la sesión de la Sociedad correspondiente al 3 de Noviembre de 1886. arriba descrita, cuyo texto refutaba con diversas consideraciones las acusaciones del artista torrelaveguense. En él, preciso es confesarlo, introdujo una afirmación incierta, como fue atribuir a Ratier “falta de aptitud artística” para haber podido pintar los polícromos. Precisamente años adelante, cuando el reconocimiento de Altamira se hizo universal, Lemus utilizó esta desafortunada frase en su artículo autojustificativo, y la verdad es que en dicho punto le asistía toda la razón, pues cualquiera sabía en el Santander de la época que el sordomudo era uno de los pintores más conocidos y mejor valorados de la ciudad y su provincia. También resulta extraño que el descubridor de las pinturas rupestres asegure en su epístola que la primera visita de Paul a la cueva se produjo “muchos meses después” del hallazgo, pues todo parece indicar que no fueron más de 50 o 60 días, como máximo, los que mediaron entre ambos sucesos.

A las descritas palabras de Vilanova respondió su compañero y opositor:

“No he traído aquí para nada el nombre del señor Sautuola, y antes de rectificar, debo consignar que no necesito acudir al testimonio del vulgo, tal como se entiende en la carta que acaba de leer el Sr. Vilanova, ni sabía que el mudo, que

es pintor, hubiera estado en la cueva hasta que lo he oído decir en dicho escrito, ni tenía para qué ocuparme del Sr. Sautuola. Quisiera, señores, creer en la antigüedad prehistórica de las pinturas existentes en la cueva de Altamira, de Santillana del Mar, porque soy del país donde se encuentra la pretendida maravilla. Que el hombre de las cavernas eligiera la de Altamira para su residencia nada tendría de particular, si la ciencia dice que existió el troglodita. No dudo que el Sr. Vilanova encontrara allí sílex, punzones y otros objetos del hombre primitivo, pero pretender que las pinturas sean prehistóricas porque se hallen en la cueva, sería suponer obra del hombre primitivo una muestra de Iturzaeta que ocupara el lugar de las pinturas, porque no tienen ningún carácter del arte de la Edad de Piedra ni de ninguna de las otras Edades citadas en la sesión anterior; es la obra de un mediano discípulo del arte moderno que no sabe fingir ni conoce el prehistórico; parece que quisieron simular éste, pero con tan mal acierto y tanta torpeza, que se valieron del menos apto para ello. Si con más malicia se hubieran servido de uno de esos genios incultos que pasan su vida ilustrando las paredes de los cuerpos de guardia o de otros edificios, sin consultar una mala estampeta ni ver otras manifestaciones del arte pictórico, se habría logrado en parte el engaño, porque si no resultaba la obra con aquella brutal crudeza y con el acento salvaje de la del hombre primitivo, estaría hecha de una manera tan bárbara y tan primitiva como pudiera hacerlo aquél. Pero el inspirador de tan desdichado pensamiento, no pensó en la coartada; no supo o no entendió que el arte no es mudo, que se descubre, como el anónimo, por la letra, cuando ésta no se sabe disfrazar. Aquello está hecho con la franqueza del amaneramiento propio, sin disimulo, de prisa, como quien cava sin mirar atrás con el deseo de concluir pronto, en muy malas condiciones; en otras mejores, el que pintó aquello sabe hacer más delante de un lienzo con la paleta, el tiento y pinceles, y quizá pase por una medianía en la especialidad a que se dedique, que no será por cierto pintar animales antediluvianos”.

Según deja ver este testimonio, Lemus ha evitado en la sesión anterior (y así lo explicita ahora) aludir para nada a Sautuola al hablar de las pinturas de Altamira, cuidándose muy bien de meterse en problemas personales con caballero de intachable reputación y alta posición social. Sin embargo, no ha tenido empacho en airear una bastarda sospecha sobre la honorabilidad de un pobre pintor sordomudo, mucho más desasistido a la hora de poder defenderse. Y, por cierto, en algunas de las frases del torrelaveguense que van transcritas queda corroborada la afirmación que hice más arriba de que solo él fue el inventor del juicio temerario relativo a

Ratier, pues manifiesta que ni siquiera sabía que éste hubiera entrado nunca en la caverna antes de oír por boca de Vilanova el contenido de la carta de Don Marcelino, lo que quiere decir que no repetía las murmuraciones del vulgo, como imaginó Carballo y han reiterado muchos de los autores que en época reciente se han ocupado del asunto. No, tan solo su convencimiento de que los animales que había visto revelaban de forma inequívoca la mano “*de un mediano discípulo del arte moderno*” le llevó a sospechar de Paul.

En resumen, y concluyendo con la cuestión: de las fuentes de la época se desprende que únicamente fue Lemus quien introdujo el nombre de Ratier en la polémica sobre Altamira, surgiéndole como fruto de la contemplación directa de las pinturas la idea de que pudiera ser el falsario; y, por otra parte, que la infamante acusación debió quedar casi reducida al ámbito de la Sociedad Española de Historia Natural sin propagarse apenas fuera de éste, pues aunque las dos actas que parcialmente he reflejado aquí pasaron a la imprenta en su día por iniciativa del pertinaz torrelaveguense (242), no vuelve a verse involucrado el pintor en testimonios posteriores. Todo indica que los modernos estudiosos de la crónica, larga y compleja, del reconocimiento de los polícromos han exagerado de forma notable las verdaderas dimensiones que en su momento tuvo la vinculación que se otorgó a Paul con la presunta falsificación de los mismos. Pensemos que en 1906, alguien bien informado como Hermilio Alcalde del Río escribe escuetamente, al citar las pinturas descubiertas en Font-de-Gaume:

“Esto hizo que concluyeran de disiparse las dudas que me ocurrían con respecto a la autenticidad de las de Altamira, tan en entredicho puesta por aquellas personas, de aquende y allende del Pirineo, que tiempo hacía formularon su juicio, robustecido con la autoridad de su fama científica, inclinándose a confirmar por cierta la leyenda que atribuía al capricho de algún incógnito y excéntrico artista de nuestros días la paternidad de aquellas manifestaciones ‘apócrifas’ del arte primitivo” (243).

De cara al verano de 1887, fue organizada en Santander una gran Exposición Provincial de Productos Naturales y Manufacturados promovida por Santos Zorrilla del Collado (244) y de cuya Comisión de Propaganda fue activo presidente Mario Martínez de Peñalver (245). Se incluían en la misma secciones de “*agricultura, industria forestal, ganadería, industrias rurales, minería, productos metalúrgicos, productos químicos, alfarería, objetos de cristal, mueblaje y objetos de uso ordinario en edificios y construcción, tejidos, vestidos-adornos-equipos de*

*viaje, objetos de escritorio-libros en blanco-papel, material sanitario, cerrajería, coches, escultura, pintura, litografía y grabados, fotografías, mosaicos, educación y ciencias, instrumentos, maquinaria”... (246). El arte, pues, no estaba ausente de esta cita, y ya a principios del mes de Julio algunos pintores tenían comprometida su asistencia y designado el espacio expositivo que precisaban: eran Ricardo Pacheco, Alberto Vázquez, Agustín Riancho, Santos Landa, Manuel Fernández-Escandón y Manuel González Cuevas (247), aunque finalmente participaron también (ya fuera de catálogo y sin opción a galardón alguno) Pío de Ardanaz, Luis Cuervas Mons, Victoriano Polanco, etc. El certamen se inauguró el 25 de ese mes, festividad de Santiago Apóstol, y “*presentaba un aspecto maravilloso, y el acto de inaugurarle fue una verdadera solemnidad*” (248). Ocupaban las instalaciones dos edificios (uno de ellos de nueva planta), entre la Alameda de Oviedo y la Calle Alta, realizándose el acceso por la plaza de la fuente monumental que en aquel*



Ricardo Pacheco en su estudio.

entonces era ornato de la citada Alameda (249).

Ricardo Pacheco Fuente (era el expositor número 172) aportó 9 cuadros pintados por él. Pero, además de mostrar tan crecida cifra de obra propia, fue quien más contribuyó a enriquecer la galería pictórica del certamen, pues presentaba diversos lienzos y trabajos al carbón realizados por colegas suyos. Concretamente,

incluía en la colección dos cuadros de Alberto Vázquez (quien también concurría por su cuenta con otras pinturas salidas de sus manos), otros tres del forastero Evaristo Freijo de Miguel y dos más de Paul Ratier, así como dibujos de Vicente Reinoso, Eusebio Gómez, Ciriaco de la Garza, Pablo Pascual, Abilio Martínez y Federico Gómez (250).

A la bonhomía de Pacheco, tantas veces acreditada, hay que agradecer la presencia del artista sordomudo en la muestra; solicitó su conformidad y asumió luego la realización de los trámites necesarios para que los lienzos del compañero pudieran acceder a la consideración del público. Curiosamente, Paul no concurreó con retratos sino con la marina titulada *Lanchas de altura en Puerto Chico* (cat. nº 41) y el paisaje *Vista de La Cavada* (cat nº 42), ambos al óleo (251).

El Jurado, del que formaban parte por lo que se refiere a la sección artística los arquitectos provincial y municipal así como su colega Emilio de la Torriente, y los pintores Fernando Pérez del Camino y José Sánchez y Sánchez, dejó sin recompensa a Ratier. Valoraron más positivamente a Pacheco que a ningún otro de los expositores cántabros que concursaban, concediéndole Diploma de Primera Clase por su cuadro *El mejor estudio*, mientras le otorgaban de 2ª a Agustín Riancho y a Manuel González Cuevas y de 3ª a Manuel Fernández-Escandón (252). Sólo el forastero Evaristo Freijo de Miguel superó a Ricardo en la categoría de su galardón, obteniendo medalla de bronce.

Con todo, parece que la muestra de artes plásticas fue poco lucida, por habersele dedicado un lugar secundario de las instalaciones expositivas. Algún periódico llegó a decir:

“Respecto a la sección artística más vale callar. A la mayor parte de los objetos pueden aplicarse aquellos conocidos versos:

*‘Es un cuadro bonito
visto de lejos;
tan lejos, que es preciso
casi no verlo’.*

Bien ha hecho la comisión organizadora o quien sea en colocarlos en lugar apartado” (253).

Aunque otros colegas de la prensa solo valoraron mal las instalaciones y no el contenido de las mismas:

“Antes de examinar los cuadros expuestos en el local destinado a la pintura (y chimeneas) (...), nos vamos a permitir decir que el sitio destinado a los cuadros es el peor de todos.

Allí se amontonan las pinturas; falta espacio para examinar las perspectivas, estando algunos cuadros colocados al nivel del suelo, y hasta debe ser inseguro el bastidor en el que, a manera de mesa revuelta, aparecen.

Debe tenerse más cuidado para instalaciones que, como las Bellas Artes, tanta consideración merecen; porque, como ya dijo un autor cómico, con los artistas no se juega.

No son los cuadros allí expuestos tantos ni tan excelentes como pudieran y debieran ser en una población donde existen tan buenos maestros y, entre la juventud, decidida afición a las Bellas Artes, que en extremo la honra; pero si con otros grupos que allí figuran se compara, puede juzgarse que es de las secciones mejores y más lucidas” (254).

La entrega de premios estaba previsto se efectuara a la par que el solemne acto de clausura, el día 31 de Agosto por la mañana, y así se hizo (255), pero hubo que posponer la imposición de galardones hasta casi un año más tarde, realizándose al fin el domingo 29 de Julio de 1888 en el pabellón de la Alameda de Oviedo (256).

Está documentado que Paul, a pesar de su minusvalía física, admitió alumnos para formarles en el arte pictórico. En concreto, sabemos que fue quien inició en el dibujo y la pintura al más tarde popular paisajista santanderino Jesús Pis Tijera (257). Teniendo en cuenta que éste había nacido el 15 de Octubre de 1872, sería en la década siguiente cuando recibiera las lecciones del francés (258). Y, en efecto, los cuadros que el discípulo realice reflejando pueblos o campiñas de la provincia acusarán durante mucho tiempo el estilo minucioso y detallista del maestro. Así lo constató en un trabajo periodístico de 1918 Santiago de la Escalera Gayé, quien analizando diversos paisajes de Jesús, escribía:

“Y si defectos pueden ponérseles, son hijos de la pulcritud, de la nimiedad de los detalles en que han sido pintados, de ser unos cuadros poco estilizados, en los que se ha pretendido dar para cada cosa una pincelada, como si a propósito el pintor hubiese huido de ese procedimiento impresionista del paisajista moderno, que con grandes brochazos intenta producir grandes sensaciones” (259).

Quien escribe el presente trabajo posee dos tablas del artista, *Vista de Laredo* y *El Puente de Treto*, que revelan a las claras, sobre todo la primera, la similitud de

sus planteamientos técnicos con los que Paul reflejó en los escasos lienzos de este género que hoy podemos contemplar de su mano.

Sin embargo, no tardó Pis en irse liberando del demasiado apretado y un tanto ingenuista dibujo de sus obras anteriores, lo que también observó la prensa:

“Ha perfeccionado la técnica, huyendo del pequeño, del microscópico detalle que le hacía perder en el conjunto” (260).

Al menos en número, el grupo de retratos más importante que conocemos de Ratier (siete en formato ovalado y dos rectangulares) fue pintado para la arriba citada familia Avendaño. Publicaron varias de estas obras -que conservan sus hermosos marcos originales, dorados y de talla ornamentada- **Manuela Alonso y Miguel Ángel Aramburu-Zabala** en su estudio sobre el artista sordomudo. Es de advertir que algunos individuos de la ilustre saga no estaban vivos en la época en que Paul recibió la encomienda de efigiarlos. Al menos tres de los cuadros hubieron de ser hechos a partir de fotografías, y, a este respecto, ya revelaron quienes los dieron a conocer *“la existencia de daguerrotipos coloreados de fecha muy temprana pertenecientes a la familia y realizados probablemente en Estados Unidos (firmados por P. Schmidt en 1865)”* (261).

A decir verdad, no se trató de un encargo, sino de varios. El primero, que provino nuevamente de **D. Narciso Miguel de Avendaño López**, contemplaba tan solo la realización de sendos retratos, los de él y su padre, captados de menos de medio cuerpo. Ignoramos la fecha de ejecución de estos lienzos, pero ha de estar entre 1879 y 1889.

El que efigia al comitente a sus 60 años (83 x 67 cms.; cat. n° 43; lám. 25) reproduce de forma casi literal el original que más arriba va comentado. Se diferencian en las dimensiones y en la tonalidad del fondo, que pasa del verde al dorado.

Según el método de copia de fotografía está ejecutado el cuadro paterno (83 x 67 cms.; cat. n° 44; lám. 26), el cual nos devuelve la imagen de **D. Miguel Faustino de Avendaño Pérez** (Liendo, 25 de Febrero de 1793-íd., 18 de Octubre de 1869), caballero que hizo fortuna en Cuba. Era hijo de Miguel de Avendaño Pérez y de Faustina Antonia Pérez de la Gándara y aparece empadronado como hidalgo en 1818, 1819, 1824, 1827 y 1828. Se casó en su pueblo natal, el día 17 de Enero de 1818, con Francisca López de Llanderal (262), y fue nombrado alcalde del valle en 1844. En la pintura se muestra ataviado casi igual que su hijo, aunque en vez de chaleco lleva levita y gabán y se cubre con sombrero de copa, ostentando también áurea

cadena; su figura se orienta un poco hacia la izquierda del espectador, dirigiendo la inteligente mirada a la lejanía y esbozando sus finos labios una sonrisa. Con razón, Alonso y Aramburu señalan que Ratier lo “*ha representado (...) en una pose que refleja la seguridad de quien ha hecho fortuna, valiéndose para ello de un punto de vista bajo que realza la sensación de dominio del retratado*” (263). Es de destacar la impresión de vida y de carácter que emana del rostro, testimoniando por enésima vez el incuestionable magisterio de Paul en este género artístico aun en los casos en que había de partir del simple testimonio de una fotografía.

Existe otra versión idéntica de la obra (cat. n° 45), pero limitada a dimensiones tan exiguas (19 x 15 cms.) que apenas superan las precisas para ser considerada como miniatura. De hecho, provista de precioso marco dorado con molduras de gusto rococó, puede verse sobre la pared que decora acompañada de una no pequeña colección de retratos de dichas características (éste es el más grande de todos). Ni un ápice queda mermada en él la calidad que delata el lienzo mayor, demostrando el consumado dominio de la técnica pictórica del que hace gala el francés aun trabajando en formatos minúsculos. No sé sobre qué soporte está realizado, pues un cristal por delante y un cartón por detrás lo protegen. E ignoro también cuál de las dos producciones es la prototipo y cuál la réplica.

Satisfechos debieron quedar el cliente y su hijo Eduardo con las pinturas que van comentadas, pues en 1889, cuando el segundo de tales señores regresó a España tras residir varios años en Nueva York, amplió el encargo a otras cuatro, aunque éstas de mayores proporciones y mostrando a los modelos de más de medio cuerpo.

Fue fruto del mismo procedimiento empleado en el retrato de Don Miguel Faustino el que efigia a *Dña. Jane Mc Donald Brodie* (92 x 74 cms.; cat. n° 46; lám. 27), quien era hija política del citado por su matrimonio con Narciso Miguel de Avendaño López. La dama había nacido en Belgium (India Británica) hacia el 1836 y murió en Nueva Orleans (Luisiana) casi seguro en 1863, durante la Guerra de Secesión Americana (264), por lo que el pintor no pudo conocerla. Vista de frente, sentada y elegantemente vestida, mira al espectador con su brazo derecho apoyado a la altura del codo en una mesa que cubre rico paño negro con dibujos al realce, mientras la mano correspondiente descansa en la mejilla; la otra reposa sobre las rodillas, portando entre los dedos un objeto con forma de garfio o arpón (quizá un abrecartas). Con agudeza, afirman quienes publicaron el cuadro que “*la pose (...) guarda estrecha relación con los retratos románticos de Federico de Madrazo,*

en particular con el de La Condesa de Vilches (...), donde el influjo de Ingres es patente. Aunque los retratos femeninos románticos en algunas ocasiones aparecen cargados de superficialidad en cuanto a la expresión, el retrato de Jane Mc Donald, por el contrario, refleja un fuerte carácter" (265). El virtuosismo técnico del artista se ha recreado en reproducir con precisión los blancos encajes de la camisola que parcialmente muestra la dama, así como los reverberos grisáceos que animan el negro brillante de los rasos de su vestido.

Excelente en su también extremada economía de medios, que dota a la obra de una austera elegancia y al personaje de auténtica dignidad, es el retrato del doctor en medicina y cirugía **D. Eduardo de Avendaño Mc Donald** (92 x 74 cms.; cat. n° 47; lám. 28), hijo que fue de los recién citados (Nueva Orleans, 13 de Diciembre de 1855-Liendo, 26 de Diciembre de 1907). Como queda ya dicho, este caballero desarrolló su actividad profesional en Nueva York hasta 1889, fecha en que regresó a la Península, residiendo desde entonces a caballo entre Santander y Liendo. En 1893 contribuyó con 1.500 pts. a la suscripción organizada "para atender a las necesidades ocasionadas por la catástrofe" del **Cabo Machichaco** (266). El óleo está firmado y fechado precisamente en el año del retorno a España, cuando el efigiado contaba 33. La inscripción dice "P. Ratier 1889" y se halla a la derecha, en el vértice que forman el ropaje del modelo y el marco dorado. Sobriamente vestido de oscuro Don Eduardo, la mano diestra medio introducida en un bolsillo y la izquierda oculta, los ojos del contemplador son captados de inmediato por la faz noble y serena, algo vuelta hacia la derecha y con la mirada orientada en esa misma dirección. La gama cromática utilizada en la plasmación del prócer es mínima: carnaciones, negro y apenas dos breves notas blancas en el cuello y la bocamanga. El fondo, carente de referencias ambientales, se resuelve en una sutil gama de variaciones tonales en función de la incidencia de la luz. Espléndido lienzo, en línea similar a la que siguió Federico de Madrazo, verbigracia, en el retrato de **Segismundo Moret** (267), aunque sustituyendo la un tanto envarada solemnidad de éste por una muy recomendable naturalidad.

Con el cuadro descrito hace pareja el que representa a **Dña. Elisa del Hoyo Palacio** (Santoña, 1854-Liendo, 1942), esposa (y prima segunda) de Eduardo Avendaño e hija que fue de Juan Manuel del Hoyo Ortiz y Camila de Palacio Avendaño, prematuramente fallecidos (92 x 74 cms.; cat. n° 48; lám. 29). Al quedarse huérfanos, ella y su hermano Dimas estuvieron bajo la tutoría legal de Miguel de Avendaño López (268), quien acabaría convirtiéndose en padre político de la

dama. Casada en Febrero de 1884, sus primeros vástagos nacieron en los Estados Unidos, y los más jóvenes en España, alcanzando la prole una cifra de 9 miembros. Participa la obra de las características de la anterior: fino dibujo, extremada sobriedad cromática, magistral economía de medios... La dama está ligeramente orientada hacia la izquierda, para dar adecuada réplica al retrato de su cónyuge. El pálido rostro aparece bañado de luz, y en el vestido de raso negro el artista ha jugado de sabia manera con los tonos, construyendo a partir de ellos, más que mediante el dibujo, las formas del busto. Solo un alfiler de oro adorna el ropaje de Dña. Elisa, cerrando el cuello de encaje blanco; con los brazos en reposo, se enlazan sus manos en natural actitud.

La última pieza de la serie es el retrato de *El capitán de caballería D. Dimas del Hoyo Palacio* (92 x 74 cms.; cat. nº 49; lám. 30), militar nacido en Benavente y cuya prometedora carrera se vio truncada por un temprano fallecimiento, ocurrido en Santander el día 10 de Agosto de 1879. Sus restos reposan en destacado mausoleo que preside la capilla de Ntra. Sra. de la Concepción, del patronato de la familia del Hoyo, en la iglesia santonesa de Santa María del Puerto.

Como es lógico, Paul hubo de basarse en algún documento gráfico para elaborar el cuadro, que resultó excelente. Orientado el cuerpo del oficial hacia la derecha del contemplador, su rostro está captado casi de frente, aunque la mirada se dirige a un punto indeterminado. Por una vez, y gracias a que el modelo viste uniforme de gala (quepis incluido), Ratier se ve liberado de tener que componer sus habituales sinfonías de negros matizados y puede recrearse en los azules y rojos que jalonan el ropaje y en los dorados que rutilan en entorchados, cordones, botonadura, herretes y galones. La apostura del militar y los nobles rasgos de su cara son elementos que contribuyen al atractivo que emana de esta pintura.

El estado de conservación que presentan los cuatro lienzos recién comentados es bueno; no ocurre lo mismo con los dos correspondientes al anterior encargo hecho a Ratier por Miguel de Avendaño, los cuales sufren diversas pérdidas de pigmento en numerosos puntos de la superficie; sin embargo, al ser éstas muy pequeñas, resultarían fácilmente subsanables.

También en 1889 y cumplimentando los deseos de Eduardo de Avendaño y Elisa del Hoyo, pintó Paul una encantadora pareja de retratos infantiles, los dos de cuerpo entero y ambientados al aire libre, con fondo de paisaje. Representan a las hijas del matrimonio nacidas hasta entonces, ambas en Nueva York. El que efigia a la primogénita, *Elisa M^a Manuela de Avendaño y del Hoyo* (73,5 x 54,5 cms.;

cat. n° 50; lám. 31), fue realizado cuando la criatura contaba 4 años (vino al mundo en 1885), aunque el óleo la recoge más pequeña. Ataviada con un vestido sin mangas tan blanco como el primoroso calzado que protege sus pies, la niña, sanota y robusta, está plantada en medio del camino, captada de frente, pero su inteligente mirada se posa con atención en un punto situado fuera del cuadro, a la izquierda del contemplador. Sostiene mecánicamente entre sus manos, asiéndolo por una pantorrilla y la punta del pie correspondiente, un voluminoso muñeco articulado, que queda cabeza abajo y que resulta un primor de composición y colorido, con los rojos, los azules y los dorados que dan suntuoso cromatismo a su caprichoso vestuario de polichinela. Rodea a la pequeña un bello entorno natural, seguramente captado en el valle de Liendo: tras la masa arbórea de la izquierda, emerge la sencilla espadaña de una ermita; sobre lejano altozano visible al otro lado, campea sólida casona de aspecto decimonónico. El celaje de atardecer, con sus luces suaves y un tanto desvaídas, dota al cuadro de un ambiente sereno e íntimo. La rúbrica del artista (“P. Ratier 1889”) puede verse en la zona inferior derecha, entre las yerbas que orlan el camino de tierra. Andando el tiempo, la infantil modelo contraería matrimonio (lo hizo en Liendo el 16 de Octubre de 1912) con el santanderino Juan Alday Redonet; de ese enlace nacería Ángeles Alday de Avendaño.

La otra efigiada, ***Camila de Avendaño y del Hoyo*** (73,5 x 54,5 cms.; **cat. n° 51; lám. 32**), contaba 2 años cuando Paul la pintó, pues nació en 1887. Su figura está planteada de forma similar a la de su hermana, su vestido es también blanco y sin mangas, y el calzado casi igual. En este caso, la sonriente pequeña observa algo que sí ve el espectador: un juguete (la cabeza de un osito) que emerge de una caja cuadrangular cuya tapa está abierta. La misma se halla colocada sobre la losa encimera de una mesa de piedra que forma parte del equipamiento del jardín en el que queda ambientado el retrato. A espaldas de la niña se alza una especie de valla o empalizada hecha de troncos; detrás, arboledas a uno y otro lado, y en medio un celaje de atardecer gemelo del correspondiente al cuadro anterior. El mudo utilizó una fotografía que conserva la familia todavía hoy, reproduciéndola con toda fidelidad, para pintar la efígie de la criatura y el vallado, y puso de su cosecha los demás elementos. La firma y data “P. Ratier, 1889”, constan en el extremo inferior derecho del lienzo. Camila de Avendaño creció sana e inteligente, contrajo matrimonio en Liendo el 11 de Septiembre de 1913 con el santanderino Eduardo Peláez Quintanilla, crió seis hijos (Paz, Eduardo, Julio, Alberto, Fernando y Jaime) y vivió luengos años, falleciendo nonagenaria en 1982.

La pareja de retratos que va comentada, y que felizmente se conserva en excelente estado, cuenta entre lo mejor del artista: como siempre, las obras son de equilibrada composición, perfecto dibujo y elegante colorido, pero además muestran un dinamismo poco frecuente en el “corpus” del francés y acreditan su sensibilidad ante la infancia, a la que ve con ternura y simpatía evidentes pero ajenas por completo a cualquier atisbo de empalago o cursilería.

Estas nueve pinturas, así como las dos que con destino a la misma familia pintó Ratier en 1879, **permanecen** en el lugar para el que fueron pintadas, una magnífica casona del barrio de Iseca Vieja, en Liendo (aunque el retrato infantil de Camila estuvo largo tiempo en domicilio particular de Madrid).

8. LOS ÚLTIMOS AÑOS: 1890-1896.

Más que contentos debieron quedar los mecenas de Ratier con los numerosos trabajos que éste les aportó, pues poco después, en 1890, otra pareja del mismo linaje se hizo retratar por él. Se trataba ahora de **D. José M^a de Avendaño y de la Gándara (cat. nº 52)** y de **Dña. Antoinette Conte Saratxague (cat. nº 53)**. Aunque ambos lienzos van firmados, solo el de la dama lleva la fecha. Escasos datos puedo proporcionar acerca de los modelos: únicamente que el esposo había nacido en Liendo el 25 de Febrero de 1841, que del matrimonio nacieron 10 vástagos y que la cónyuge, hija de Jean Auguste Conte y Margueritte Saratxague, falleció el 28 de Marzo de 1906 (269). Tampoco me es posible aportar descripción ni medidas de los cuadros por no haber tenido acceso a ellos ni conocerlos a través siquiera de una reproducción fotográfica.

En el año 2012, Miguel Ángel Aramburu-Zabala, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Cantabria y compañero del Centro de Estudios Montañeses, tuvo la amabilidad de prestarme una colección de diapositivas y fotografías relativas a pinturas de Ratier, imágenes que había tomado personalmente en 1991-92, cuando preparaba el artículo acerca del sordomudo al que varias veces hago mención en este trabajo. Entre ellas existen algunas de cuatro retratos en formato ovalado que no he podido ver en directo porque ignoro su paradero actual, si bien mis esfuerzos por averiguar su localización han sido reiterados. Aquí los doy a conocer, no obstante, haciendo constar que son obras inéditas.

Por lo menos dos de ellos provienen, una vez más, de la familia Avendaño y debieron pintarse a comienzos de la década de los 90, seguramente a instancias de la esposa de Eduardo Avendaño Mac Donald. El primero es una réplica exacta del ya conocido de **El capitán de caballería D. Dimas del Hoyo Palacio (cat. nº 54)**, con el que comparte también el buen estado de conservación. El segundo nos devuelve la imagen de **Dña. Elisa del Hoyo Palacio (cat. nº 55; lám. 33)** en una composición diferente a la de 1889. La dama parece aquí algo mayor, son distintos su peinado y su vestido (aunque éste vuelve a ser negro), luce ahora en el pecho una cadena de oro de la que pende un colgante de forma circular, el cuerpo se gira un

poco hacia la derecha del espectador, al revés que en el otro cuadro... Hay que lamentar los cuantiosos desperfectos que el lienzo acumula, desde un desgarrón existente en la parte alta hasta innumerables puntos que han perdido la capa pictórica, dejando ver la trama. Por suerte, la cabeza se conserva casi intacta. Destaca esta pintura por la luminosidad del rostro -que transmite una sensación de serenidad acompañada de cierta melancolía- contrapuesta al cromatismo del resto, donde predominan los tonos oscuros, desde el pardo-negrusco del fondo hasta los infinitos matices del negro (ora grisáceo, ora azulado) que pululan por los ropajes.

El tercer óleo del grupo al que arriba aludí es un **Retrato de señora (cat. n° 56; lám. 34)**, cuya identidad ignoro. Mantiene, igual que los anteriores, el marco dorado de talla original. Captada de más de medio cuerpo, la dama, ya entre la madurez y la senectud, aparece sentada en una butaca, como atestigua el pequeño fragmento de respaldo que se ve al lado derecho. La voluminosa figura, mínimamente girada hacia la izquierda del contemplador, viste de riguroso negro, apoyando el codo derecho en una mesa que queda oculta, mientras sujeta entre las dos manos, cerrado, un abanico de padrón decorado. Ladeando un poco la cabeza, la matrona mira de frente, esbozando leve sonrisa. El cabello aún es negro, las cejas enarcadas, la nariz larga y aguileña... Parecen sus rasgos sugerir una procedencia antillana. Dos largos pendientes de oro cuelgan de las orejas, y en medio del cuello de encaje blanco luce un broche o camafeo. Son excelentes por su extremado realismo y perfecta ejecución las manos regordetas, provistas de dedos también gruesos; un anilloleo áureo con piedra al centro adorna el anular izquierdo. En el fondo neutro predominan tonos pardo-rosáceos, más luminosos en torno a la cabeza. La obra se mantiene en buen estado.

Por fin, un **Retrato de caballero (cat. n° 57; lám. 35)**, captado de medio cuerpo, es quizá el cuadro menos atractivo de los cuatro que van citados. El hombre, en el límite entre la madurez y la ancianidad, mira de frente al espectador, aunque tanto su rostro como su busto se orientan levemente hacia la derecha del mismo. Algo envarado, introduce la mano diestra (única visible) por la abertura de la levita negra, a la altura del pecho, ocultando todos los dedos excepto el pulgar. Viste bajo la prenda que va citada una blanca camisa, y al cuello lleva corbata de lazo rígido. La expresión de la cara es seria, el pelo blanco, sonrosados los pómulos. El fondo neutro se resuelve en un color castaño oscuro. A destacar en esta pintura el tratamiento plástico de la mano, que sugiere exacto volumen, y el de la flácida papada, muy convincente. La fotografía delata el buen estado que luce la obra.

Aproximadamente de comienzos de la década deben datar dos retratos más que Paul realizó con destino al valle de Liendo y que todavía permanecen en una de las casonas del mismo. La capa pictórica presenta en la actualidad sensibles pérdidas localizadas en la zona inferior de ambas telas, pero, por suerte, el resto se halla bien conservado, aunque el lienzo correspondiente a la dama aparece muy combado al haberse desprendido del bastidor por el lado derecho.

El que nos devuelve la imagen de **D. José Ventura Rascón y Tipular** en su madurez (63 x 51 cms.; **cat. n° 58; lám. 36**), parece que hacia el medio siglo de vida, fue pintado copiándolo de otro que, en miniatura, ornaba un camafeo que su vinda poseía. El caballero, nacido en Liendo el 19 de Abril de 1808 a las 5 de la tarde y finado en idéntico lugar, por causa de una apoplejía, a medianoche del 14 de Marzo de 1883, cuando contaba cerca de 75 años (270), mira directamente al espectador, casi desafiante, con la cabeza algo levantada, las pobladas cejas fruncidas y cierto altivo rictus en los labios. Nada escapa a la observación minuciosa y al magisterio técnico del artista, ni la incipiente flaccidez de la piel en mentón y cuello ni las verídicas tonalidades del rostro, que van del nacarino color de la frente al sonrosado de los pómulos y al más grisáceo de las zonas donde la barba, cuidadosamente rasurada, deja percibir, no obstante, su presencia. El cuadro es de busto prolongado, con fondo neutro pardo agrisado, bastante luminoso. Don José está ligeramente vuelto hacia la izquierda del contemplador; viste camisa blanca, corbata de lazo, chaleco y levita negros. De un realismo hasta perturbador, este soberbio retrato, tan arrogante, tan colmado de vida y carácter, evidencia asimismo una máxima limitación de la gama cromática. Se diría que no es posible hacer más con menos.

Su compañero efigia a **Dña. Josefa Telesfora Aquilina de la Portilla Rascón** cuando contaba alrededor de 50 años (63 x 51 cms.; **cat. n° 59; láms. 37 y 38**), y está tomado del natural. Si hubiera vivido por entonces su consorte, alcanzaría los 83, pero tan gran diferencia de edad no se percibe para nada en los cuadros por las causas que quedan explicadas. La dama, que usó siempre el nombre de Aquilina, había nacido en Liendo a las 5 de la madrugada del día 4 de Enero de 1841 (271). Paul la ha plasmado casi de frente, muy ligeramente girada a la derecha del espectador. Mira también a éste, pero su presencia no impone como la del varón con el que compartió parte de su existencia. El rostro es sereno y los labios esbozan una leve sonrisa. Con el cabello, todavía negro, recogido atrás en amplio rodete de trenza y severamente ataviada de viuda, la mujer se engalana con dos joyas visibles en

el lienzo: un pendiente de aro, trabajado en azabache y oro, que cuelga de su oreja derecha, y al pecho, justo bajo el vértice en que confluyen los encajes del cuello de su vestido, la miniatura con el retrato de su finado esposo. A pesar del mínimo tamaño de la misma, Paul ha logrado reproducir con soltura y justeza los rasgos del caballero y su sobrio atavío; a la derecha del rostro ha dejado plasmadas además sendas grafías (pueden ser dos iniciales, o quizá dos números) que, dada su pequeñez, no he podido descifrar ni con ayuda de una lupa. El fondo del lienzo de Dña. Aquilina es equivalente al de su compañero.

Esta pareja vivió una relación dificultada por importantes escollos que, sin embargo, supo vencer. No solo existía entre sus protagonistas notabilísima diferencia de edad (casi 33 años) sino que, además, el varón era tío carnal de la dama, como hermano mayor de la madre de ésta, María de Rascón Tipular, quien se había casado con Tomás de la Portilla Lus el 23 de Febrero de 1832 (272). A pesar de todo, y posiblemente mediante la celebración de matrimonio civil (273), José Ventura y Aquilina unieron sus vidas en 1870, y tuvieron tres hijos: Pío Samuel nació el 11 de Julio de 1871 a las 12 del mediodía (274); Pedro M^a el 10 de Septiembre de 1873 a las 7 de la mañana (275); José Reyes el 6 de Enero de 1875 a las 7 de la tarde (276). De estos niños, el segundo tuvo vida muy breve. La boda canónica pudo celebrarse finalmente, conseguida la dispensa por segundo grado de consanguinidad, el 23 de Septiembre de 1876; fue escenario de la esperada ceremonia la iglesia de Santa María de Liendo (277). Por desgracia, la avanzada edad del cónyuge solo permitió a la pareja disfrutar de su nuevo estado algo más de seis años; luego la viuda tuvo que ser padre y madre de sus vástagos, aún menores.

Los cuadros que nos ocupan fueron heredados precisamente por Pío Rascón de la Portilla, quien se casaría en su pueblo natal con M^a Justina López Díez (nieta de los arriba citados Francisco López Campillo y María de Mendina Bolde como hija de Sandalio López de Mendina) el 30 de Abril de 1914 (278). De él pasaron los lienzos a Pío Rascón López, y de éste a su actual propietario.

Volviendo a la vida de Paul, lo hallamos de nuevo actuando como testigo en la boda de su sobrino Alfredo Ratier Estrada, de 31 años, con Tomasa Gajac, de 22. Parece ser que la pareja vivía una “unión de hecho”, que diríamos hoy, pero la mortal enfermedad que atacó al varón les empujó a contraer matrimonio, aunque no tenían descendencia. Dado que el novio debía guardar cama, el enlace se celebró el 28 de Noviembre de 1892 en el propio domicilio de los jóvenes, oficiándolo el jesuita italiano P. Antonio M^a Minervino y Minervino “*en virtud de facultades del*

M. I. Sr. Provisor y Vicario General del Obispado, atendida la gravedad del caso” (279). Alfredo murió poco después, el día 16 de Diciembre, sin poder recibir los sacramentos “*porque el fallecimiento sobrevino de repente*” (280).

Unos meses más tarde, en 1893, sufría el pintor el que fue, según su propio testimonio, un “*terrible ataque de hemoptisis*”, del que logró recuperarse pero que lo dejó delicado de salud y con las facultades físicas bastante mermadas. Está documentado que a mediados de 1895 él y su hermana Amelie residían en la santanderina calle de Méndez Núñez n° 20 – 1° Dcha., donde permanecería el mudo por el resto de sus días. Pero me pregunto si ese piso sería su morada ya antes de 1893, pues en tal caso los Ratier habrían sufrido de lleno los horrores de la catástrofe del *Cabo Machichaco*, acaecida el 3 de Noviembre de dicho año y que, entre otras cosas, conllevó el incendio de la mayor parte de las casas de tal vía urbana, que quedó devastada. Sabemos que precisamente el edificio n° 20 fue el último afectado por ese lado, aunque ignoramos si su destrucción resultó total o parcial (281). ¿Cómo viviría el entonces convaleciente artista semejante calamidad?, ¿tendría que huir con lo puesto?, ¿se perderían para siempre en el siniestro los cuadros que conservaba en su poder?... Son preguntas por ahora sin respuesta; sí nos consta que en el bloque contiguo, n° 22, habitaba el también pintor y francés de cuna Manuel Fernández-Escandón Lebraud con su familia: éstos tuvieron mejor suerte que los vecinos inmediatos.



Dibujo de Mariano Pedrero que permite saber cómo era la calle Méndez Núñez antes de la catástrofe del Machicaco.



Imagen de la santanderina calle Méndez Núñez tras el siniestro de 1893.

La carta de Paul datada en 1895 que localicé tiempo atrás, en la que hace gala de una perfecta grafía, testimonia hasta qué punto, sordomudo y enfermo como estaba, luchaba por superar la adversidad y poder mantener a su hermana y mantenerse a sí mismo con dignidad. Dirigida al viejo amigo Buenaventura Rodríguez Parets, ya copropietario del periódico *El Cantábrico*, cuyo primer número había salido a la calle la víspera de que esta epístola fuera escrita (282), decía así:

“Santander 5 de Mayo de 1895.

Sor. Dn. Buenaventura Rodríguez y Prats.

Torrelavega.

Muy distinguido Amigo: Tengo entendido que no solo el Ayuntamiento de esa ciudad declaraba en sesión pública hijo adoptivo de la citada ciudad al Senador por esta provincia dn. Modesto Martínez Pacheco, sino había una suscrita por los señores de dicho Ayuntamiento para adquirir un retrato de dicho senador para el Salón de sesiones.

Como en esta ocasión me encuentro con muy poco trabajo y estoy bastante enfermo desde hace dos años por mi terrible ataque de hemoptisis, pero conservo sin embargo el poder de trabajar que me desconoce el cansancio, me ofrezco para pintar el retrato con esmero.

Creo que V. podrá hablar con el hijo del malogrado dn. Julián Ceballos porque tengo entendido que es Alcalde de esa ciudad y me dijeron que ha venido muchas veces aquí, pero me es imposible de conocerle pues le he visto algunos minutos solo en la Alcaldía con Vd. para ver si podía arreglar el retrato de Su difunto Padre.

Dispénseme V. la molestia que le causo y dará V. muchas expresiones a su apreciable Exposa y familia, y deseando se conserven sin novedad, como nosotros, gracias a Dios, se despide de V. su afmo. amigo y S. S.

Pablo Ratier

Calle Méndez Núñez, 20

1º derecha

P.D. Los diputados de esta provincia Sres. dn. Andrés Pellón, J. J. Orbe, Andrés Lanuza y otros van a encargarme hacer también un retrato del Señor Marqués de Comillas p^a el salón de sesiones de este ayuntamiento.

P. R.” (283).

En la misiva transcrita, el artista habla del poco trabajo que tiene. No cabe duda de que ya en esa época la competencia a la que había de hacer frente era grande, pues en Santander vivían, aparte de varios respetados “amateurs” (Agabio de Escalante, Fernando de la Revilla, Antonino la Hoz, Santos Landa, Eugenio Villabeitia, Gabriel Taylor, Telesforo Martínez, etc.), pintores acreditados como Ricardo Pacheco, Fernando Pérez del Camino, Ramiro de Santa Cruz, Luis de la Vega, Carlos Pombo, José Sánchez, Pío de Ardanaz, Pablo Isidro Duomarco, el recién llegado (o a punto de hacerlo) Fernando García Camoyano, etc., en verano solían aparecer por la ciudad Donato Avendaño, Tomás de Campuzano y Antonio Gomar, y en determinados momentos Agustín Riancho o Andrés García Prieto (no tardaría mucho en sumarse a ellos Blas Benlliure). Como salta a la vista, una nómina demasiado abultada para la demanda que la capital de Cantabria podía ofrecer, y que constituían, por añadidura, profesionales adscritos a una estética más “al día” que la de Ratier, anclada en el tardorromanticismo de raigambre academicista.



Parece que nunca llegaron a existir los retratos a los que éste alude en su carta: ni el de Martínez Pacheco destinado a Torrelavega para cuya autoría se postulaba ni el del II marqués de Comillas que debía ir a parar al Ayuntamiento de Santander.

Paul falleció a las 5 de la mañana del día 7 de Mayo de 1896 en su domicilio de la calle Méndez Núñez, 20 – 1º. Tenía 64 años. El registro eclesiástico de defunción dice que recibió los últimos Sacramentos y que no otorgó testamento (284); el civil añade que la muerte sobrevino “a consecuencia de degeneración aurisildea (sic) del corazón” (285).

Esa misma tarde, el periódico *La Region Cántabra* señalaba en sus páginas:

“Seguramente que todos conocían al reputado pintor don Pablo Rattier (sic), que entre nosotros vivió por espacio de muchos años y llegó por sus méritos, por su carácter afable y cariñoso, a engendrar las mayores simpatías entre todos los que le trataron y conocieron.

Pintor estudioso y aprovechado, aquí se conservan algunos lienzos, pruebas de su habilidad y talento en el arte pictórico.

Mañana a las doce serán conducidos sus restos al Cementerio, y no dudamos de que el acompañamiento ha de ser una elocuente demostración de las simpatías que supo captarse en vida el que para siempre ha dejado el mundo de los vivos”.

Y en la jornada siguiente se hacían eco del triste suceso otros dos diarios locales, *La Atalaya* y *El Cantábrico*. El primero de ellos decía:

“Ha fallecido, después de una larga y penosa enfermedad, el reputado pintor don Pablo Ratier, dejando en una aflictiva situación a su hermana doña Amelia, muda, como su difunto hermano, triste y sola.

Rogamos a nuestros lectores en caridad que tengan a bien encomendar a Dios el alma del finado, que murió, después de haber recibido los santos sacramentos con gran resignación y conformidad cristiana, tras una serie de infortunios que sobrellevó con heroica paciencia, por lo que el Señor le habrá acogido en su seno.

La conducción del cadáver al cementerio tendrá lugar hoy, a las doce del mediodía, saliendo la comitiva de la calle de Méndez Núñez, 20, cuarto 1º derecha”.

Y, por su parte, informaba el otro periódico:

“El pintor sordo-mudo Pablo Rattier (sic), conocido en gran parte de la provincia y especialmente en esta capital, ha fallecido después de una muy larga y penosa enfermedad que le dificultaba en estos últimos años dedicarse a su arte, único medio de que disponía para atender a su sustento y al de su cara hermana, como el pobre Rattier sordo-muda.

*Las exigencias del retrato, a cuya especialidad se dedicaba Pablo Rattier, impidieron muchas veces manifestarse al genio del artista que se destaca en otras composiciones, tal como en un cuadro que tenía en gran estima, representando una **Familia de pordioseros.***

Descanse en paz Rattier, y quiera Dios que su pobre hermana encuentre en la caridad de todos consuelo en la soledad que queda y ayuda en el desamparo en que la sume la muerte de su único sostén y apoyo”.

9. RECAPITULACIÓN. DEL OLVIDO A LA RECUPERACIÓN

Hasta aquí la biografía y estudio de la obra del pintor en lo que me ha sido posible averiguar. Pero no será pertinente concluir estas páginas sin hacer unas breves reflexiones que se derivan de cuanto antecede.

De entrada, es preciso volver a insistir en que Paul no fue, ni mucho menos, el errante trotamundos, privado de recursos y desconocedor del mínimo reconocimiento como artista que se nos ha venido presentando tradicionalmente.

En segundo lugar, causa extrañeza lo poco que la prensa regional de su época se ocupó de él, cuando tan atenta estuvo a las andanzas de otros colegas como Manuel González Cuevas, Casimiro Sáinz, Agustín Riancho, Donato Avendaño, Fernando Pérez del Camino, Ricardo Pacheco, Manuel Fernández-Escandón, etc. Incluso algunos compañeros cuya obra estaba cualitativamente a años luz por debajo de la del mudo aparecieron muchas más veces que él en letras de molde.

En significativo contraste con lo anterior, ningún pintor activo en Cantabria durante la segunda mitad del siglo XIX, quizá con la excepción del sevillano José Sánchez y Sánchez, fue tan solicitado como el que nos ocupa por las familias de mayor prestigio y cualificación económica en la provincia para que trasladara al lienzo los rasgos de sus miembros (los Rodríguez de Astarloa, Rodríguez Mier, Rodríguez Parets, Ibargüen Carasa, diversas ramas de Avendaño, Maderne Bueras, Trasgallo Llanderal, Mendina Bolde, López Campillo, Del Campo Pérez, Del Hoyo Palacio, Rascón Tipular, Portilla Rascón, etc.) y/o hechos importantes en sus biografías (Carasa Gándara, Carasa América). Ni hubo nadie más a quien se encomendara la realización de un cuadro religioso relevante, destinado a presidir el presbiterio de la parroquia privilegiada de la capital de Cantabria, ni que tuviera el honor de copiar por vez primera los testimonios mayormente destacados de la capacidad artística del hombre paleolítico. Resulta evidente, pues, que Paul fue un pintor muy bien valorado por una clientela adinerada y culta, en varios casos incluso cosmopolita, que, a despecho de las novedades que ofrecía la pintura de su tiempo, sintonizaba con el lenguaje estético del sordomudo.

Pero tras la muerte de éste, su nombre vino a caer demasiado pronto en el olvido general, y con él, sus perfiles biográficos fueron diluyéndose. Solo Lemus en 1902, todavía empeñado en sostener la modernidad de las pinturas altamirenses a pesar de la retractación de Cartailhac, recordaba a Paul, aunque lo hiciera para insistir en la malévola sospecha que fraguó su imaginación 17 años antes:

“El señor Sautuola, en carta que escribió al señor Vilanova, según consta en acta de la sesión celebrada en 1º de Diciembre de 1886 (Act. de la Soc. de Hist. nat.) decía ‘que Ratier no era capaz de pintar las figuras de la cueva por falta de aptitud artística’. Ratier estudió el dibujo en Santander bajo la dirección del afamado pintor Brochetón, y después pasó a París a perfeccionar sus estudios en aquella Escuela. ¿Se puede dar mayor galardón a las obras del salvaje de Altamira?” (286).

Siendo el olvido de lo real infalible abonador de leyendas, llegaron éstas a su tiempo, y descritas quedan. Sin embargo, tal era el grado de desconocimiento que sobre la vida y la producción del artista pesaba que rara vez aparece siquiera citado su nombre en los textos relativos a la historia de la pintura en Cantabria que vieron la luz a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Verbigracia, ni es mencionado por Simón Cabarga en su estudio preliminar al catálogo de la Exposición “Pintores Montañeses”, habida en Santander el año 1956 (287), ni lo es tampoco por el mismo en la conferencia que impartió en 1974 –con motivo de las celebraciones del XL aniversario del C.E.M.– en el salón de actos de la Diputación Provincial, luego dada a la imprenta (288). Y otro tanto hizo Antonio Martínez Cerezo al redactar en 1975 su libro monográfico sobre pintores de Cantabria (289).

Así continuaron las cosas hasta la publicación del, aunque breve, importantísimo trabajo de Manuela Alonso Laza y Miguel Ángel Aramburu-Zabala al que en tantas ocasiones he aludido líneas arriba, lo que ocurrió en 1992. A partir de entonces sí que comenzó Paul Ratier a figurar en gran parte de los estudios sobre arte regional decimonónico que han ido apareciendo (290) e incluso se introdujo una reseña biográfica de él en la 2ª edición de la *Gran Enciclopedia de Cantabria*, ya citada.

Pero había que seguir profundizando en el conocimiento del artista, y a ello responde el presente libro, primero que se le dedica en plan monográfico. No obstante lo que aporta, queda aún mucho por documentar de la vida de Ratier y, sobre todo, gran cantidad de pinturas suyas por localizar y dar a conocer. ¿Cuántos de los innúmeros retratos que pintó existirán aún? ¿Sobrevivirá alguno de sus bodegones?

¿Qué aspecto tendrán, si subsisten, aquellas escenas de familias indigentes, niños mendigos y humildes trabajadores que salieron de sus manos?

Si comparamos lo que se sabía acerca del sordomudo hace un cuarto de siglo con lo que sabemos ahora, nos parecerá con razón que media un abismo entre ambas fechas. Pero aún hoy por hoy es más lo que ignoramos que lo que ha quedado al descubierto. Sería de desear que la divulgación de este libro promoviera la aparición de nuevas pistas, de nuevos datos, de nuevas obras que nos condujesen a completar el conocimiento (y, con él, el reconocimiento) que merece el artista pintor Paul Ratier.



Prebisterio de Santa Lucía presidido
por la pintura de Ratier.

NOTAS

(1) Se conserva el texto de la conferencia en el Centro de Estudios Montañeses, con el resto del voluminoso fondo Simón Cabarga (sign. AJSC-39/2).

(2) No sé cómo llegaría a convencerse de que Paul era hijo del vice-cónsul galo en Santander por los tiempos de la francesada, Jean Pierre Ratier; pero él mismo, en uno de los papeles de su archivo que dedicaba al pintor, incluía unos brevísimos apuntes sobre éste, mecanografiados, y debajo escribía a mano: “¿Este Ratier sería hijo del Ratier que fue cónsul en Santander cuando el levantamiento de 1808?” (Centro de Estudios Montañeses, sign. AJSC-39/1-1).

(3) CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *La Cueva de Altamira y otras cuevas con pinturas en la provincia de Santander*. Santander, s/f; pág. 11.

(4) CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *M. S. de Sautuola*. Antología de Escritores y Artistas Montañeses, vol. XIV. Santander, 1950; pág. XLIX. Libro impreso también el mismo año con el título *Descubrimiento de la cueva y pinturas de Altamira por D. Marcelino S. de Sautuola*, por el Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia.

(5) Vid. ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: “Paul Ratier, ‘el falsificador de Altamira’”. *Historias de Cantabria* n.º 1. Santander, 1992; pp. 95-104.

(6) Vid. MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Marcelino Sanz de Sautuola y la Cueva de Altamira*. Santander, 2004; pág. 72.

(7) Conozco el origen de los Ratier por la partida de bautismo de un hijo de Alban, existente en el Archivo Diocesano de Santander, libro 6.712, fol. 67.

(8) Estos datos están extraídos de la partida matrimonial de la citada (vid. íd., libro 6.743; fols. 132-132 vto.) y de la de bautismo de un hijo de ésta llamado Luis Juan (vid. íd., libro 6.707, fols. 72-72 vto.).

(9) Vid. *La Atalaya*, 8 de Mayo de 1896.

(10) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 99.

(11) Vid. Archivo Diocesano de Santander, libro 6707, fols. 72-72 vto., registro bautismal de Luis Juan María Tomás Manuel Marcos Vázquez de Novoa y Ratier, bautizado el 27 de Abril de 1855 en la Catedral. El bisabuelo del niño fue el padrino, aunque, como

seguía residiendo en Francia, estuvo representado en la ceremonia por su hijo Louis, el padre de Paul.

(12) WRIGHT, VINCENT: *Les préfets de Gambetta*. Puesto al día por Éric Anceau y Sudhir Hazareesingh. París, 2007.

(13) Muchos miembros del clan fueron electores censitarios bajo la monarquía de Luis Felipe.

(14) A su vez, el citado Jean Baptiste fue hijo de Sylvain Ratier y Catherine Banizette, bisabuelos de nuestro pintor. Al morir Jean Baptiste dejó un patrimonio estimado en 12.800 francos por lo que se refiere a bienes inmuebles más otros 1.204 francos en bienes muebles.

(15) Hija de Simón Chassinat, propietario en Orleans, y de Madeleine Henry.

(16) Sería andando el tiempo veterinario en París y casaría con Françoise Thérèse Latron (muerta en 1839), rentista.

(17) Celebraría nupcias años adelante con Henri Joseph Julien Danniaux, propietario en Lorient.

(18) Coll señala como antecedentes de su estudio la obra de Louis Ratier y la *Guía de Santander* de Remigio Salomón, del año 1860. También José Antonio del Río Sáinz alude a la producción del francés en la página 177 de su curioso volumen *La Provincia de Santander*, impreso en 1875. La edición del texto de Ratier fue hecha por la Imprenta, Litografía y Librería de Martínez; otra actualizada se publicó en 1848, a cargo esta vez de la Imprenta de J. M. Lezcano y Roldán de Valladolid. De ambas versiones se conservan ejemplares en la Biblioteca Municipal de Santander, procedentes de la colección de Eduardo de la Pedraja, los dos con una única signatura, la 0425.

(19) Vid. RATIER CHASSINAT, LOUIS: *Anuario estadístico de la administración y del comercio de la Provincia de Santander*. Santander, 1847; pág. 70.

(20) Vid. MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: “Marcelino Menéndez Pelayo, siglo y medio entre los cántabros”. *La Revista de Cantabria*, Julio-Septiembre de 2006; pág. 31. Las partidas de bautismo de los dos niños se conservan en el Archivo Diocesano de Santander, libro 6.706, fol. 45 vto., y libro 6.708, fol. 84 vto.

(21) Apareció en *El Cantábrico* el 29 de Agosto.

(22) Vid., p. ej., ALONSO LAZA, MANUELA: Voz “RATIER JOSSE, PAUL”. *Gran Enciclopedia de Cantabria*, tomo XI. Santander, 2002; pág. 100.

(23) Vid. LERTXUNDI GALIANA, MIKEL: “Purismo y nazarenismo en los pintores vascos”. *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* nº 21. San Sebastián, 2002; pág. 391.

(24) Vid. *Boletín de Comercio*, 22 de Mayo de 1857. Dice ese periódico al respecto: “Hemos sabido y tenemos la mayor satisfacción en publicar el siguiente rasgo de generosidad que tanto honra al Sr. Brochetón, pintor de Madrid, que hace meses se halla en esta ciudad. Este señor, antes de su próxima salida para San Sebastián, ha querido dejar un recuerdo de su estancia entre nosotros haciendo una limosna para atender a los enfermos del Hospital, mil reales, y dos mil para el socorro y educación de las niñas que están al cuidado de la Asociación de Señoras de San José”. Sabemos que durante su permanencia en tierra montañesa el artista pintó varios retratos y el cuadro que tituló *Recuerdos de Santander*, citado por Ossorio (vid. OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84; pág. 104). En cuanto a los primeros, los cuatro de la familia Agüero-Vélez (*Un caballero, Una dama, Una joven y un niño, Dos niñas y un joven*) se conservan en el Museo de Bellas Artes de la capital de Cantabria, donados por Manuela López, viuda de Modesto Agüero. Sobre ellos escribió Fernando Zamanillo: “De la pintura eminentemente académica, retratista, exhibe el museo cuatro magníficos retratos de familia originales del pintor vasco de origen francés Luis de Brochetón y Murgurza (1826-1863), de una gran elegancia y corrección que sólo transmite buen oficio. (...) Son obras muy representativas de la pintura romántica española, de exquisito y precioso dibujo, en las que predomina el afán por el parecido, el verismo, por encima de cualquier interés pictórico, a pesar del magnífico conocimiento del modelado y del color que demuestra” (ZAMANILLO PERAL, FERNANDO: *Cantabria Artística. Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, 1981; pp. 24 y 71). Por su parte, Salvador Carretero los valora así: “Las cuatro obras que posee el Museo -retratos individuales y colectivos de la familia Agüero Vélez-, excelentes por cierto, están llevados a cabo entre 1857 y 1858, con una gran elegancia y corrección, dispuestos en estáticas poses, destacando por el cuidado de los detalles, de la ambientación y la elegancia, a veces aparentemente un tanto ingenuista, y que recuerdan los retratos de Joaquín Espalter y Rull (1809-1880)” (CARRETERO REBÉS, SALVADOR: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, 1993; pp. 30-31). Otros dos óleos de Brochetón, los que efigian a Felipe de Mazarrasa y Cobo de la Torre y a M^a Antonia de Jorganes y Oruña, datan de 1861 y se conservan aún en la casona familiar de Villaverde de Pontones. También, quizá en la estancia arriba citada o en alguna posterior, pues parece que hubo más, el artista pintó cuatro lienzos representando a San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan Evangelista que regaló a la parroquia de la Anunciación (Compañía) y se colocaron sobre las pechinas que sostienen la cúpula del templo (vid. *Boletín de Comercio*, 5 de Marzo de 1863), los cuales permanecieron en su lugar hasta que resultaron destruidos en 1936 (aunque quizá dos de

ellos sobrevivieran y fueran definitivamente consumidos por el incendio de 1941). El donostiarra debió realizar en la capital de Cantabria más obra de tema religioso, pues en fecha tan tardía como el 14 de Diciembre de 1940 se mencionó en una Junta de Trabajo del Centro de Estudios Montañeses lo siguiente: “*El Sr. Calderón (...) habla también de un cuadro de San Pablo pintado por Brochetó (sic) para una iglesia de Santander, y pregunta si alguno de los presentes sabe su existencia. Se indica el nombre de D. Jerónimo de la Hoz como más conocedor de los cuadros que existen en la Catedral de Santander, donde acaso pueda hallarse dicho cuadro*” (Libro Actas C.E.M. nº I, fols. 40-40 vto.). A la muerte del artista, la prensa local señaló: “*Con el mayor dolor acabamos de leer en los periódicos de Madrid el casi repentino fallecimiento de nuestro amigo el Sr. Brochetón, pintor notable, especialmente en retratos, y persona distinguida y muy estimada en esta población, donde había permanecido en algunas épocas. Amigos del Sr. Brochetón, lamentamos esta desgracia que priva a la pintura de uno de sus predilectos discípulos, a la amistad y a la sociedad de uno de sus más cumplidos y delicados mantenedores (...). He aquí lo que sobre este asunto dice la Correspondencia del día 3: ‘Ayer tarde falleció en Madrid nuestro querido amigo el Sr. Brochetón, pintor que había logrado hacerse una reputación envidiable y cuyos admirables retratos son tan conocidos en todas partes. El Sr. Brochetón cayó enfermo de una pulmonía el día mismo en que acompañó al cadáver de su maestro, el Sr. Gómez y Cros, que falleció hace once días, y cuando ayer se le creía ya fuera de peligro murió casi de repente. El Sr. Brochetón no era solo un buen pintor, sino un excelente amigo y un modelo en su vida doméstica’...*” (Boletín de Comercio, 5 de Marzo de 1863).

(25) En 1847 era también profesor particular de dibujo y pintura en Santander, como apunta Louis Ratier en su libro arriba citado, pág. 70, el pintor escenógrafo del Teatro Principal, José Martínez Cardona, quien ya residía en la ciudad tres años antes, fecha en la que restauró los cuadros propiedad del Ayuntamiento, siéndole abonados por ese concepto 990 reales (vid. Archivo Municipal de Santander, libro 2.234, fol. 156). Pero su estancia en tierras cántabras fue más bien efímera y no resulta verosímil, por diversas razones, la hipótesis de que pudiera educar artísticamente al joven sordomudo.

(26) Se halla en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.776, fol. 3 vto.

(27) Vid. MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO, y VALBUENA MORÁN, CELIA: *El Instituto de Santander. Estudio y documentos*. Santander, 1971; pág. 266.

(28) Testó ante el escribano José M^a Olanar y fue sepultado en el cementerio sanderino de San Fernando.

(29) Vid. MANJÓN RODRÍGUEZ, ALODIA LORENA: *El Real Consulado de Santander y las Artes (la Academia de Dibujo)*. Santander, 2002; pp. 176-178.

(30) Vid. *íd.*, pág. 184.

(31) *Íd.*, pp. 176-177.

(32) SAZATORNIL RUIZ, LUIS: "La Comisión Provincial de Monumentos de Santander (1844-1879)". *Historias de Cantabria* nº 1. Santander, 1992; pp. 57-58.

(33) *El Vigilante Cántabro*, 25 de Noviembre de 1841. La crónica apareció reproducida en *El Espectador*, de Madrid, el 2 de Diciembre siguiente.

(34) *El Despertador Montañés*, 14 de Abril de 1850.

(35) *El Vigilante Cántabro*, 3 de Mayo de 1840.

(36) *El Despertador Montañés*, 14 de Abril de 1850.

(37) *El Capricho*, 7 de Abril de 1850.

(38) Vid. carpeta con fichas mecanografiadas existente en el Centro de Estudios Montañeses, *sign.* AJSC-6/2. Dice en el lomo: "CATÁLOGO. Descripción y anotaciones sobre cuadros y autores. Mº Municipal".

(39) CARRETERO REBÉS, SALVADOR: *Op. cit.*, pág. 31.

(40) Archivo Municipal de Santander, libro 2.232, fol. 124 vto.

(41) *Íd.*, libro 2.233, fol. 155. El texto se refiere a Santiago Sanz de Sautuola y Ortiz de Taranco, padre del descubridor de las pinturas de Altamira, y a Juan Ramón de la Revilla Olavarría, futuro suegro de Pereda.

(42) *Íd.*, leg. B-288, nº 76.

(43) *Íd.*, libro 2.233, fol. 170 vto.

(44) Vid. *Boletín de Comercio*, 3 de Noviembre de 1878.

(45) Vid. Archivo Diocesano de Santander, libro 6.699, fols. 94 vto.-95. Fue bautizado el día 20. Andando el tiempo siguió la carrera militar en la Academia de Ingenieros de Guadalajara, finalizándola el año 1867. Con el Regimiento de Ingenieros nº 1 tomó parte en diversas acciones bélicas durante la III Guerra Carlista, siendo ascendido por méritos a capitán. Destinado a Barcelona, se distinguió allí a causa del férreo espíritu de disciplina que supo inculcar en sus subordinados. Construyó un puente sobre el río Tordera, y fortificó Igualada, Berga y San Hilario. En 1875 pasó a Cuba, donde dirigió, entre otras obras, la vía férrea militar. En 1892 era promocionado a teniente coronel y más tarde a coronel. También fue alcalde de Manzanillo, sorprendiéndole la muerte en 1894, cuando ocupaba dicho cargo (vid. *El Correo Militar*, 13 de Octubre de 1892, y pág. web www.zapadores.es -la página de los ingenieros militares-).

(46) Vid. Archivo Diocesano de Santander, libro 6.700, fol. 37 vto. Bautizada el día 11. La partida de defunción en *íd.*, libro 6.771, fol. 249.

(47) Vid. íd., libro 6.700, fol. 348 vto. Bautizada el día 9, fue padrino su hermano Ramón.

(48) Vid. íd., libro 6.702, fol. 176 vto. Bautizada el día 27.

(49) SAZATORNIL RUIZ, LUIS: "El rostro del poder: retratos de indianos, burgueses y linajes montañeses (1844-1919)". *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, 2008; pág. 603. El pequeño Salvador se aficionó pronto a la práctica de la pintura, y quizá iniciara su aprendizaje con Vallespín, aunque luego fue discípulo de Esteban Aparicio. Años adelante quedó incluido por Ossorio en su diccionario: "*REGULES, SALVADOR. Pintor contemporáneo. En las Exposiciones celebradas en 1859 y 1866 en Santander presentó respectivamente un lienzo representando a San Roque y varias copias al óleo*" (OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Op. cit.*, pág. 570).

(50) *El Capricho*, 7 de Abril de 1850.

(51) *El Despertador Montañés*, 14 de Abril de 1850.

(52) Archivo Municipal de Santander, libro 2.248, s/f.

(53) Madrid, Museo del Romanticismo.

(54) Cabra (Córdoba), *Museo Aguilar y Eslava*. Se trata del eminente jurisconsulto, militar, escritor y político egabrense -ministro en 1836 y senador vitalicio en 1847- que asumió la defensa de la célebre Mariana Pineda, de quien escribió una biografía y con la que tuvo una hija.

(55) Pamplona, Palacio de Navarra. El óleo que representa al famoso guerrillero y militar (109,5 x 82,5 cms.) fue pintado 22 años después de su muerte, por lo cual Vallespín se vio obligado a copiar el rostro de un grabado. Donó la pintura a la Diputación Foral la escritora Juana M^a de la Vega Martínez, viuda del efigiado.

(56) *La Carta*, 22 de Octubre de 1847.

(57) *La España*, 14 de Marzo de 1857. En similares términos se expresaba tres días antes *La Esperanza*.

(58) Vid. OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Op. cit.*, pág. 684.

(59) Vid. *El Mundo Pintoresco*, 7 de Noviembre de 1858. A esa muestra aportó también obra un hijo de José Luis que seguía profesionalmente la senda paterna. La publicación periódica recién citada dijo al respecto: "*Don Ramón Vallespín y Saravia ha presentado tres cuadros; el de Jesús en la barca con sus discípulos es el mejor. Buena composición y buen colorido. Es joven de grandes disposiciones*". Por su parte, José Amador de los Ríos opinó de otro de los lienzos: "*El (tema) de Las Navas de Tolosa, que redime a la cristiandad entera de nueva servidumbre, ha inspirado al joven D. Ramón Vallespín y Sarabia, quien ha pretendido revelarnos aquel sublime instante de la historia nacional con mas aliento que*

fuerzas para ello. Empresa ha sido siempre de grandes maestros, acreditados antes con excelentes producciones, la de trazar esos sangrientos dramas en que se arriesga la suerte de los imperios y aun la vida de las naciones; y cuando falta esta granada experiencia, cuando se desconocen las grandes máximas del arte, se corre el riesgo de malograr todo esfuerzo por grandes que sean las facultades naturales del artista, riesgo en que vemos empeñado al joven Vallespín, sin duda por falta de consejo. Mucho estudio se ha menester para prepararse a dar digna cima a tales asuntos y grande es el servicio que se hace a la juventud separándola de semejantes peligros con útiles y saludables avisos” (*La América*, 8 de Noviembre de 1858). No obstante el negativo juicio de Amador, el cuadro *La Batalla de las Navas* recibió del Jurado mención honorífica de 3ª clase (vid. *La España*, 21 de Noviembre de 1858, y *La Esperanza*, 23 de Noviembre de 1858). El novel pintor era natural de Madrid y, tras las lecciones paternas, había recibido formación de Antonio Gómez Cros, Luis López Piquer y la Academia de San Fernando (vid. *La Ilustración Católica*, 25 de Julio de 1887).

(60) Vid. *El Correo de Cantabria*, 26 de Octubre de 1887, y *El Aviso*, 27 de Octubre de 1887. También dieron escueta cuenta del óbito los periódicos madrileños *El Día*, 27 de Octubre de 1887, y *La Monarquía*, 28 de Octubre de 1887.

(61) *La Abeja Montañesa*, 20 de Octubre de 1866. Algo resumidas, estas frases se insertaron en la madrileña *Revista de Bellas Artes*, 27 de Octubre de 1866.

(62) *El Cuco*, 26 de Noviembre de 1871.

(63) Seguramente el cuadro fue pintado tras la muerte del modelo, fallecido en el mes de Mayo. *La Voz Montañesa* daba cuenta del óbito el día 22, señalando que el finado, santanderino de nacimiento, había obtenido muy joven el título de profesor mercantil, pasando a ocupar el cargo de secretario del Gobierno de Cáceres cuando tenía 23 años y llegando luego a Gobernador Civil de Segovia. Gavica, “que por efecto de sus condiciones estaba íntimamente relacionado con los hombres más distinguidos de la democracia, servía a ésta con tal empeño y nobleza que se hizo objeto de persecuciones por el Gobierno de Cánovas, habiendo sufrido por aquella causa una prisión que no duró más que seis meses, pero que le quebrantó la salud”. Al morir contaba 33 años de edad.

(64) *El Aviso*, 5 de Agosto de 1879.

(65) *La Voz Montañesa*, 5 de Agosto de 1879.

(66) OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Op. cit.*, pág. 299.

(67) Vid. *El Correo de Cantabria*, 17 de Agosto de 1887, y *El Atlántico*, 20 de Agosto de 1887.

(68) *El Atlántico*, 25 de Julio de 1887.

(69) *La Época*, 8 de Octubre de 1876. Vid. también *Boletín de Comercio*, 5 de Octubre de 1876.

(70) *Boletín de Comercio*, 24 de Noviembre de 1876.

(71) *El Aviso*, 20 de Mayo de 1880.

(72) *La Voz Montañesa*, 20 de Mayo de 1880.

(73) *Boletín de Comercio*, 10 de Abril de 1881.

(74) *El Correo de Cantabria*, 28 de Marzo de 1883.

(75) *Íd.*, 1 de Diciembre de 1884.

(76) *El Aviso*, 4 de Diciembre de 1884.

(77) Archivo Municipal de Santander, libro 2.248, s/f

(78) Para más datos acerca del mismo, puede consultarse mi libro *La imaginería desaparecida de la Semana Santa santanderina*. Santander, 2004.

(79) *El Correo de Cantabria*, 26 de Octubre de 1887. Por su parte, *El Aviso* señalaba el 27: “*Ayer fue conducido a la última morada el cadáver de D. Manuel González Cuevas, profesor de dibujo que fue y reputadísimo pintor. Acompañamos en su dolor a la apreciable familia del finado*”.

(80) A este respecto resulta muy ilustrativo el contenido del discurso que pronunció con motivo de la entrega de premios a los alumnos de la Academia de Dibujo en 1815, del que, entre otras cosas, comenta Lorena Manjón: “*Estima esencial acudir a ‘los modelos que nos restan de la antigüedad ilustrada’, ya que los grandes artistas que han quedado inmortalizados por la grandeza de sus obras, han estudiado y ejercitado su arte ‘copiando incesantemente las estatuas Griegas ya en los mismos originales, ya en los modelos que de ellas se han sacado y se hallan esparcidos por todas partes (...)*’. Solo así, afirma el profesor, se puede conseguir el dominio del dibujo. Salvá señala que debido a la importancia que tiene para el dibujo y las artes la copia de los modelos de esculturas de la Antigüedad griega y romana, se han vaciado ‘las más célebres estatuas, y bajos relieves antiguos’ para uso de los establecimientos académicos, sin cuyo estudio no tendría razón de ser la enseñanza. En este sentido, el profesor destaca la labor de Antonio Rafael Mengs por hacerse con una colección de lo mejor que hasta sus días se había vaciado ‘del Antiguo’, que finalmente pasa a la Academia de San Fernando de Madrid. Asimismo se muestra totalmente contrario a las obras que llevan a cabo aquellos artistas que no siguen los principios del clasicismo y no estudian las obras de los grandes tratadistas clásicos, como Vitrubio, Vignola o Alberti. Critica la mentalidad de estos artistas y afirma que su actividad solo puede perjudicar el desarrollo de las artes. Asegura que los edificios que produce la arquitectura ‘se construyen sin hermosura, sin comodidad y tal vez sin solidez por que las ejecuta quien

jamás vio a Vitrubio, y al Viñola (...)’, *que los pintores llevan a cabo obras ‘sin corrección, sin hermosura y sin gusto (...)’ y que las esculturas son confusas y más parecen ‘encargados a un Carpintero o tallista (...)’*. *Declara que esta desgracia, que advierte en varias ciudades españolas, ‘es ya tan general que tiene obscurecidas las nobles artes, y a sus Profesores sin aprecio, y casi vilipendos (...)’*. *Ignacio Salvá, que considera la antigüedad clásica como la única referencia para obtener la perfección, la belleza y la armonía en cualquiera de las nobles artes, implanta este tipo de estética en la Academia de Santander”* (*Op. cit.*, pp. 177-178).

(81) *El Despertador Montañés*, 2 de Septiembre de 1849.

(82) Partida matrimonial en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.743. fols. 132-132 vto.

(83) Vid. nota nº 11. En el bautizo representó a la madrina, que era la abuela paterna Ana Plá, la tía sordomuda del niño, Amelie Marie Ratier.

(84) *Boletín de Comercio*, 20 de Agosto de 1856.

(85) SALOMÓN, REMIGIO: *Guía de Santander*. Santander, 1861; pp. 131-133.

(86) La partida en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.712, fol. 67.

(87) Archivo Municipal de Santander, libro 2.253, s/f. El alcalde era Santiago Sanz de Sautuola.

(88) Íd., íd., íd. El arquitecto municipal era Juan Morán Lavandera.

(89) Íd., íd., íd.

(90) Llevaba el nº 150 en el catálogo. La muestra fue inaugurada por el rey Alfonso XIII el día 10.

(91) PETERCOS, miércoles 13 de Enero de 2010: “Paul Ratier, una de mis fibras sensibles favoritas”.

(92) Vid. BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, FERNANDO: “Exvotos marineros en santuarios santanderinos. III. Nuestra Señora de la Virgen del Mar, Patrona del Centro de Estudios Montañeses”. *Altamira* 1951, vol. I. Santander; pág. 68.

(93) Vid. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: *Santa María del Mar, Patrona de Santander*. Santander, 2004; pág. 18.

(94) Vid. BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, FERNANDO: *Op. cit.*, pág. 69. El autor volvió a referirse a la obra en su libro *La Marina Cantabra. II. Desde el Siglo XVII al Ocaso de la Navegación a Vela* (Santander, 1968; pág. 286), señalando: “De este bergantín se conservaba un exvoto que le representó corriendo un recio temporal, y fue debido el cuadro al buen pintor Ratier, para la ermita de la Virgen del Mar de Santander hasta 1936”.

(95) El precedente explícito de tales cuadros del británico está en el artista barroco

holandés Willem van de Velde “el Joven”, autor de obras como *Un temporal en ciernes* (Toledo -Ohio-, Museum of Art) o *Un barco inglés en un temporal tratando de ganar barlovento* (Londres, National Maritime Museum). Su influjo se evidencia poderosamente en las vibrantes marinas de Turner *Costa rocosa con intento de salvamento de una barca zarandeada por la tempestad* (Londres, Tate Gallery), *Barcos holandeses en un temporal: pescadores tratando de subir el pescado a bordo (la Marina Bridgewater)* (colección particular; en depósito en Londres, National Gallery), *Naufragio de un carguero* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian), *La confluencia del Támesis y el Medway* (Washington, National Gallery of Art; Widener Collection), *Barcos de pesca con regateros negociando el pescado* (Chicago, The Art Institute; Mr. and Mrs. W. W. Kimball), etc.

(96) Avión. Musée Calvet.

(97) Vid. *La Abeja Montañesa*, 18 de Agosto y 18 de Septiembre de 1866.

(98) Íd., 8 de Octubre de 1866. La intervención del Sr. Jusué Fernández-Pelilla fue la siguiente: “Señores: La Exposición que ahora inauguramos es la primera que ocurre en la Provincia. Una Asociación particular que, al establecerse para recreo e instrucción de sus inscriptos, creyó que debía hacer algo verdaderamente provechoso a la generalidad de ciertas clases numerosas, el Ateneo Mercantil, Industrial y Recreativo, que no quiso reducirse a lo que ordinariamente son las asociaciones parecidas, se dedicó desde el momento de instalado a combinar las distracciones propias del grato e inocente pasatiempo con objetos de beneficios más útiles, más positivos e influyentes en los adelantos, prosperidad, ilustración y cultura del país; nuestra Sociedad, señores, que al lado de lo recreativo erigía cátedras a las Ciencias y a las Artes, instituyó un Muestrario permanente de productos naturales y manufacturados, y acordó la Exposición en mayor escala que en este día se inaugura. Jamás nos prometimos de ella los copiosos y brillantes resultados de las que en el extranjero se convocan, porque esto hubiera sido desconocer la índole más o menos apática que a los españoles se nos atribuye; hubiera sido olvidar las consecuencias calamitosas de una epidemia terrible y las crisis pecuniaria, industrial y mercantil! que han mermaado las fortunas y tienen todavía a las gentes descorazonadas y no muy dispuestas a emprender trabajos que requieren aliento, tranquilidad de espíritu y desahogados recursos; hubiera sido prescindir de que solamente la falta de costumbre y el ignorar lo que son las solemnidades, retraería a multitud de expositores. Se aspiró principalmente a introducir esa misma costumbre, a iniciar un acto que por notoriamente benéfico es común en las naciones extranjeras, y a estimular a nuestros compatriotas a que, convencidos de las ventajas y aprendiendo por experiencia que no se les exige la presentación de artículos de un mérito maravilloso y rareza excepcional, se decidiesen a concurrir a las Exposiciones futuras.

Considerada así la actual y atendidos los obstáculos que había que vencer, estamos satisfechos de ella; es un buen principio que nos da esperanzas de un mejor porvenir. Ni las circunstancias serán entonces tan infelices como las pasadas ni cogerán tan desanimados ni desprevenidos a los que pueden exponer. Hay un error vulgar que ha dominado en todas partes, aunque se va desvaneciendo, sobre el verdadero fin de las Exposiciones y de los objetos que en ellas deben figurar. Se ha creído entre personas sencillas que únicamente eran dignos de ser presentados y admitidos los esplendorosos, los deslumbradores, los de un perfeccionamiento singular, los admirablemente acabados, los de una habilidad exquisita o de una portentosa invención, los que por su valor extraordinario, novedad y brillantez, pasmaran. No, señores, no; no es tanto lo que se pide. Bien sabéis, y conviene que se divulgue y lo sepan las modestas clases laboriosas, que al fundar estos concursos presidieron miras más moderadas, razonables y benéficas, las cuales se dirigen a fomentar, por el orden de su importancia respectiva, desde lo necesario, lo útil y lo cómodo hasta lo de mero lujo. Nada está excluido; todas las producciones pueden disputar los premios. Pues qué, la almadreña humilde, por ejemplo, ¿presta menores servicios a la humanidad que el riquísimo aderezo de diamantes? El Agricultor, el Artesano, el Fabricante, el Ingeniero, el Artista y los que profesan las ciencias naturales físico-matemáticas, son llamados igualmente a las Exposiciones para que contribuyan con lo que les dicte su aplicación y talento a aumentar el acervo común de las mejoras. Cada siglo ha tenido sus tendencias: las del nuestro (sin desconocer sus extravíos, que serán vituperados por los venideros) se encaminan a la paz y fraternidad universal, atendiendo a que los hombres, hijos predilectos de Dios, son todos hermanos y como tales deben tratarse y entenderse armoniosa y cordialmente. Después de la era del esclavismo, del monopolio y de rivalidades enconadas con ocasión de la industria y del comercio, que frecuentemente solían estallar en sangrientas guerras, las naciones han venido a mejores sentimientos. Están ya convencidas de que les conviene vivir amistosamente, comunicarse con franqueza sus propios adelantos y abandonar la conducta egoísta, anticristiana, avarienta y repugnante de mantenerlos ocultos como un secreto que cada una guardaba en provecho de sí misma privando de él a las demás. Van entrando todas en el concierto tácito de preferir un sistema de publicidad que a nadie perjudica y favorece a todos los pueblos, pues que todos se hacen mutua y recíprocamente partícipes de sus inventos y adelantos respectivos. A las luchas bárbaras de destrucción sin clemencia, que un sórdido y mal calculado interés y la ruin envidia provocaban ciegamente, han sucedido las inofensivas de una emulación pacífica, noble y generosa que promueve el acrecentamiento de riqueza y bienestar general. De aquí, de este venturoso cambio de opinión, proceden las Exposiciones. Se esmeran en celebrarlas los países que no quieren quedar

rezagados; porque en estos tiempos el que se detiene, el que se estanca, el que no mueve sus pasos cuando los demás caminan, el que no progresa, está condenado a retroceder, a encontrarse sin sentirlo a una distancia muy atrás de los que marchan adelante. Dios nos ha impuesto el trabajo, el precepto de ganar la subsistencia a costa del sudor del rostro; tenemos que obedecer religiosamente, so pena de sufrir el castigo indefectible anejo a la pereza, a la desidia y a la ociosidad, madre desdichada de los vicios. La honesta ocupación es una virtud, es un divino mandato que perfecciona nuestras facultades físicas e intelectuales y nos convierte en más útiles a nosotros mismos y a nuestros semejantes. El hombre nace y vive en sociedad, fue destinado para ella y la necesita, y le debe obligaciones que no es lícito desentenderse de cumplir. Entre los varios medios de mejorarnos material y moralmente, se puede contar hoy a las Exposiciones, a esa especie de palestra científico-industrial en que todos procuran agrandar los límites de los adelantamientos y todos mutuamente aprendemos y enseñamos y contribuimos a estrechar los lazos y extender las relaciones que unen a la humanidad. El intentar, siquiera fuese como ensayo, la apertura de una Exposición en nuestra provincia, era asunto de conveniencia indisputable y hasta de honor para sus pueblos, con justicia comprendidos entre los más inteligentes y civilizados de España. El Ateneo concibió el proyecto y se lanzó a plantearlo con fe y con la actividad que sus mediocres fuerzas le permiten; pues hay que hacerse cargo de que la creación del Ateneo es tan reciente y tan varias sus atenciones que él mismo ha menester de protección; necesita la de las Autoridades y Corporaciones, la de los sujetos instruidos y la del público ilustrado. Y no lo digo con la intención innodesta de encarecer merecimientos, que si los hubiere no me correspondería a mí calificar; al contrario, me mueve la de que se nos disimulen los defectos inevitables en que hayamos incurrido. Por lo demás, aprovecho la coyuntura que me depara la solemnidad del día para rendir las debidas gracias a esas mismas Autoridades y Corporaciones que nos honran con su benevolencia: la del Sr. Gobernador civil, Sr. D. José Jover, ya veis que se extiende a la bondad de presidirnos, asociándose a nuestros esfuerzos comunes y favoreciéndolos celosamente; del Excmo. Ayuntamiento hemos recibido pruebas distinguidas de prestarse a cooperar, dentro de sus atribuciones, al mejor éxito de la Exposición. Con motivo de ella, hemos visto que nos favorecen también las simpatías generales. Las hemos encontrado en individuos de todas clases y profesiones; la opinión se nuestra evidentemente pronunciada por lo útil, y el país, ansioso de medrar, acoge con cariño los pensamientos fecundos. Congratulándonos de esta pública actitud, debemos declarar aquí que estamos muy agradecidos a la buena voluntad de las personas que por diferentes medios contribuyen a la esplendidez de este acto. Finalmente, es muy acreedora a nuestro reconocimiento la Comisión Especial nombrada para organizar esta Exposición, cuyos vocales han

correspondido a la confianza que en ellos se depositó tan satisfactoriamente como era de esperar de su inteligencia y patriotismo”.

(99) *La Abeja Montañesa*, 19 de Octubre de 1866. La exposición fue comentada y nuestro artista citado también por la madrileña *Revista de Bellas Artes* en su número correspondiente al 27 de Octubre.

(100) Vid. *íd.*, *íd.*, y 20 de Octubre de 1866.

(101) Vid. *El Cantábrico*, 8 de Mayo de 1896.

(102) Vid. GARCÍA GUINEA, MIGUEL ÁNGEL: *Cantabria, guía artística*. Santander, 1988; pág. 24.

(103) Vid. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: *Santa Lucía, una parroquia y su entorno*. Santander, 1990; pp. 58 y 90.

(104) La partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 1.847, pp. 464-465. Recibió las aguas sacramentales a los dos días de llegar al mundo, de manos del cura Gregorio del Castillo, en la parroquia de San Sebastián de la por entonces villa campurriana. En el citado registro bautismal se dice que “*tiene por abogados a San José y Santa Inés*”.

(105) Vid. MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO, y VALBUENA MORÁN, CELIA: *Op. cit.*, pág. 327.

(106) Curiosamente, hizo incluir en la sección de anuncios del *Boletín de Comercio* en Octubre de 1863 y por espacio de muchos días el siguiente aviso: “*El cura del distrito de Santa Lucía en esta ciudad, vive en Cañadío, casas del Sr. Rábago, piso principal, donde está a disposición de sus feligreses a todas horas del día y de la noche desde el martes 27 del corriente*”.

(107) Tanto los abuelos paternos como los maternos del presbítero fueron reinosanos. Los primeros se llamaron Pedro Manuel del Campo y Josefa Fernández Castañeda; los segundos, Pedro Venancio Gutiérrez y Josefa Gutiérrez. Félix del Campo Gutiérrez también siguió los estudios eclesiásticos y desarrolló su ministerio sacerdotal en la capital de España. Mucho tiempo después le recordaría el célebre escultor Victorio Macho, al evocar su llegada a la Corte para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, con estas palabras: “*Tenían mis padres amistad con un canónigo de Santander que había conocido en el seminario de Conillas a don Félix del Campo, sacerdote reinosano, quien se relacionaba con la aristocracia de Madrid. Fui con mi madre a visitarle llevando una carta de presentación del canónigo montañés, y don Félix me acogió en su amplio piso del barrio de Salamanca, en la calle de Claudio Coello, frente a la antigua parroquia de la Concepción, donde él ejercía su misión sacerdotal. Bien puede decirse que, gracias a él, no fenecí de hambre y de frío en un*

banco de Recoletos, frente al Museo del Prado, porque la pensión de setecientas pesetas al año con descuento que me asignó la Diputación de mi tierra natal me hubiera puesto en semejante trance. Y ocurrió que el generoso sacerdote, admirado de mi facilidad para dibujar y modelar, me llevó una tarde al suntuoso palacio de los condes de Casa Valencia, en el paseo de la Castellana, donde un familiar de ellos me encargó su busto (...). También me llevó don Félix a los palacios de Larios, Medinaceli y los Alba, y los días de fiesta, después de la misa mayor, solía subir a casa acompañado de grandes damas de las que era confesor, tales como la duquesa de la Romana y la condesa de Mirasol, aya de las princesas, para que vieran mis dibujos y las figuras que estaba modelando (...). Recuerdo que el buenísimo sacerdote no me dejaba acudir a los conciertos, si no eran por la tarde, ni a las representaciones de óperas o 'ballets', entonces tan en boga en Madrid, ni apenas tenía tiempo para visitar el Museo del Prado, que era para mí como un grandioso templo. Una mañana bajé a la secretaría de la antigua parroquia de la Concepción para pedir al páter que me dejara ir aquella noche a la representación de la ópera Sigfrido, de Ricardo Wagner, a quien tanto admiraba yo. Don Félix se opuso, pero el párroco, hombrecito menudo, cetrino y de gran personalidad, que fue después obispo de Sigüenza, al que asesinaron cuando el drama de España, le dijo: 'Déjele que vaya, padre Félix; mire bien la cara de ese muchacho, y se convencerá de que, por mucho que usted se empeñe, jamás será clérigo, como nosotros, porque ha nacido artista y lo mismo podría ser músico que pintor o escultor'. Y gracias al futuro obispo, logré escuchar, profundamente emocionado, la obra wagneriana (...). Y conseguí desde entonces acudir a los conciertos (...). Seguí mi vida algún tiempo más junto a aquel generoso sacerdote don Félix del Campo. Una noche, después de la frugal cena, cuando terminó de rezar en su breviario y su cuñado, burgalés -y cazador, por más señas-, que nos acompañaba, estaba repasando noticias y anuncios del ABC, yo me adentré en el libro de Wagner Novelas y pensamientos, donde uno de los capítulos se titulaba 'El ocaso de los dioses'. Mi don Félix, que era flaco y tenía casi dos metros de estatura, dejó su breviario y se acercó a mí, curioso de conocer lo que leía. Me arrancó el libro de las manos, arrojándolo al suelo y pisándolo. Yo me lancé como un lobo sobre la vellosa y prominente nuez del páter, pero su cuñado me cogió violentamente por el cuello, me tundió a patadas y me metió en mi cuarto, donde quedé encerrado toda la noche, dominado por tanta pena que hasta pensé lanzarme al patio desde el balcón de aquel sexto piso. Nada hizo don Félix contra mí, sino que, por el contrario, entristecido por aquel suceso, dejó caer sus largos brazos y miró al cielo. Pero, ¡ay!, a la mañana siguiente apareció en la casa mi tía, monja, sierva de María y fundadora en varios pueblos de la provincia de Palencia. Tenía la color morena. Recordaba a Teresa de Ávila y, aunque me quería mucho, con una energía que yo descono-

*cía en ella me mandó que me arrodillara ante don Félix y le pidiera perdón. El santo varón me contemplaba emocionado y esperanzado de mi arrepentimiento; pero se produjo lo inesperado para ellos y también para mí, porque me erguí más aún, diciendo con profunda voz: 'Mire, tía sor Cruz, si don Félix es casi santo -y todos lo reconocemos-, en cambio padece de una manifiesta incultura, que ha dado lugar a este doloroso suceso'. Mi muy querida tía me dio tan tremenda bofetada que me hizo dar varias vueltas como una peonza; pero, al cabo, en vez de rebelarme, me reí. Al día siguiente compré una escoba, metí mi ropa y unos cuantos libros y dibujos en mi maleta de estudiante, cogí el autorretrato en bronce que hice de mí a los diecisiete años y conservo desde entonces y, llevando aquel ajuar en un carrillo de mano que alquilé, fui a parar a un pequeño estudio de la calle de Jorge Juan (...). Don Félix, grandemente asustado, avisó a la Policía para que diera con mi paradero, y hasta escribió a mis padres lleno de sincera preocupación, porque me quería. Y yo a él, también" (MACHO ROGADO, VICTORIO: *Memorias*. Madrid, 1972; pp. 23-25 y 32-33). La dama que Macho recuerda como "duquesa de la Romana" era M^a Piedad Caro Martínez de Irujo, quien años después de los episodios que narra el escultor llegaría a ostentar los títulos de marquesa de la Romana y duquesa de Santo Buono.*

(108) *El Diario Montañés*, Junio de 1918.

(109) *Íd.*, *íd.*

(110) ALONSO LAZA, MANUELA, Y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 100.

(111) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: *Op. cit. II*, pág. 95. El aprecio que a Chueca y al director de las obras de restauración del templo en Santander, que era el también arquitecto Ricardo Lorenzo, les suscitó el cuadro del francés se manifestó además en el hecho de que decidieran suprimir la policromía de las grandes tallas de la Inmaculada Concepción (del año 1877) y San Fernando (de 1942), que flanquean en las hornacinas laterales del retablo a la pintura, sustituyendo aquélla por un blanco matizado en imitación de mármol, a fin de que los antiguos colores de tales imágenes no distrajeran la atención del espectador de la contemplación del lienzo.

(112) Madrid, Museo del Prado (depositado en Granada, Museo de Bellas Artes).

(113) Madrid, Museo del Prado.

(114) Madrid, Museo del Prado (depositado en Gerona, Museu d'Art).

(115) Patrimonio Nacional. El Escorial (Madrid), Colegio Mayor María Cristina.

(116) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 100.

(117) Dublín, National Gallery of Ireland.

(118) Esa mano entreabierta y vuelta la palma hacia arriba es característica de Zurbarán. Así puede verse en *La misa del P. Cabañuelas* (Guadalupe -Cáceres-, sacristía del Monasterio), la *Visión de San Alonso Rodríguez* (Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *Santa Isabel de Turingia* (Bilbao, Museo de Bellas Artes), *Inmaculada* (Budapest, Szépművészeti Múzeum), etc.

(119) Guadalupe (Cáceres), sacristía del Monasterio.

(120) Sevilla, Museo de Bellas Artes.

(121) Madrid, Museo del Prado.

(122) Munich, Alte Pinakothek.

(123) Washington, National Gallery of Art.

(124) Versiones independientes entre sí en Madrid, Museo del Prado, y Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

(125) París, Musée du Louvre.

(126) Sevilla, Museo de Bellas Artes.

(127) Madrid, Museo del Prado.

(128) Íd., íd.

(129) Íd., íd.

(130) Roma, Galería Doria Pamphili.

(131) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: “Historia del barrio de Santa Lucía de Santander (2^a parte)”. *Altamira* 1974, vol. I, pág. 96. Reitera la noticia en el arriba citado libro *Santa Lucía, una parroquia y su entorno*. Santander, 1990; pág. 58 (nota nº 40).

(132) Íd.: *Alerta*, 8 de Noviembre de 1988; pág. 22. El altar mayor que pagó Pombo era de mármol de Carrara, labrado en Génova por J. B. Calegari. El retablo situado sobre él lo diseñó el arquitecto Atilano Rodríguez Collado en 1886, construyéndolo el tallista Jacinto Rojí Portilla y encargándose del dorado y decoración Manuel Robles Medina y Nemesio Fernández Amiana (para más información al respecto, vid. mi trabajo “El tallista santanderino Jacinto Rojí Portilla (1842-1893)”, publicado en *Altamira* LXXVII. Santander, 2009; pp. 57-98). Aunque M^a del Carmen González Echegaray dice que la talla de Santa Lucía que esculpió Suñol costó 2.000 pts., Sixto de Córdova dejó escrito que su precio ascendió a 6.000.

(133) Se halla en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.782, fol. 20.

(134) *El Imparcial*, 25 de Junio de 1871. Vid. también la *Guía de Forasteros en Madrid* correspondiente al mismo año, pág. 156.

(135) Vid. *Guía Oficial de España de 1876*, pág. 97.

(136) Vid. *Boletín de Comercio*, 29 de Mayo de 1878, y *El Comercio de Santander*, 7 de Junio de 1878.

(137) La partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 4.902, fol. 27 vto. Los abuelos paternos, vecinos de Hijas, se llamaban Manuel Rodríguez y Teresa Díaz; los maternos, ya difuntos, habían respondido a los nombres de José de Astarloa y Josefa Pérez de Tagle.

(138) *El Cantábrico*, 30 de Agosto de 1925.

(139) La partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 4.902, fols. 191-191 vto. Los abuelos maternos se llamaron Antonio de Mier y Manuela González.

(140) Esta fue la madre del escultor y caricaturista Alfredo Felices Rodríguez-Parets.

(141) La partida matrimonial en Archivo Diocesano de Santander, libro 2.876, fol. 49. La madre de la contrayente ya había fallecido para entonces. Los esposos recibieron las bendiciones nupciales el 14 de Junio de 1873.

(142) A la muerte de Rodríguez Mier, heredó este edificio Manuel Antonio Rodríguez Parets, abogado, casado con Consuelo González del Tánago.

(143) El aspecto un tanto hosco del semblante coincide con el de las fotografías conservadas de este señor.

(144) Madrid, Museo del Prado.

(145) El anuncio de esta exposición general en *Boletín de Comercio* de 7 de Junio de 1879. Más detalles en el mismo periódico, número de 24 de Julio siguiente. Tanto la inauguración como la clausura revistieron notable solemnidad. La primera, que resultó “*fastuosa, magnífica, nunca más concurrida*”, se hizo a las 11,30 de la mañana del 26 de Julio con asistencia de autoridades civiles y militares, comisión del Cabildo Catedral y cuerpo consular, así como abundante público. “*El aspecto que presentaba la comitiva, en conjunto, era admirable y cual correspondía a la celebración del gran acontecimiento que tenía lugar*”. Hubo discurso de Evaristo del Campo Serna, vicepresidente de la junta convocante, apertura oficial de la muestra por el Gobernador Civil, reparto de un estudio sobre ganadería escrito por Manuel Varela, música a cargo de la banda del **Regimiento de Cuenca**, etc. En la clausura, comenzada a las 11,30 de la mañana del lunes 28 y en la que también estaban prácticamente todas las autoridades, tras una conferencia de Aurelio López Vidaur se hizo el reparto de premios (vid. *La Voz Montañesa*, 23, 26, 29 y 30 de Julio de 1879, y *Boletín de Comercio*, 27 y 30 de Julio de 1879).

(146) *El Aviso*, 5 de Agosto de 1879. El subrayado de la frase relativa a Ratier es mío. Para el sevillano José Sánchez, ver mi trabajo “Un pintor andaluz decimonónico afincado en Santander: José Sánchez y Sánchez”, en *Altamira* LXXIII. Santander, 2007; pp. 231-256.

(147) Vid. *El Correo de Cantabria*, 31 de Octubre de 1884. Toma la noticia de *La Costa Cantábrica*.

(148) La partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 3.309, fols. 53 vto.-54. Los abuelos paternos fueron Joaquín de Carasa y Francisca de Bernalles, naturales de Colindres; los maternos, Manuel de la Gándara Alvarado y M^a Ángela de Larraude, ambos laredanos.

(149) La partida matrimonial en Archivo Diocesano de Santander, libro 3.334, fols. 470 vto.-471. La pareja no pudo recibir en el momento del enlace las bendiciones nupciales porque en aquel entonces la Iglesia prohibía darlas en determinados tiempos litúrgicos. Les fueron otorgadas el 31 de Enero de 1850, apadrinándolos Manuel y M^a de los Ángeles Carasa Gándara, hermanos de la novia. El contrayente era hijo de Matías Ibargüen, natural de Begoña, y de Francisca Alday, nacida en la anteiglesia de San Miguel de Basauri.

(150) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 102.

(151) Antes que ella habían venido al mundo Elisa Basa, el 21 de Agosto de 1851 (la partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 3.314, fols. 202 vto.-203), Jacinta Isabel, el 11 de Septiembre de 1854 (íd. en íd., libro 3.316, fols. 45 vto.-46) y Niceto Miguel, el 20 de Marzo de 1856 (íd. en íd., libro íd., fol. 171 vto.). Pero Jacinta falleció a los cinco meses de nacer, el 15 de Febrero de 1885, por causa de una “*inflamación del vientre*” (la partida de defunción en íd., libro 3.348, fol. 137).

(152) La partida de bautismo en íd., libro 3.317, fols. 97 vto.-98. La criatura recibió los nombres de Isabel Inés Librada. Fue apadrinada por su primo Pablo Carasa y por la madre de éste, Isabel de América.

(153) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pp. 100-101.

(154) Aunque falleció en la casa núm. 7-8 del Muelle santanderino a las 7 de la tarde del 24 de Marzo de 1893, fue enterrado en su pueblo natal el día 26.

(155) Se han venido barajando diversas fechas, dentro del año 1879, para el hallazgo de los polícromos. Por ejemplo, Modesto Sanemeterio Cobo, en 1976, lo databa “*posiblemente hacia los meses de abril o mayo*” (vid. SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO: *Escritos y documentos*. Santander, 1976; pág. 302). Más adelante, en el 2000, Benito Madariaga afirmaba: “*Con bastante certidumbre, podemos decir que el descubrimiento tuvo lugar durante el verano o más probablemente en el otoño, cuando era todavía agradable la temperatura*” (MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira: consideraciones sobre las pinturas*. Santander,

2000; pág. 24). Pero este mismo autor, en dicho estudio y también en otros posteriores, acota el lapso temporal en que se produjo el acontecimiento entre el 18 de Octubre y el 7 de Noviembre, pues Sautuola escribió el 8 de Agosto al historiador Aureliano Fernández-Guerra y el 17 de Octubre a la Real Academia de la Historia informando acerca de los materiales que había recuperado en la cueva sin mencionar para nada las pinturas, a las que ya alude en la misiva que se cita a continuación.

(156) Sautuola estaba casado con M^a Concepción de Escalante.

(157) Carta recogida en **SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO**: *Op. cit.*, pp. 277-278.

(158) Vid. *El Atlántico*, 9 de Noviembre de 1890.

(159) Vid. número extraordinario de *El Diario Montañés*, 1 de Mayo de 1906, titulado "Apuntes para la biografía de Pereda", artículo "Los talleres de Pereda"; pág. 34.

(160) Vid. **FERNÁNDEZ-CORDERO AZORÍN, M^a CONCEPCIÓN**: "Cartas de Pereda a José M^a y Sinforoso Quintanilla". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XLIV. Santander. 1968; pp. 169-327. Vid. también **GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR**, y **MATORRAS ARPIDE, ROSA**: "Veintiséis cartas de Pereda a Alfonso Ortiz de la Torre (1890-1905)". *Altamira* LIII. Santander, 1997; pp. 55-86.

(161) Vid. **COLL Y PUIG, ANTONIO M^a**: *Guía consultor e indicador de Santander y su provincia*, edición de 1891; pág. 234.

(162) Había sido propuesto por la Comisión de Monumentos santanderina a la Academia en virtud de acuerdo tomado el 25 de Abril de 1892 (vid. Libro de Actas 1890-96, fol. 7. Conservado en el Centro de Estudios Montañeses). Fue autor de un informe que se elevó a aquélla en fecha 26 de Noviembre de 1895, el cual solicitaba la declaración de monumento nacional para la Colegiata románica de Santa Cruz de Castañeda (vid. *id.*, fols. 11 vto.-12). El mismo, manuscrito, se conserva también en el C.E.M.

(163) Vid. **COLL Y PUIG, ANTONIO M^a**: *Op. cit.*, edición de 1896; pp. 189, 220, 222 y 223.

(164) La partida correspondiente en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.751, fols. 139 vto.-140.

(165) Se refiere a Marcelino Menéndez Pelayo.

(166) *Crónica de Santander*, 23 de Febrero de 1899.

(167) Vid. **PEREDA Y TORRES-QUEVEDO, M^a FERNANDA**, y **SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE**: "Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XXIX, nº 3-4. Santander, 1953; pág. 358.

(168) Vid. *id.*; pág. 359.

(169) Vid. número extraordinario de *El Diario Montañés* titulado “Apuntes para la biografía de Pereda”, 1 de Mayo de 1906, artículo “Intérpretes de Pereda”; pág. 34.

(170) Vid. *íd.*, *íd.*, artículo “Las tertulias de Pereda”; pág. 38.

(171) MONTERO IGLESIAS, JOSÉ: *Pereda*. Madrid, 1919; pág. 67.

(172) *El Cantábrico*, 13 de Agosto de 1902.

(173) HOZ TEJA, JERÓNIMO DE LA: “La casa de los Prietos en Cabárceno” (1ª parte). *La Revista de Santander*, tomo IV, nº 1. Santander, 1931; pág. 1.

(174) Poseía también estas condiciones José Sánchez y Sánchez, pero su estilo era más suelto y dinámico, alejado ya de la estética romántica y entroncado en la del Realismo.

(175) A finales de Noviembre o principios de Diciembre la cueva había sido visitada ya por un grupo de notables de Torrelavega, Villapresente y Cerrazo interesados en el hallazgo de Sautuola.

(176) RODRÍGUEZ FERRER, MIGUEL: “Apuntes de un diario”. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de Octubre de 1880, pp. 206-207 y 210. José de Argumosa Bezanilla, competente doctor en medicina y cirugía natural de Puente San Miguel y vecino de Torrelavega, sobrevivió apenas unos meses a su trabajo en la cueva, pues falleció por causa de una cirrosis hepática el 1 de Septiembre de 1881, a las 10 de la noche, cuando contaba 51 años (la partida de defunción en Archivo Diocesano de Santander, libro 3.441, fols. 166-166 vto.).

(177) RIPOLL PERELLÓ, EDUARDO: “Vida y obra del abate Henri Breuil, padre de la prehistoria”. Separata de *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil (1877-1961)*. Barcelona, 1964; pág. 6.

(178) Número correspondiente al 26 de Septiembre de 1880.

(179) Número correspondiente al 8 de Octubre de 1880, pág. 207.

(180) El bastidor de madera que actualmente posee la obra no es el original. El cuadro está protegido con una cápsula de acero inoxidable que recubre la parte posterior y los laterales, y con un cristal en la zona visible. Vid. ficha completa en pág. web CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos de España. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura).

(181) “Los donativos efectuados por doña María Sautuola y don Emilio Botín a la Biblioteca y Museo Municipales consistieron en los siguientes objetos: El 14 de enero de 1910 se entregaron 3 armas de bronce; 2 charreteras y 1 babera; 1 lacrimatorio romano de cristal; 1 lámpara romana de barro; 1 ídolo mejicano de *íd.*; 1 hacha de bronce; 1 mosaico romano encontrado en la Magdalena; 1 cuadro con capullos de seda; seda en trenza y 1 pieza de terciopelo de Puente San Miguel; **1 cuadro al óleo copia de las pinturas de**

la gruta de Altamira (Santillana); 1 Retrato de don Marcelino S. de Sautuola. El 18 de febrero de 1910 entregaron 1 moneda de oro, 8 de plata y 27 de cobre, duplicadas de la colección familiar. El 17 de marzo del mismo año donaron 23 medallas, 21 monedas de cobre y 9 de plata. Y el 26 de marzo, 1 moneda de oro, 3 de vellón y 3 de cobre (Nota tomada de los recibos de entrega)". Así consta en SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO: *Op. cit.*, pp. 287-288.

(182) Vid. *íd.*, *íd.*

(183) Entró en la citada institución el 5 de Junio de 2001. Número de catálogo: FD00110.

(184) En varios trabajos modernos se afirma que eran "amigos", "muy amigos" o "tenían gran amistad", o bien se define al mudo como "el pintor de cámara de Sanz de Sautuola". En otro, sus autores lamentan que "desgraciadamente, no hemos podido tener acceso a los retratos que debió realizar (Paul) para la familia". Uno más, insiste en que el pintor fue ayudado por el patricio con "el encargo de algunos óleos", y en reciente artículo de prensa se llega a decir que "muerto Sautuola, Ratier se encontró sin protección ni ayuda de nadie".

(185) Vid. CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *Op. cit. II*; pp. LVI-LVII. Señala al respecto: "No faltaron españoles partidarios convencidos y amigos del insigne montañés (...), como (...) el arqueólogo don Eduardo de la Pedraja. Digno de mención es el caso de este investigador, que ya entonces encargó a un pintor la copia y reproducción del techo de las pinturas, en un lienzo que mide 2,90 m. de largo por 1,10 de ancho. Por el valor histórico que hoy tiene, está expuesto en el Museo Provincial de Santander".

(186) Vid. *La Discusión*, 22 de Noviembre de 1868.

(187) Vid. *El Siglo Futuro*, 25 de Abril de 1883.

(188) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Laredo en mi espejo*. Laredo, 1932; pág. 151.

(189) Vid. anuncios en *Boletín de Comercio*, *El Diario de Santander* y *El Correo de Cantabria* a lo largo del otoño de 1882. Acerca de este artista, sobre el que aún no se ha escrito casi nada en tiempos modernos pero del que se ocupó la prensa local de su época con frecuencia, que concurrió a diversas exposiciones, obtuvo algunos galardones y hasta fue incluido por Ossorio y Bernard en su famoso libro, puedo dar a conocer que era francés de nacimiento, como Ratier. Así lo revela la partida de bautismo de su hija M^a Nieves Bernardina Cesárea, la cual vino al mundo el 27 de Agosto de 1889 a las 7 de la mañana en el domicilio familiar de la calle Méndez Núñez n° 22 y recibió las aguas sacramentales el 10 de Septiembre siguiente en la iglesia del Cristo (vid. Archivo Diocesano de Santander, libro 6.725, fols. 45 vto.-46). Aunque residía desde niño en Santander, Manuel había visto la luz

en Limoges el año 1844, siendo fruto del matrimonio formado por Ramón Fernández-Escandón, natural de San Pedro Villanueva (Asturias), y Juana Victoria Lebraud, limusina. Ya en la capital de Cantabria, el futuro pintor fue discípulo de Esteban Aparicio, con quien debió establecer la familia lazos de amistad, pues figura como testigo en la boda de Carlos Fernández-Escandón Lebraud, hermano del artista, y Gumersinda César Echevarría, ceremonia que se celebró en el templo del Stmo. Cristo el 3 de Mayo de 1865 (vid. *íd.*, libro 6.746, fol. 218). Sobre la carrera profesional de Manuel poseo abundantes datos, que espero poder dar a conocer en el futuro.

(190) Eduardo Carbajo Avendaño, con gran amabilidad, me dio noticia de esta circunstancia, añadiéndome que el cadáver recibió sepultura en el panteón familiar del cementerio de Laredo y que, habiendo sido exhumado no hace muchos años, conservaba intactos un zapato y un lazo de los que se ven en la pintura.

(191) Ambos lienzos en Madrid, Palacio de Oriente.

(192) La partida de defunción en Archivo Diocesano de Santander, libro 3.355, fol. 6. Cristina Regina Cecilia Llanderal López había nacido el 22 de Noviembre de 1830, a las 5,30 de la mañana (el registro bautismal en *íd.*, libro 7.191, fol. 171 vto.). Sus padres se llamaron Ulpiano de Llanderal Calvo y María López de Llanderal. La apadrinó un su pariente que acabaría siendo retratado por Ratier, como más abajo se verá, Francisco López Campillo.

(193) La partida de defunción en *íd.*, libro 3.356, fol. 52.

(194) Madrid, Museo del Prado.

(195) La partida de bautismo en Archivo Diocesano de Santander, libro 7.192, fols. 31-31 vto. Los abuelos paternos se llamaron José del Campo y Rafaela de la Calle; los maternos, Miguel Pérez y Francisca Ortiz.

(196) La partida en *íd.*, libro 7.214, fol. 59 vto. El finado tenía 76 años.

(197) *Íd.* en *íd.*, libro 7.204, fol. 152 vto.

(198) Laura vino al mundo el 29 de Septiembre de 1853. Era hija de José M^a Llanderal López y de Clotilde del Collado Landeras. Sus abuelas respondieron a los nombres de María López Llanderal y Josefa de Landeras. La partida de bautismo correspondiente, en *íd.*, libro 7.194, fols. 42-42 vto.

(199) *Íd.* en *íd.*, libro 7.196, fol. 72.

(200) La partida de defunción en *íd.*, libro 7.214, fol. 80 vto. La causa de la muerte fue certificada por el médico Emilio del Carré. Especifica el párroco que “*recibió la penitencia por señas, por no poder hablar*”. El sepelio se celebró a la mañana siguiente del deceso, con oficio de honra mayor.

(201) Vid. *ABC*, 15 de Febrero de 1933.

(202) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 102.

(203) Vid. Archivo Diocesano de Santander, libro 7.211, fols. 127 vto.-128, y libro 7.213, fols. 64 vto.-65. Luis Felipe estuvo casado en primeras nupcias con María de la Viesca (vid. íd., libro 7.201, fol. 161 vto.).

(204) Las partidas de defunción en íd., libro 7.213, fols. 179-179 vto. y 180-180 vto.

(205) Las partidas correspondientes en íd., libro 7.189, fol. 166, y libro 7.214, fol. 146 vto. Curiosamente, al nacer corrió peligro de muerte inminente, por lo que el cirujano Andrés del Castillo procedió a bautizarla de inmediato; unas horas después, el cura Manuel del Collado Ibáñez completó la ceremonia con la imposición de santos óleos y crisma, etc.

(206) Íd. en íd., libro 7.188, fol. 182, y libro 7.213, fol. 189. La pareja había contraído matrimonio en la iglesia de Santa María de Liendo el 6 de Noviembre de 1830, cuando el novio era teniente de infantería (el registro correspondiente en íd., libro 7.202, fol. 124). Los padres del mismo se llamaron Juan Domingo López y López y Juana del Campillo Palacio.

(207) Vid. pág. web genalogy.avendano.org. José de Mendina Bolde siguió la carrera eclesiástica y fue coadjutor de la parroquia de Santa María de Liendo. Falleció, cuando contaba alrededor de 52 años, el 22 de Agosto de 1866 (la partida de defunción en Archivo Diocesano de Santander, libro 7.213, fols. 152-152 vto.).

(208) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Op. cit.*, pág. 154.

(209) Vid. *Noticia circunstanciada de la explosión del vapor* Cabo Machichaco ocurrida en Santander el 3 de Noviembre de 1893. Santander, 1894; pág. 85.

(210) Se trata de la llamada “Casa de las Cuatro Témperas”, habitada por su dueño desde 1870.

(211) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Op. cit.*, pp. 82-83. Este autor sitúa la fecha de la visita, equivocadamente, en el verano de 1882. Ramón Carasa se había mostrado defensor del régimen liberal durante la III Guerra Carlista, llegando a ser secuestrado a lo largo de unas horas, en Noviembre de 1873, por una partida de esa facción que entró en Laredo (vid. *El Imparcial*, 15 de Noviembre de 1873). En Marzo de 1877, el Rey les concedió a él y a su sobrino Francisco sendas encomiendas de número de la Orden de Isabel la Católica, libres de gastos, “por servicios prestados durante la contienda civil” (vid. *La Época*, 12 de Marzo de 1877). Sabemos también que “presentó sus respetos” a Alfonso XII en Palacio el 16 de Noviembre de 1882 (vid. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 17 de Noviembre de 1882).

(212) Es la conocida como “Palacio de Carasa”, estrenado por su propietario en 1873.

(213) *El Correo de Cantabria*, 4 de Agosto de 1882; copiando a *La Aurora*, de Laredo.

(214) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Op. cit.*, pp. 83-84. En fechas más recientes, la obra ha sido reproducida a todo color en SAINZ DE LA COTERA, GUSTAVO: *El traje en Cantabria*. Santander, 1999; pág. 148.

(215) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 100.

(216) Y realmente, no pasó mucho tiempo sin que pudiera contemplar la obra alguien tan destacado como el Obispo de la Diócesis, D. Vicente Santiago Sánchez de Castro, quien se hospedó en casa del prócer en la noche del 4 de Enero de 1884. El desplazamiento del prelado a Laredo venía motivado por la toma de posesión que al día siguiente iban a verificar unas monjas Trinitarias, procedentes de Villaverde, del histórico convento de San Francisco sito en el Arrabal.

(217) Madrid, Museo del Prado.

(218) Íd., íd.

(219) Madrid, Museo del Romanticismo.

(220) Madrid, Museo del Prado.

(221) *El Correo de Cantabria*, 31 de Octubre de 1884; copiado de *La Costa Cantábrica*, de Castro Urdiales.

(222) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Op. cit.*, pág. 85.

(223) Laredo, 1955; pág. 21.

(224) ¿Laredo?, s/f.; s/p.

(225) Sobre la primitiva construcción militar existía en el siglo XVI un molino de viento “con sus velas y grandes aspas, en forma de cruz de San Andrés”, que pertenecía a la familia de los Villota. “Por el año 1686 y al caer en desuso, y en defensa contra la escuadra inglesa, el Corregidor mandó construir la actual fortaleza para cien hombres de guarnición” (BASOA OJEDA, MAXIMINO: *El Archivo del Corregidor de Laredo*. Laredo, 1956; pág. 206). Hoy, lo que queda del castillo sirve de basamento a la infausta “torre” de viviendas levantada en los años 60 del siglo XX.

(226) BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Op. cit. I*, pág. 126.

(227) RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, BENIGNO: *Guía ilustrada de Laredo*. Laredo, 1903 (2ª ed.); pp. 45-46.

(228) Los datos del impresor constan en las láminas. En el límite inferior izquierdo de la parte pictórica se lee: “*Laredo y sus alrededores (Prov^a de Santander – España)*”.

(229) Gracias a la fotografía de una de estas láminas que Basoa incluyó en todas sus publicaciones, la obra llegó a ser bastante conocida, como reconoció el propio escritor: “*Muchas personas de esta provincia de Cantabria me han suplicado, como hijo que soy de Laredo, no consienta que se abuse del viajero y turista cuando visitan tan singular villa, y me describen el cuadro del pintor Ratier, fotografado en la página 85 (de Laredo en mi espejo). Por la curva de la carretera en donde están un hombre y una mujer cargada a la cabeza, se deben pintar hoy automóviles que bajan con viajeros (...)*” (BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Historia de las Dos Rosas (Santoña y Laredo)*. Laredo, 1966, pág. 474).

(230) Madrid, año 1886, pág. 1.567, y año 1887, pág. 1.570.

(231) Vid. RODRÍGUEZ FERRER, MIGUEL: *Op. cit.*, pp. 206-210.

(232) *El Cántabro*, 25 de Diciembre de 1880.

(233) Íd., íd. Precisamente termina ese trabajo con las siguientes “rimas”: “*Eso se dice en Madrid // según pública noticia; // reciba, pues, esta albricia // el autor de tal ardid. // Y si es cierto, se confirma // la opinión de un ignorante // que quiere ocultar su firma // con el nombre de ‘El Parlante’...*”.

(234) SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander, 1880; pág. 22. Las reflexiones de “El Parlante” al respecto, en *El Cántabro*, 15, 20 y 25 de Enero de 1881.

(235) *El Cántabro*, 1 de Enero de 1881.

(236) Íd., 10 de Enero de 1881. A estas observaciones no dejó de contestar el irreductible “Parlante” contestando: “*El argumento Aquiles del Sr. L’Oimon referente a que hubiera sido observada la frecuente presencia allí del pintor, tiene vuelta de hoja por ser muy posible, atendiendo a que la cueva está en despoblado, que se introdujera el artista sin ser visto, no una vez, sino cuantas necesitara para ultimar su obra*” (Íd., 25 de Enero de 1881).

(237) FERNÁNDEZ QUINTANO, JOSÉ: *Filosofía del arte paleolítico en el siglo XIX*. 2ª ed., Madrid, 2009; pág. 65.

(238) Se refiere al lamentable episodio de las falsificaciones que Vicente Juan y Amat vendió al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, entremezcladas con esculturas auténticas que procedían del fabuloso yacimiento ibérico del Cerro de los Santos (Albacete).

(239) Vid. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL: *La gruta de Altamira*, extracto de las actas de las sesiones de 3 de Noviembre y 1 de Diciembre de 1886. Madrid, 1886.

(240) CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *Op. cit.* II, pág. XLIX.

(241) De hecho, al final de su informe Harlé rindió un vehemente homenaje a la aportación científica de Sautuola.

(242) Vid. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL: *Op. cit.*

(243) ALCALDE DEL RÍO, HERMILIO: *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander (Altamira-Covalanas-Hornos de la Peña-Castillo)*, Santander, 1906; pág. 5. El subrayado es mío.

(244) La convocatoria tiene fecha de 4 de Abril y está firmada por Santos Zorrilla como Comisario Presidente y Ricardo Régil como Ingeniero Agrónomo Secretario. Establecía que “*las inscripciones darán principio desde esta fecha en la Secretaría de este Consejo (local del Instituto)*” y terminarían el 15 de Mayo. “*En dicha Secretaría se facilitarán las papeletas de inscripción y cuantos datos crean necesarios los expositores, los que al hacer la inscripción consignarán con toda claridad el número de metros cuadrados que necesiten para la instalación del objeto que deseen exhibir. En los días 1º al 15 de Julio estarán obligados los expositores a presentar los objetos en el local de la Exposición, excepto el ganado (...)*” (*El Correo de Cantabria*, 6 de Abril de 1887).

(245) Vid. *Boletín de Comercio*, 30 de Abril de 1887.

(246) Vid. *El Atlántico*, 20 de Agosto de 1887.

(247) Vid. *íd.*, 8 de Julio de 1887. Dice el periódico: “*Una visita al local de la Exposición nos dio ayer idea de que a los desvelos y afanes de la inteligente comisión instaladora vamos a deber la gran sorpresa de contemplar un certamen verdaderamente espléndido y lucido, pudiendo desde luego asegurarse que las instalaciones de las principales industrias de la provincia han de admirar por su belleza. En la sección del ramo de pintura tienen ya designado el espacio pedido para sus obras los señores Pacheco, Riancho Mora, Escandón, Cuevas y Landa*”. El día anterior, *El Aviso* señalaba también: “*La Exposición santanderina promete estar brillante y concurridísima. Hasta ahora no tengo noticia, en el ramo de pintura, más que de las firmas de Ricardo Pacheco, Alberto Vázquez, Agustín Riancho Mora, Santos Landa, Manuel F. Escandón y Manuel G. Cuevas, cuyos nombres son una garantía para la brillantez de las instalaciones. Y, a propósito de artistas montañeses, he tenido el gusto de saludar al notable marinista Campuzano, que ha venido a pasar el estío con su distinguida familia en las playas del Sardinero y no dejará huérfanos los deseos de cuantos esperan admirar sus obras*”.

(248) *El Aviso*, 26 de Julio de 1887. En la ceremonia incluso estuvo presente una embajada del Imperio Chino que se hallaba por entonces en Santander, hospedada en el Gran Hotel del Sardinero. Dice *El Correo de Cantabria* del 25 de Julio: “*La embajada*

china, atentamente invitada por el Consejo de Agricultura, Industria y Comercio, ha concurrido hoy a la apertura de la exposición”. También *Boletín de Comercio*, nº 26 de Julio.

(249) Vid. *La Verdad*, 27 de Julio de 1887.

(250) Vid. *Consejo Provincial de Agricultura, Industria y Comercio. Exposición de Productos Naturales y Manufacturados de la Provincia de Santander, 1887. Catálogo*. Santander, 1887; pág. 16.

(251) Vid. *íd.*, *íd.*

(252) Vid. *Boletín de Comercio*, 13 de Agosto de 1887, *El Correo de Cantabria*, 17 de Agosto de 1887, y *El Atlántico*, 20 de Agosto de 1887.

(253) *La Verdad*, 27 de Julio de 1887.

(254) *La Voz Montañesa*, 5 de Agosto de 1887.

(255) Vid. *El Atlántico*, 28 de Agosto y 1 de Septiembre de 1887, y *El Aviso*, 1 de Septiembre de 1887.

(256) Vid. *El Atlántico*, 30 de Julio de 1888. Señalaba este periódico que “*las medallas tienen en un lado esta inscripción: ‘Premio a las Ciencias y a las Artes, Santander’, y en el otro: ‘Premio a la Agricultura y a la Industria’, estando grabado en el centro de éste el escudo de Armas de la Ciudad; pero salta a la vista la omisión en ellas del año en que se verificó el certamen*”.

(257) En un artículo de prensa que Fernando Segura Hoyos publicó en la revista *La Montaña* de La Habana el 13 de Abril de 1918, titulado “Jesús Pis, un notable paisajista”, señala: “*Este notable pintor fue discípulo del inolvidable artista Ratier, y todos sus progresos en el arte los ha hecho sin haber acudido a ninguna Escuela de pintura, sin haber obtenido pensiones para recibir enseñanzas de los grandes maestros, y alternando, además, estos trabajos delicados con el cultivo de la pintura decorativa, a la que se dedica principalmente, y en la que ha alcanzado merecido renombre*”.

(258) La partida de bautismo de Pis se conserva en Archivo Diocesano de Santander, libro 7.920, fols. 199 vto.-200. Dice textualmente: “*Jesús José Pis. A diez y seis de Octubre de mil ochocientos setenta y dos. Yo, D. Gerardo Villota, cura ecónomo de la parroquia de Santa Lucía de esta ciudad de Santander, bauticé solemnemente en ella a Jesús José, que nació ayer a las cinco y cuarto de la mañana. Es hijo legítimo de D. Victoriano Pis, natural de esta Ciudad, y de D^a Higinia Tijera, de Secadura, en esta provincia; nieto por línea paterna de D. Bernardo Pis, natural de Carrandí, en Asturias, y de Doña Bárbara Herrera, de Cueto, en esta provincia, y por la materna de D. N. y D^a Basilia Tijera, de dicho Secadura. Padrinos, D. José Sarabia y D^a Celia Haro, naturales de Santander, a quienes advertí lo necesario. Para que conste lo firmo = Gerardo Villota*”.

(259) *El Pueblo Cántabro*, 19 de Febrero de 1918. El artículo se titulaba: “De arte pictórico. Un paisajista montañés”. En ese texto, su autor llamaba a Pis “*maestro mío inolvidable, que hace muchos años me enseñaba a mal trazar unas líneas con el lápiz y a dar sombras con el carboncillo y el difumino*”. Y es que, en la primera década del siglo XX, Jesús era profesor de dibujo del Círculo Católico de Santander.

(260) *El Besaya*, 6 de Junio de 1918.

(261) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 101.

(262) Los padres de esta dama, tía carnal de la arriba citada Cristina Llanderal López, se llamaron Juan Manuel López y López y Ramona de Llanderal y González de Haro. Miguel Faustino heredaría el vínculo y mayorazgo de su madre.

(263) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 101.

(264) Se sabe que su cuerpo fue sepultado en el cementerio de St. Mary Magdalen de Nueva Orleans.

(265) ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: *Op. cit.*, pág. 101. El retrato de Madrazo está en el Museo del Prado.

(266) Vid. *Noticia circunstanciada...*, pág. 86.

(267) Madrid, Museo del Prado.

(268) Vid. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 17 de Marzo de 1872.

(269) Vid. pág. web genalogy.avendano.org

(270) Las partidas correspondientes en Archivo Diocesano de Santander, libro 7.189, fol. 206, y libro 7.214, fol. 106 vto. Sus padres se llamaron Juan Antonio Marcos de Rascón Collado (conocido como Marcos) y Josefa Rosa de Tipular Serna, quienes contrajeron matrimonio en Liendo el 25 de Abril de 1807 (el registro en íd., libro 7.201, fol. 178). El fallecimiento de José Ventura no fue súbito, pues, aunque murió sin testar ante notario, hizo memoria testamentaria la víspera del óbito y recibió los sacramentos de la Penitencia, Viático y Extremaunción, así como indulgencia “*pro articulo mortis*”. Las exequias se hicieron “*con oficio de honra mayor*”.

(271) La partida de bautismo en íd., libro 7.192, fol. 190.

(272) La partida de matrimonio en íd., libro 7.203, fol. 1. Los padres del novio se llamaron Juan de la Portilla y María de Lus, ambos naturales de Liendo.

(273) Así parece indicarlo un registro bautismal conservado en íd., libro 7.195, fol. 160, que señala a Aquilina como “*casada civilmente*”, aunque justo encima dice “*soltera*” (quizá refiriéndose a su situación ante la Iglesia).

(274) La partida de bautismo en íd., libro íd., fol. 130 vto.

(275) Íd. en íd., libro íd., fol. 160.

(276) Íd. en íd., libro íd., fol. 176 vto.

(277) La partida de matrimonio en íd., libro 7.204, fols. 134-134 vto.

(278) Figura la noticia al margen de la partida de bautismo de Pío Samuel.

(279) La partida de matrimonio en Archivo Diocesano de Santander, libro 7.942, fol. 222 vto. Dice textualmente: *"Alfredo Ratier Estrada y Tomasa Gajac. En virtud de mandato del M. I. Sr. Provisor y Vicario General de este Obispado, consignado en despacho de diez de Enero de mil ochocientos noventa y tres, el Párroco de Santa Lucía, que suscribe, sienta esta partida de matrimonio de Dn. Alfredo Ratier Estrada y D^a Tomasa Gajac Fernández, el que, según los datos expresados en el mencionado despacho, fue autorizado en casa de los contrayentes por el sacerdote de la Compañía de Jesús R. P. Antonio María Minervino, el veinte y ocho de Noviembre de mil ochocientos noventa y dos, en virtud de facultades del M. I. Sr. Provisor y Vicario General del Obispado, atendida la gravedad del caso, habiendo sido testigos Dn. Pablo Ratier y D^a Juana Fernández, de esta vecindad. El contrayente es soltero, de edad de treinta y un años, natural de esta ciudad y bautizado en la Santa Iglesia Catedral, hijo legítimo de Dn. Albano, de nacionalidad francesa, y de la difunta D^a Rosa Estrada, española. Y la contrayente es también soltera, de veinte y dos años de edad, natural y bautizada en Peñacastillo, hija legítima de Dn. Luis, difunto, de nacionalidad francesa, y de D^a Juana Fernández, natural del barrio de Cajo en esta ciudad. Para que conste, lo firmo = Lic. Pedro Gómez Oreña".*

(280) La partida de defunción en íd., libro 7.952, fols. 96-96 vto. *El Día* de Madrid comunicó el óbito en su número del 19.

(281) Vid. *Noticia circunstanciada...*, pág. 32. Dice textualmente: *"Durante toda la noche, y durante todo el día siguiente, el fuego destruyó las casas de la calle de Méndez Núñez desde el número 5 al 17 y desde el 8 al 20. Las casas números 1 y 3 quedaron completamente destrozadas por la explosión".*

(282) En ese diario santanderino fueron socios capitalistas fundadores Manuel y Buenaventura Rodríguez Parets, sumándoseles poco después su medio hermano Mauricio Rodríguez Lasso de la Vega, que asumió las responsabilidades de gerente y administrador general. José Estrañi y Grau desempeñó desde el principio las funciones de director y socio industrial. Buenaventura ya tenía experiencia en el sector, pues siendo joven, cuando poseía una imprenta en Torrelavega, dirigió los semanarios *El Dobra* (1888) y *El Fomento* (1891). En *El Cantábrico*, donde publicó numerosos artículos, fue además redactor jefe.

(283) Esta carta se conserva en la Biblioteca Municipal de Santander, ms. 1461, n^o

101 (fondo Buenaventura Rodríguez Parets). Su autor estaba mal informado de algunas cosas, pues el alcalde de Torrelavega al que se refiere no era hijo de Julián Ceballos, sino sobrino; se trataba de Guillermo Gómez Ceballos, quien había ocupado el cargo entre 1887 y 1890. En otro orden de cosas, cabe decir que el destinatario de la misiva debía estimar en mucho al pintor, pues guardaba la misma en su carpeta de autógrafos, en la que figuraban manuscritos de ilustres como Marcelino y Enrique Menéndez Pelayo, Benito Pérez Galdós, el 2º marqués de Comillas, Leonardo Torres Quevedo, Antonio y Gabriel Maura, Germán Gamazo, el conde de San Diego, Gaspar Núñez de Arce, Ricardo León, el cardenal Guisasaola, Fernando Velarde, Concha Espina, Amós de Escalante, Mariano de Cavia, José Canalejas, Santiago Alba, Rafael Altamira, Tomás Bretón, Gumersindo de Azcárate, Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Sinesio Delgado, Melquíades Álvarez, Ramón de Campoamor, Ricardo Becerro de Bengoa, Carmelo de Echegaray, Eusebio Sierra, Manuel Tamayo y Baus, Jacinto Octavio Picón, Práxedes Mateo Sagasta, Francesc Cambó, Matías Barrio y Mier, Eduardo Benot, José Estrañi, Rafael M^a de Labra, el conde de Romanones, Juan Navarro Reverter, Enrique Rodríguez-Solís, Alfonso Pérez Nieva, Manuel del Palacio, Francisco A. de Icaza, Luis de Hoyos Sáinz, etc. Entre todos ellos, solo había otros dos artistas plásticos, Mariano Pedrero y (¡precisamente!) Eugenio Lemus.

(284) Se halla en Archivo Diocesano de Santander, libro 6.783, fol. 164.

(285) Vid. nota nº 6. Señala que “a las 5 de la tarde del 7 de Mayo de 1896, ante D. Ramón Pombo y Polanco, juez municipal y encargado del Registro Civil, y D. Cástor Venancio Pacheco Gómez, secretario suplente, compareció D. Daniel Gautier, santanderino, mayor de edad, casado, carpintero, de esta vecindad” a comunicar el óbito del artista.

(286) *El Cantábrico*, 29 de Agosto de 1902.

(287) Vid. **SIMÓN CABARGA, JOSÉ**: *Pintores Montañeses (1856-1956)*. Prólogo al catálogo de la Exposición. Santander, 1956; pp. 7-38.

(288) Vid. íd.: “Apuntes para la iniciación de la Historia de la **P**intura en la Montaña”. En *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses* tomo II-III. Santander, 1976; pp. 3-14.

(289) Vid. **MARTÍNEZ CEREZO, ANTONIO**: *La Pintura Montañesa*. Madrid, 1975.

(290) Vid., p. ej., **ALONSO LAZA, MANUELA**: “La pintura de Cantabria en el fin de siglo”. *Santander fin de siglo*. Santander, 1998; pp. 429-448.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE DEL RÍO, HERMILIO: *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander*. Santander, 1906.

ALONSO LAZA, MANUELA: "La pintura de Cantabria en el fin de siglo". *Santander fin de siglo*. Santander, 1998; pp. 429-448.

ALONSO LAZA, MANUELA: Voz "RATIER JOSSE, PAUL". *Gran Enciclopedia de Cantabria* tomo XI. Santander, 2002; pág. 100.

ALONSO LAZA, MANUELA, y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL: "Paul Ratier, el falsificador de Altamira". *Historias de Cantabria* nº 1. Santander, 1992; pp. 95-104.

AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ: "Exposición General de Bellas Artes (1858). Noticia de algunos cuadros de la misma. Cuadros históricos". *La América*, 8 de Noviembre de 1858; pág. 5.

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, MIGUEL ÁNGEL, y SOLDEVILLA ORIA, CONSUELO: *Arquitectura de los indios en Cantabria (Siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración trasatlántica*, 2 tomos. Santander, 2007.

BARREDA FERRER DE LA VEGA, FERNANDO: "Exvotos marineros en santuarios santanderinos. III. Nuestra Señora de la Virgen del Mar, Patrona del Centro de Estudios Montañeses". *Altamira* 1951, vol. I. Santander; pp. 64-74.

BARREDA FERRER DE LA VEGA, FERNANDO: *La Marina Cántabra. II. Desde el Siglo XVII al Ocaso de la Navegación a Vela*. Santander, 1968.

BASOA OJEDA, MAXIMINO: *El Archivo del Corregidor de Laredo* (incluye *Laredo en mi espejo* ampliado y *El Archivo del Corregidor de Laredo*). Laredo, 1956.

BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Guía: Laredo y los turistas*. Laredo, 1955.

BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Historia de las Dos Rosas (Santoña y Laredo)* (incluye *Laredo en mi espejo* con su ampliación de 1956, *El Archivo del Corregidor de Laredo* ampliado e *Historia de las Dos Rosas (Santoña y Laredo)*). Laredo, 1966.

BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Laredo en mi espejo*. Laredo, 1932.

BASOA OJEDA, MAXIMINO: *Quelques notes sur Laredo*. ¿Laredo?, s/f

CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *Descubrimiento de la cueva y pinturas de Altamira por D. Marcelino S. de Sautuola*. Santander, 1950.

CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *La Cueva de Altamira y otras cuevas con pinturas en la provincia de Santander*. Santander, s/f

CARBALLO GARCÍA-TABOADA, JESÚS: *M. S. de Santuola*. Antología de Escritores y Artistas Montañeses, vol. XIV. Santander, 1950.

CARRETERO REBÉS, SALVADOR: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, 1993.

COLL PUIG, ANTONIO M^a: *Guía consultor e indicador de Santander y su Provincia*. Santander, 1875.

COLL PUIG, ANTONIO M^a: *Guía consultor e indicador de Santander y su Provincia*. Santander, 1891.

COLL PUIG, ANTONIO M^a: *Guía consultor e indicador de Santander y su Provincia*. Santander, 1896.

CONSEJO PROVINCIAL DE AGRICULTURA, INDUSTRIA Y COMERCIO: *Exposición de Productos Naturales y Manufacturados de la Provincia de Santander, 1887*. Catálogo. Santander, 1887.

CÓRDOVA OÑA, SIXTO DE: "El Cincuentenario de la Iglesia y Parroquia de Santa Lucía. Apuntes para una monografía". *El Diario Montañés*, Junio de 1918.

CRESPO LÓPEZ, MARIO: "Tres cartas inéditas del doctor Eugenio Gutiérrez, conde de San Diego, a Genaro Rodríguez Mier (1886-1888)". *Altamira* LXXIX. Santander, 2010; pp. 85-94.

ESCALERA GAYÉ, SANTIAGO DE LA: "De arte pictórico. Un paisajista montañés". *El Pueblo Cántabro*, 19 de Febrero de 1918.

FERNÁNDEZ-CORDERO AZORÍN, M^a CONCEPCIÓN: "Cartas de Pereda a José M^a y Sinforoso Quintanilla". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XLIV. Santander, 1968; pp. 169-327.

FERNÁNDEZ QUINTANO, JOSÉ: *Filosofía del arte paleolítico en el siglo XIX*. Madrid, 2009 (2^a ed.).

GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR, y MATORRAS ARPIDE, ROSA: "Veintiséis cartas de Pereda a Alfonso Ortiz de la Torre (1890-1905)". *Altamira* LIII. Santander, 1997; pp. 55-86.

GARCÍA GUINEA, MIGUEL ÁNGEL: *Cantabria, guía artística*. Santander, 1988.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: "Era llena de gracia...". *Alerta*, 8 de Noviembre de 1988; pág. 22.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: "Historia del barrio de Santa Lucía de Santander (2^a parte)". *Altamira* 1974, vol. I. Santander; pp. 85-105.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: *Santa Lucía, una parroquia y su entorno*. Santander, 1990.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a DEL CARMEN: *Santa María del Mar, Patrona de Santander*. Santander, 2004.

GUTIÉRREZ DÍAZ, FRANCISCO: “El tallista santanderino Jacinto Rojí Portilla (1842-1893)”. *Altamira* LXXVII. Santander, 2009; pp. 57-98.

GUTIÉRREZ DÍAZ, FRANCISCO: *La imagería desaparecida de la Semana Santa santanderina*. Santander, 2004.

GUTIÉRREZ DÍAZ, FRANCISCO: “Un pintor andaluz decimonónico afincado en Santander: José Sánchez y Sánchez”. *Altamira* LXXIII. Santander, 2007; pp. 231-256.

HOZ TEJA, JERÓNIMO DE LA: “La Casa de los Prietos en Cabárceno” (1^a parte). *La Revista de Santander*, tomo IV, n^o 1. Santander, 1931; pp. 1-8.

LEMUS GÓMEZ DEL OLMO, EUGENIO DE: “La gruta de Altamira”. *El Cantábrico*, 29 de Agosto de 1902.

LERTXUNDI GALIANA, MIKEL: “Purismo y nazarenismo en los pintores vascos”. *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* n^o 21. San Sebastián, 2002; pp. 389-397.

MACHO ROGADO, VICTORIO: *Memorias*. Madrid, 1972.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: “Marcelino Menéndez Pelayo, siglo y medio entre los cántabros”. *La Revista de Cantabria*, Julio-Septiembre 2006; pp. 28-33.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Marcelino Sanz de Sautuola y la Cueva de Altamira*. Santander, 2004.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira: consideraciones sobre las pinturas*. Santander, 2000.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Vida y muerte en la cueva de Altamira (Cantabria). Estudio interpretativo de los bisontes del techo de la cueva*. Santander, 2010.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO, y VALBUENA MORÁN, CELIA: *El Instituto de Santander. Estudio y Documentos*. Santander, 1971.

MANJÓN RODRÍGUEZ, ALODIA LORENA: *El Real Consulado de Santander y las Artes (la Academia de Dibujo)*. Santander, 2002.

MARTÍNEZ CEREZO, ANTONIO: *La Pintura Montañesa*. Madrid, 1975.

MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE: “Intérpretes de Pereda”. *El Diario Montañés*, 1 de Mayo de 1906 (n^o especial titulado “Apuntes para la biografía de Pereda”); pp. 33-34.

MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE: “Los talleres de Pereda”. *El Diario Montañés*, 1 de Mayo de 1906 (n^o especial titulado “Apuntes para la biografía de Pereda”); pp. 34-35.

MENÉNDEZ PELAYO, ENRIQUE: "Las tertulias de Pereda". *El Diario Montañés*, 1 de Mayo de 1906 (nº especial titulado "Apuntes para la biografía de Pereda"); pp. 35-39.

MONTERO IGLESIAS, JOSÉ: *Pereda*. Madrid, 1919.

OLARAN ÁLVAREZ, RICARDO: "Cuatro palabras sobre algunos cuadros presentados en la Exposición de Santander". *El Aviso*, 5 de Agosto de 1879.

OSSORIO BERNARD, MANUEL: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84.

PEREDA TORRES-QUEVEDO, M^a FERNANDA, y SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE: "Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XXIX. Santander, 1953; pp. 205-402.

QUINTANILLA MARTÍNEZ, JOSÉ M^a (Pedro Sánchez): "Agabio Escalante". *Crónica de Santander*, 23 de Febrero de 1899.

RATIER CHASSINAT, LOUIS: *Anuario estadístico de la administración y del comercio de la Provincia de Santander*. Santander, 1847.

RATIER CHASSINAT, LOUIS: *Anuario estadístico de la administración y del comercio de la Provincia de Santander*. Valladolid, 1848.

RÍO SÁINZ, JOSÉ ANTONIO DEL: *La Provincia de Santander*. Santander, 1875.

RÍO SÁINZ, JOSÉ ANTONIO DEL: *La Provincia de Santander considerada bajo todos sus aspectos*. 2 vols. Santander, 1889.

RIPOLL PERELLÓ, EDUARDO: "Vida y obra del abate Henri Breuil, padre de la Prehistoria". *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil (1877-1961)* tomo I. Barcelona, 1964; pp. 1-44.

RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, BENIGNO: *Guía ilustrada de Laredo*. Laredo, 1903 (2ª ed.).

RODRÍGUEZ FERRER, MIGUEL: "Apuntes de un diario". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de Octubre de 1880; pp. 206-207 y 210.

RODRÍGUEZ PARETS, BUENAVENTURA: *Artículos y conferencias*. Con estudio preliminar de Mario Crespo López. Santander, 2010.

SÁINZ DE LA COTERA, GUSTAVO: *El traje en Cantabria*. Santander, 1999.

SAIZ FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN: 'El Cantábrico', *un periódico republicano entre dos siglos (1895-1937)*. Santander, 2004.

SALOMÓN, REMIGIO: *Guía de Santander*. Santander, 1860.

SALOMÓN, REMIGIO: *Guía de Santander*. Santander, 1861.

SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander, 1880.

SANZ DE SAUTUOLA Y PEDRUECA, MARCELINO: *Escritos y documentos*. Santander, 1976.

SAZATORNIL RUIZ, LUIS: "El rostro del poder: retratos de indianos, burgueses y linajes montañoses (1844-1919)". *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, 2008; pp. 601-614.

SAZATORNIL RUIZ, LUIS: "La Comisión Provincial de Monumentos de Santander (1844-1879)". *Historias de Cantabria* n° 1. Santander, 1992; pp. 53-73.

SEGURA HOYOS, FERNANDO: "Jesús Pis, un notable paisajista". *La Montaña*, 13 de Abril de 1918.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ: "Apuntes para la iniciación de la Historia de la Pintura en la Montaña". *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañoses* tomo II-III. Santander, 1976; pp. 3-14.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ: *Historia de la Pintura Montañesa*. Conferencia inédita conservada en Centro de Estudios Montañoses, sign. AJSC-39/2. Santander, 1973.

SIMÓN CABARGA, JOSÉ: *Pintores Montañeses (1856-1956)*. Prólogo al Catálogo de la Exposición. Santander, 1956; pp. 7-38.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL: *La Gruta de Altamira*. Madrid, 1886.

VV.AA.: *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid, 1886.

VV.AA.: *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid, 1887.

VV.AA.: *Guía de Forasteros en Madrid*. Madrid, 1871.

VV.AA.: *Guía Oficial de España*. Madrid, 1876.

VV.AA.: *Noticia circunstanciada de la explosión del vapor Cabo Machichaco ocurrida en Santander el 3 de Noviembre de 1893*. Santander, 1894.

WRIGHT, VINCENT: *Les préfets de Gambetta*. Puesto al día por Éric Anceau y Sudhir Hazareesingh. París, 2007.

ZALDÍVAR MIQUELARENA, PABLO DE: "Don José Jerónimo de Regules. Semblanza biográfica de un armador del viejo Santander (1790-1850)". *Altamira* 1975. Santander; pp. 119-139.

ZAMANILLO PERAL, FERNANDO: *Cantabria Artística*. Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, 1981.

PRENSA

ABC (Madrid)
Alerta (Santander)
Boletín de Comercio (Santander)
Crónica de Santander (Santander)
Diario Oficial de Avisos de Madrid (Madrid)
El Atlántico (Santander)
El Aviso (Santander)
El Besaya (Torrelavega)
El Cantábrico (Santander)
El Cántabro (Torrelavega)
El Capricho (Santander)
El Comercio de Santander (Santander)
El Correo de Cantabria (Santander)
El Correo Militar (Madrid)
El Cuco (Santander)
El Despertador Montañés (Santander)
El Día (Madrid)
El Diario de Santander (Santander)
El Diario Montañés (Santander)
El Espectador (Madrid)
El Imparcial (Madrid)
El Impulsor (Torrelavega)
El Mundo Pintoresco (Madrid)
El Pueblo Cántabro (Santander)
El Siglo Futuro (Madrid)
El Vigilante Cántabro (Santander)
La Abeja Montañesa (Santander)
La América (Madrid)
La Atalaya (Santander)
La Aurora (Laredo)
La Carta (Madrid)

La Correspondencia de España (Madrid)
La Costa Cantábrica (Castro Urdiales)
La Discusión (Madrid)
La Época (Madrid)
La España (Madrid)
La Esperanza (Madrid)
La Ilustración Católica (Madrid)
La Ilustración Española y Americana (Madrid)
La Monarquía (Madrid)
La Montaña (La Habana)
La Verdad (Santander)
La Voz Montañesa (Santander)
Revista de Bellas Artes (Madrid)

OTRAS FUENTES

-*Archivo Diocesano de Santander*: libros 1.847, 2.876, 3.309, 3.314, 3.316, 3.317, 3.334, 3.348, 3.355, 3.356, 3.429, 3.430, 3.441, 4.902, 6.699, 6.700, 6.702, 6.706, 6.707, 6.708, 6.712, 6.725, 6.743, 6.746, 6.751, 6.771, 6.776, 6.782, 6.783, 7.188, 7.189, 7.191, 7.192, 7.194, 7.195, 7.196, 7.201, 7.202, 7.203, 7.204, 7.211, 7.213, 7.214, 7.920, 7.942 y 7.952.

-*Archivo Municipal de Santander*: libros 2.232, 2.233, 2.234, 2.248 y 2.253, y legajo B-288 nº 76.

-*Biblioteca Municipal de Santander*: ms. 1.461 nº 101 (fondo Buenaventura Rodríguez Parets), y lámina en col. de Ephemera.

-*Centro de Estudios Montañeses*: Libro de Actas nº 1, Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos 1890-96 y oficio de la misma, fondo José Simón Cabarga sign. AJSC-6/2, AJSC-39/1-1 y AJSC 39/2.

-Páginas web: CER.ES - Red Digital de Colecciones de Museos de España; Avendaño - Árbol genealógico de Juan de Avendaño; Petercos - Paul Ratier, una de mis fibras sensibles favoritas; Zapadores - La página de los ingenieros militares.

**CATÁLOGO DE OBRAS LOCALIZADAS
Y/O DOCUMENTADAS
DE PAUL RATIER**

01. ***Un león y un perro.***

Trabajo litográfico.
Medidas: desconocidas.
Fecha: 1849.
No se conocen ejemplares.

02. ***Una leona y sus crías.***

Trabajo litográfico.
Fecha: 1849.
Medidas: desconocidas.
No se conocen ejemplares.

03. ***El Muelle de noche. (lám.1)***

Óleo sobre lienzo.
Firmado en el reverso: "P. Ratier 1864".
Fecha: 1864.
Medidas: 24 x 35 cms.
Localización: Santander, colección particular.

04. ***El bergantín Fluvia durante la tempestad de 26 y 27
de Noviembre de 1865.***

Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1865 o 1866.
Medidas: desconocidas.
Localización: antes en Santander, ermita de la Virgen del Mar
(destruido en 1936).

05. ***Retrato de la reina Isabel II.***

Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1866 o antes.
Medidas: desconocidas.
Localización: ignorada.
Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

06 a 10. ***Retrato.***

Óleo sobre ¿lienzo o tabla?
Fecha: 1866 o antes.
Medidas: desconocidas (eran de formato "pequeño").

Localización: ignorada.

Se mostraron (quizá fuesen más) en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

11. ***San Pedro Apóstol.***

Óleo sobre lienzo.

Copia de autor no especificado.

Fecha: 1866 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

12 a 15. ***Naturaleza muerta.***

Óleo sobre ¿lienzo o tabla?

Fecha: 1866 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostraron en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

16. ***Niño mendigo.***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1866 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

17. ***Un zapatero en un portal.***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1866 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1866.

18. ***Familia de pordioseros.***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: desconocida.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

19. ***San Simón Apóstol. (lám. 2)***

Obra atribuida.

Copia de Pedro Pablo Rubens.

Óleo sobre lienzo.

Fecha: desconocida.

Medidas: 54,5 x 47 cms.

Localización: Puente San Miguel (Cantabria), colección particular.

20. ***San Mateo Apóstol. (lám. 3)***

Obra atribuida.
Copia de Pedro Pablo Rubens.
Óleo sobre lienzo.
Fecha: desconocida.
Medidas: 56 x 47 cms.
Localización: Valladolid, colección particular.

21. ***Santiago el Menor Apóstol. (lám. 4)***

Obra atribuida.
Copia de Pedro Pablo Rubens.
Óleo sobre lienzo.
Fecha: desconocida.
Medidas: 56 x 47 cms.
Localización: Valladolid, colección particular.

22. ***Santa Lucía y sus devotos ciegos. (láms. 5 y 6)***

Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1869".
Fecha: 1868-69.
Medidas máximas (remate en medio punto): 315 x 180 cms.
Localización: Santander, iglesia de Santa Lucía.

23. ***Retrato de D. Manuel Antonio Rodríguez de Astarloa. (lám. 7)***

Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier Julio 1878".
Fecha: Julio 1878.
Medidas: 90 x 66 cms.
Localización: Valladolid, colección particular.

24. ***Retrato de D. Genaro Rodríguez Mier. (lám. 8)***

Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1878 circa.
Medidas: 33,5 x 25 cms.
Localización: Puente San Miguel (Cantabria), colección particular.

25. ***Retrato de D. Genaro Rodríguez Parets. (lám. 9)***

Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1878 circa.
Medidas: 33,5 x 25 cms.
Localización: Puente San Miguel (Cantabria), colección particular.

26. ***Retrato de D. Buenaventura Rodríguez Parets. (lám. 10)***

Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1879. Su amigo".
Fecha: 1879.
Medidas: 55 x 40 cms.
Localización: Valladolid, colección particular.

27. **Retrato de Dña. Felipa Jacoba Carasa Gándara. (lám. 11)**
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1879 Octubre".
Fecha: Octubre 1879.
Medidas: 94 x 68 cms.
Localización: Santander, colección particular.
28. **Retrato de Dña. Isabel Inés Ibargüen Carasa. (lám. 12)**
Óleo sobre lienzo.
Fecha: Octubre 1879.
Medidas: 92 x 68 cms.
Localización: Santander, colección particular.
29. **Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López. (lám. 13)**
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1879".
Fecha: 1879.
Medidas máximas (formato ovalado): 69,5 x 55,5 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
30. **Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López. (lám. 14)**
Óleo sobre tabla.
Fecha: 1879.
Medidas máximas (formato ovalado): 69,5 x 55,5 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
31. **Animales de la bóveda en la caverna de Santillana. (lám. 15)**
Carboncillo y pastel sobre papel adherido a cartón.
Fecha: Diciembre 1879.
Medidas: 109 x 286 cms.
Localización: Vispieres (Cantabria), Museo de Altamira (depósito del Museo de Bellas Artes de Santander y Cantabria).
32. **Retrato de D. Miguel Maderne Bueras. (lám. 16)**
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1880 Mayo".
Fecha: Mayo 1880.
Medidas: 93 x 69,5 cms.
Localización: Santander, colección particular.
33. **Retrato de la niña Eulalia Trasgallo Llanderal. (lám. 17)**
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "Pablo Ratier 1881".
Fecha: Julio 1881.
Medidas: 112 x 80 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

34. **Retrato de D. José M^a Buenaventura Campo Pérez. (lám. 18)**

Óleo sobre lienzo.

Fecha: Enero 1882.

Medidas máximas (formato ovalado): 73 x 54 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

35. **Retrato de Dña. María Manuela de Mendina Bolde. (lám. 19)**

Óleo sobre lienzo.

Firmado: "P. Ratier 1882".

Fecha: 1882.

Medidas máximas (formato ovalado): 91 x 76 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

36. **Retrato de D. Francisco Patricio López Campillo. (lám. 20)**

Óleo sobre lienzo.

Firmado: "P. Ratier 1882".

Fecha: 1882.

Medidas máximas (formato ovalado): 91 x 76 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

37. **Alfonso XII saludando al pueblo de Laredo desde el chalet de D. Ramón Carasa. (lám. 21)**

Óleo sobre lienzo.

Firmado: "P. Ratier 1882".

Fecha: Julio 1882.

Medidas: 103 x 172 cms.

Localización: Santander, colección particular.

38. **Retrato de D. Ramón Carasa Gándara. (lám. 22)**

Óleo sobre lienzo.

Fecha: ¿1882?

Medidas máximas (formato ovalado): 91 x 76 cms.

Localización: Liendo, colección particular.

39. **Retrato de Dña. Francisca de la Torre Garelli. (lám. 23)**

Óleo sobre lienzo.

Fecha: ¿1882?

Medidas máximas (formato ovalado): 91 x 76 cms.

Localización: Liendo, colección particular.

40. **Laredo y sus alrededores. (lám. 24)**

Trabajo oleográfico.

Firmado: "P. Ratier 1884".

Fecha: 1884.

Medidas: 33 x 65 cms.

Localización: Un ejemplar en Santander, Biblioteca Municipal.

Otros en Laredo.

Las láminas se hicieron en la casa de A. Legras (París).

41. ***Lanchas de altura en Puerto Chico.***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1887 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1887.

42. ***Vista de La Cavada.***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1887 o antes.

Medidas: desconocidas.

Localización: ignorada.

Se mostró en la Exposición celebrada en Santander el año 1887.

43. ***Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López. (lám. 25)***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1879 o 1889.

Medidas máximas (formato ovalado): 83 x 67 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

44. ***Retrato de D. Miguel Faustino Avendaño Pérez. (lám. 26)***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1879 o 1889.

Medidas máximas (formato ovalado): 83 x 67 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

45. ***Retrato de D. Miguel Faustino Avendaño Pérez.***

Óleo sobre ¿cobre o tabla?

Fecha: 1879 o 1889.

Medidas máximas (formato ovalado): 19 x 15 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

46. ***Retrato de Dña. Jane Mc Donald Brodie. (lám. 27)***

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1889.

Medidas máximas (formato ovalado): 92 x 74 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

47. ***Retrato de D. Eduardo Avendaño Mc Donald. (lám. 28)***

Óleo sobre lienzo.

Firmado: "P. Ratier 1889".

Fecha: 1889.

Medidas máximas (formato ovalado): 92 x 74 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

48. ***Retrato de Dña. Elisa del Hoyo Palacio. (lám. 29)***
Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1889.
Medidas máximas (formato ovalado): 92 x 74 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
49. ***Retrato del capitán de caballería D. Dimas del Hoyo Palacio. (lám. 30)***
Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1889.
Medidas máximas (formato ovalado): 92 x 74 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
50. ***Retrato de la niña Elisa Mª Manuela Avendaño del Hoyo. (lám. 31)***
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1889".
Fecha: 1889.
Medidas: 73,5 x 54,5 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
51. ***Retrato de la niña Camila Avendaño del Hoyo. (lám. 32)***
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1889".
Fecha: 1889.
Medidas: 73,5 x 54,5 cms.
Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.
52. ***Retrato de D. José Mª Avendaño de la Gándara.***
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier".
Fecha: 1890.
Medidas: desconocidas.
Localización: ignorada.
53. ***Retrato de Dña. Antoinette Conte Saratxague.***
Óleo sobre lienzo.
Firmado: "P. Ratier 1890".
Fecha: 1890.
Medidas: desconocidas.
Localización: ignorada.
54. ***Retrato del capitán de caballería D. Dimas del Hoyo Palacio.***
Óleo sobre lienzo.
Fecha: 1890 circa.
Medidas máximas (formato ovalado): desconocidas.
Localización: ignorada.

55. *Retrato de Dña. Elisa del Hoyo Palacio. (lám. 33)*

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1890 circa.

Medidas máximas (formato ovalado): desconocidas.

Localización: ignorada.

56. *Retrato de señora. (lám. 34)*

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1890 circa.

Medidas máximas (formato ovalado): desconocidas.

Localización: ignorada.

57. *Retrato de caballero. (lám. 35)*

Óleo sobre lienzo.

Fecha: desconocida.

Medidas máximas (formato ovalado): 100 x 75 cms. (aprox.).

Localización: ignorada.

58. *Retrato de D. José Ventura Rascón Tipular. (lám. 36)*

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1891 circa.

Medidas: 63 x 51 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

59. *Retrato de Dña. Josefa Telesfora Aquilina de la Portilla Rascón. (láms. 37 y 38)*

Óleo sobre lienzo.

Fecha: 1891 circa.

Medidas: 63 x 51 cms.

Localización: Liendo (Cantabria), colección particular.

ADDENDA**60. *Paleta con flores. (lám. 39)***

Óleo sobre tabla (posteriormente superpuesta a lienzo, enmarcado y protegido con cristal).

Firmado: "P. Ratier 1867".

Fecha: 1867.

Medidas máximas de la paleta (formato característico): 23 x 33 cms.

Localización: Santander, colección particular.

Me fue comunicada su existencia por mi compañero del C.E.M.

Fernando Vierna García cuando ya el presente libro se hallaba

incluso maquetado. Debo la fotografía a la amabilidad

de José Antonio Torcida Valiente. Adquirió la obra su propietario actual a un anticuario de Santander hacia el año 2003.

**GALERÍA PICTÓRICA
DE PAUL RATIER**



Lámina 1. *El Muelle de noche.*



Lámina 2. *San Simón Apóstol.*



Lámina 3. *San Mateo Apóstol.*



Lámina 4. *Santiago el Menor Apóstol.*



Lámina 5. *Santa Lucía y sus devotos ciegos.*

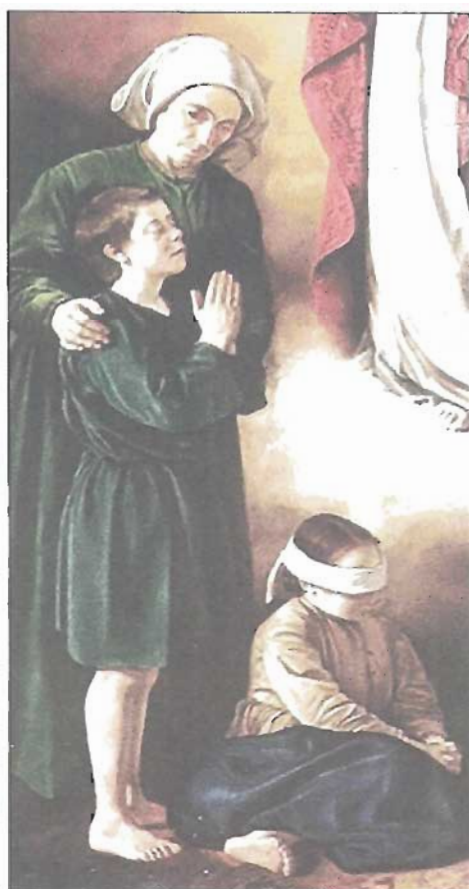


Lámina 6. Detalle de la obra
Santa Lucía y sus devotos ciegos.

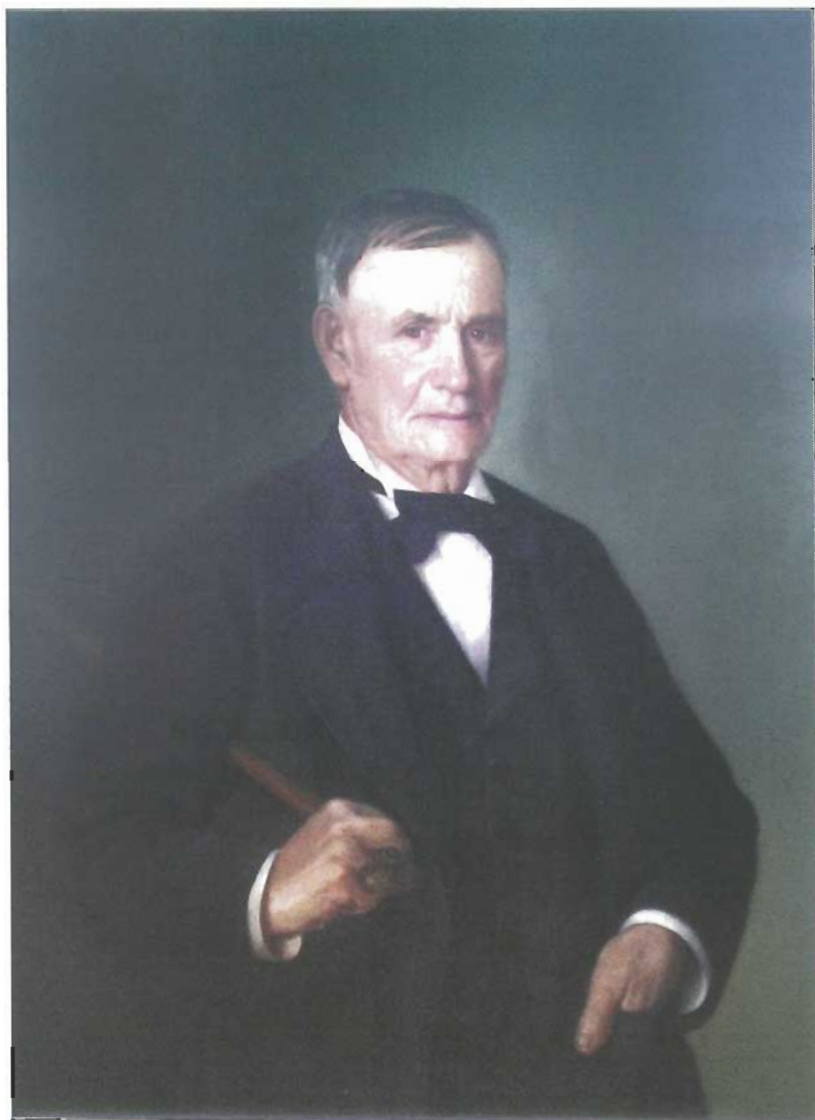


Lámina 7. Retrato de D. Manuel Antonio Rodríguez de Astarloa.

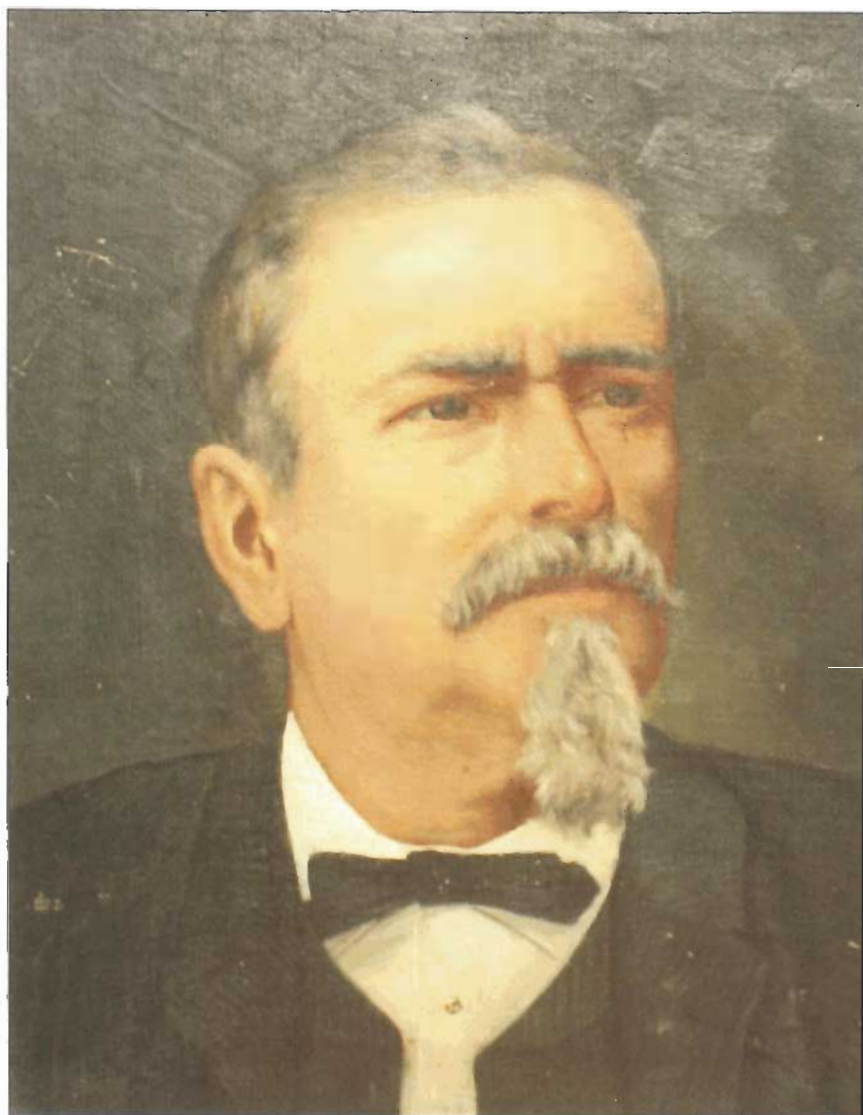


Lámina 8. *Retrato de D. Genaro Rodríguez Mier.*



Lámina 9. Retrato de D. Genaro Rodríguez Parets.



Lámina 10. *Retrato de D. Buenaventura Rodríguez Parets.*



Lámina 11. *Retrato de Dña. Felipa Jacoba Carasa Gándara.*



Lámina 12. *Retrato de Dña. Isabel Inés Ibarra Carasa.*



Lámina 13. *Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López.*

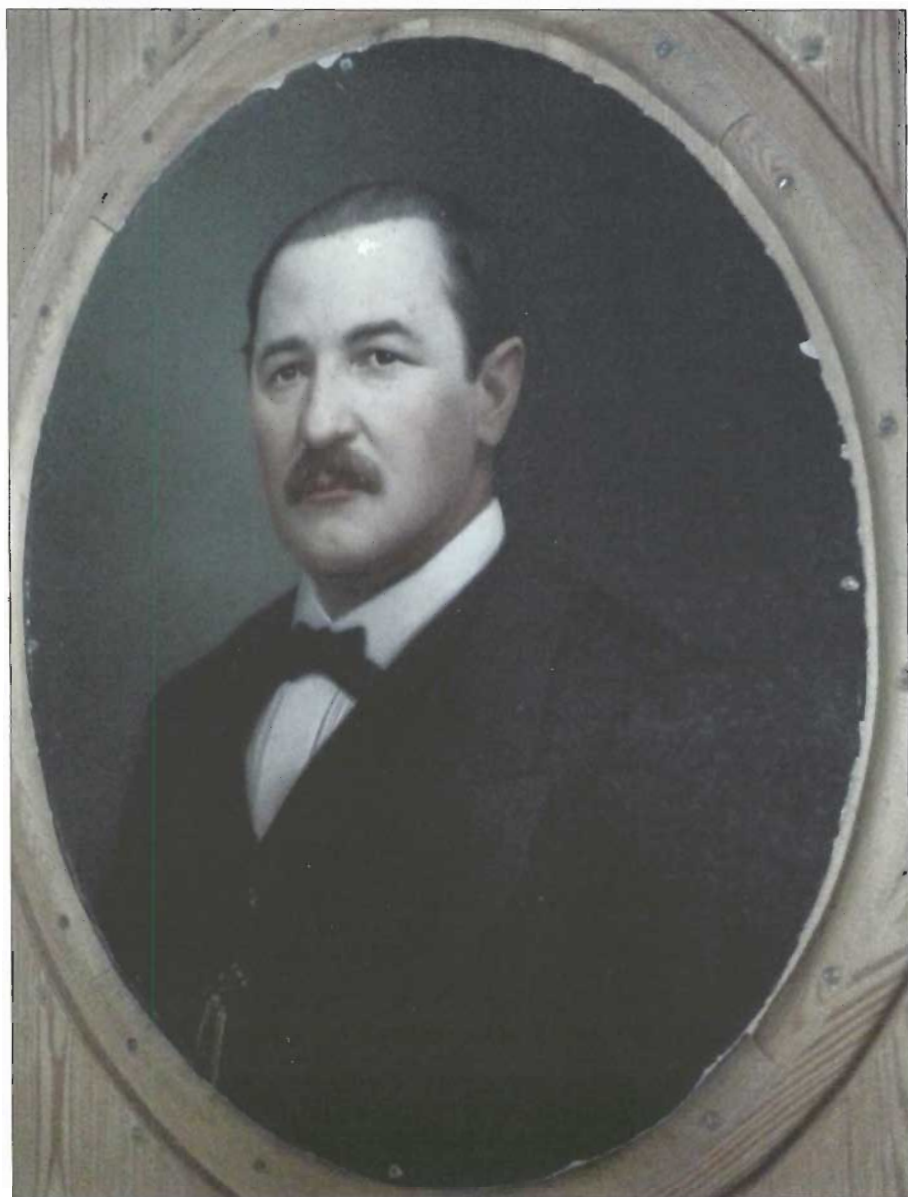


Lámina 14. Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López.



Lámina 15. *Animales de la bóveda en la caverna de Sotillana.*



Lámina 16. *Retrato de D. Miguel Maderne Bueras.*



Lámina 17. Retrato de la niña Eulalia Trasgallo Llanderal.



Lámina 18. *Retrato de D. José M.ª Buenaventura Campo Pérez.*



Lámina 19. *Retrato de Dña. María Manuela de Mendina Bolde.*



Lámina 20. Retrato de D. Francisco Patricio López Campillo.



Lámina 21. Alfonso XII saludando al pueblo de Laredo desde el chalet de D. Ramón Carasa.



Lámina 22. *Retrato de D. Ramón Carasa Gándara.*



Lámina 23. *Retrato de Dña. Francisca de la Torre Garelli,*



Lámina 24. *Laredo y sus alrededores.*



Lámina 25. Retrato de D. Narciso Miguel Avendaño López.



Lámina 26. Retrato de D. Miguel Faustino Avendaño Pérez.



Lámina 27. *Retrato de Dña. Jane McDonald Brodie.*



Lámina 28. Retrato de D. Eduardo Avendaño McDonald.



Lámina 29. Retrato de Dña. Elisa del Hoyo Palacio.



Lámina 30. Retrato del capitán de caballería D. Dimas del Hoyo Palacio.



Lámina 31. *Retrato de la niña Elisa Mª Manuela Avendaño del Hoyo.*



Lámina 32. *Retrato de la niña Camila Avendaño del Hoyo.*



Lámina 33. *Retrato de Dña. Elisa del Hoyo Palacio.*



Lámina 34. *Retrato de señora.*

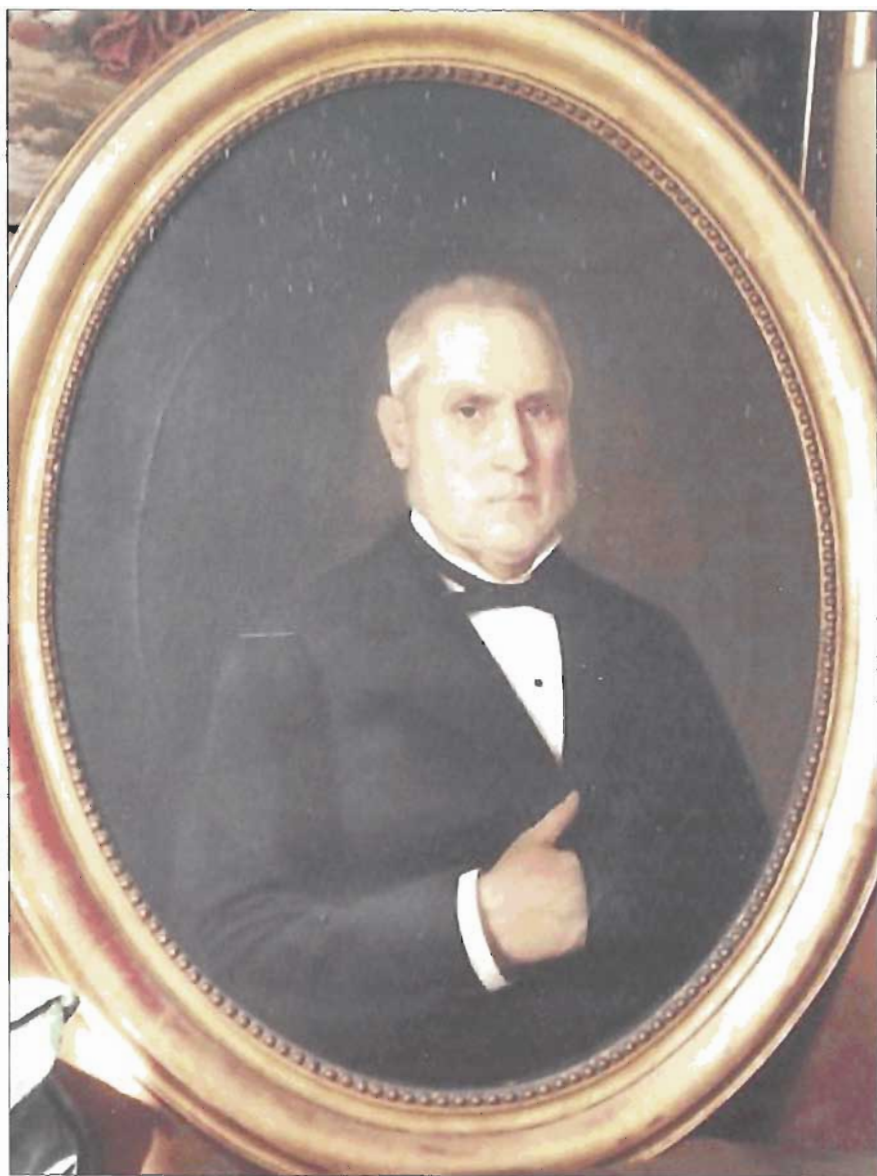


Lámina 35. *Retrato de caballero.*



Lámina 36. *Retrato de D. José Ventura Rascón Tipular.*



Lámina 37. Retrato de Dña. Josefa Telesfora Aquilina de la Portilla Rascón.



Lámina 38. Detalle del camafeo que aparece en el retrato de Dña. *Josefa Telesfora Aquilina de la Portilla Rascón*.



Lámina 39. *Paleta con flores.*

AGRADECIMIENTOS

Antes de concluir este trabajo, quiero expresar mi reconocimiento al **Centro de Estudios Montañeses**, del que me honro en formar parte, por haber posibilitado la publicación del mismo. Y especialmente a su Presidente, **Leandro Valle González-Torre**, y a **Juan Antonio González Fuentes**, responsables verdaderos el uno de la supervisión escrupulosa de pruebas y el otro de la atractiva presentación que enriquece sobremanera este libro.

Mi más sincera gratitud igualmente al personal de la **Biblioteca Municipal de Santander**, **Biblioteca de la Cámara de Comercio**, **Archivo Municipal de Santander** y **Archivo Diocesano**, depósitos culturales de cuyos fondos extraje gran parte de la información que he dado a conocer en páginas anteriores. Todos estos funcionarios, demostrando a cada momento una profesionalidad y una amabilidad dignas de los mayores elogios, me han facilitado en cuanto les ha sido posible –no poco– la labor.

Muchas gracias también a **Manuela Alonso Laza**, **Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera**, **Carmen y Eduardo Carbajo Avendaño**, **Mario Crespo López**, **Almudena Díez Alonso**, **Rufo de Francisco Marín**, **Luis Gutiérrez Cueva**, **Lourdes Lesarri Fernández**, **Alberto Lesarri Gómez**, **Elena y Matilde López Pérez**, **Alberto Peláez de Avendaño**, **Pío Rascón Negreira**, **Alejandro Rojas-Marcos de la Viesca**, **José Luis Sáinz-Trápaga Carasa**, **Evaristo San Félix**, **Pedro Sánchez de Cos Parra**, **José Antonio Torcida Valiente**, **Fernando de Vierna García** y **M^a Teresa de la Viesca Sánchez-Angosa** por sus valiosísimas aportaciones; algunos me dieron las pistas para la localización de cuadros antes desconocidos, otros me facilitaron reproducciones de los mismos y/o información complementaria de gran interés; la mayoría me dedicaron parte de su valioso tiempo con amabilidad e interés extraordinarios...

No quiero olvidar a mis incondicionales y pacientes amigos **Juan Manuel Cobo Herrero** y **Francisco Mesa Lavín** ni a mi sobrino **Álvaro Pordomingo Gutiérrez**, quienes, supliendo la perenne vocación de peatonalidad que me es característica, se han desplazado varias veces por la provincia a bordo de sus respectivos vehículos cuando era preciso fotografiar y medir lienzos que obran en colecciones privadas.

Y he de expresar mi reconocimiento más sincero a **Jaime Álvarez Bustamante**, a la par que encomiar su profesionalidad, pues el tratamiento informático que ha hecho de decena y media de imágenes a las que afeaban intempestivos brillos de luz, eliminando éstos sin traicionar en nada el colorido de los cuadros y ni tan siquiera enmascarar los desperfectos que presentan, ha sido en verdad admirable.

Si algún mérito presenta este trabajo, a todos los citados les corresponde en buena medida.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agüero, Modesto, 116
Agüero Vélez, familia, 116
Aguirre, Dionisio de, 35
Agustín Grande, Francisco, 18
Alarcón Suárez, José, 80
Alba Bonifaz, Santiago, 143
Alberti, León Battista, 121
Alcalde del Río, Hermilio, 93, 139, 144
Alday, Francisca de, 131
Alday Avendaño, Ángeles, 101
Alday Redonet, Juan, 101
Alegre Rodrigo, Daniel, 44, 45, 48
Alfonso XII, 49, 77, 78, 136, 155, 181
Alfonso XIII, 122
Alonso Laza, Manuela, 13, 44, 45, 56, 75, 79, 97, 98, 112, 114, 115, 128, 131, 136, 137, 141, 143, 144, 201
Altamira Crevea, Rafael, 143
Álvarez, Elvira, 26
Álvarez, Ramona, 24
Álvarez Bustamante, Jaime, 201
Álvarez González-Posada, Melquíades, 143
Alvear, familia, 43
Amadeo I, 49
Amador de los Ríos, José, 119, 144
América, Isabel, de 131
Anceau, Eric, 115, 148

- Aparicio Álvarez, Esteban, 35, 40, 119, 135
Aparicio Inglada, José, 35
Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel, 13, 44, 45, 52, 56, 75, 79, 80, 97, 98, 103,
112, 114, 128, 131, 136, 137, 141, 144, 201
Ardanaz Crespo, Pío, de 94, 109
Argumosa Bezanilla, José, 65, 133
Aristegui Doz, Rosa de, 127
Arremiendos, (vid. Escalante Prieto, Agabio de)
Arriola, Fermín, 35
Asarol, Magdalena, 17
Astarloa, José de, 130
Astarloa Pérez de Tagle, Josefa de, 50
Avenidaño de la Gándara, José M^a de, 103, 111, 157
Avenidaño del Hoyo, Camila de, 101, 102, 157, 192
Avenidaño del Hoyo, Elisa M^a Manuela de, 100, 101, 111, 157, 191
Avenidaño Fernández, Donato, 65, 109, 111
Avenidaño López, José M^a Higinio de, 76, 136
Avenidaño López, Narciso Miguel de, 57, 58, 97-100, 111, 131, 154, 156, 173, 174,
185
Avenidaño Mc Donald, Eduardo de, 98-100, 103, 111, 156, 188
Avenidaño Pérez, Miguel de, 97
Avenidaño Pérez, Miguel Faustino de, 58, 97, 98, 111, 141, 156, 186
Aybar, Josefa Remigia, 24
Aza Buylla, Vital, 143
Azcárate Menéndez-Morán, Gumersindo de, 143
Babaud-Larivière, François Saturnin, 15
Banizette, Catherine, 115
Barozzi de Vignola, Jacopo, 121, 122
Barreda Ferrer de la Vega, Fernando, 38, 122, 144
Barrio Mier, Matías, 143
Basoa Ojeda, Maximino, 69, 76-78, 82, 134, 136-138, 144
Becerro de Bengoa, Ricardo, 143
Bécquer, Gustavo Adolfo, (vid. Domínguez Bécquer, Gustavo Adolfo)
Bécquer, Valeriano, (vid. Domínguez Bécquer, Valeriano)
Béjar, Luis M^a de, 40

- Beltrán de Heredia, Rosario, 47, 48
Bengoechea, 26
Benlliure Gil, Blas, 109
Benot Rodríguez, Eduardo, 143
Bernaies, Francisca de, 131
Beruete Moret, Aureliano de, 34
Bolde, José Antonio de, 75
Bolde Caviedes, Juliana de, 75
Borbón Borbón, Alfonso, (vid. Alfonso XII)
Borbón Borbón, Luis, 71, 72
Borbón Borbón, M^a Cristina, 71
Borbón Borbón-Dos Sicilias, Isabel, (vid. Isabel II)
Borbón Borbón-Parma, Fernando, (vid. Fernando VII)
Borbón Habsburgo-Lorena, Alfonso, (vid. Alfonso XIII)
Botín López, Emilio, 66, 67, 133, 134
Botín Sanz de Sautuola, Emilio, 45
Bourdín, Catherine, 14
Bravo, Ricardo, 54
Bretón Hernández, Tomás, 143
Breuil, Henri, 66, 133, 147
Brochetón Muguruza, Luis de, 17, 32, 34, 112, 116, 117
B. T. 86
Caballero, Petra, (vid. Pérez Caballero, Petra)
Cabral Aguado-Bejarano, Manuel, 79
Cacho Mollinedo, Antonio, 78
Cagigas Moró, Pedro de las, 40
Calderón Gómez de Rueda, Fernando, 117
Calegari, J. B., 129
Calle, Rafaela de la, 135
Calvo Valero, Vicente, 44
Camarasa, marqués de, (vid. Fernández de Henestrosa Ortiz de Miono, Ignacio)
Cambó Batlle, Francesc Asís, 143
Camoyano, Fernando, (vid. García Camoyano, Fernando)
Campillo Palacio, Juana del, 136
Campo, José del, 135

- Campo, Pedro Manuel del, 126
Campo Calle, Claudio, 72, 73, 135
Campo Fernández, Juan José del, 43
Campo-Giro, conde de, (vid. López de Ceballos del Hoyo, Juan)
Campo Gutiérrez, Félix, del 43, 126-128
Campo Gutiérrez, Simón del, 43, 44, 48, 126
Campo Llanderal, M^a Rolindes Josefa, 73, 74
Campo Pérez, José M^a Buenaventura, 72-74, 111, 135, 155, 178
Campo Serna, Evaristo del, 130
Campoamor Campoosorio, Ramón de, 143
Campuzano Aguirre, Tomás de, 109, 139
Campuzano Pedrueca, M^a Concepción, de 64
Canalejas Méndez, José, 143
Cano de Almansa, Alonso, 46
Cantolla Arroyo, José de la, 18
Cañarte, Francisca de, 55
Carasa, Joaquín de, 131
Carasa América, Francisco Antonio Venancio, 76, 78, 81, 82, 111, 136, 137
Carasa América, Pablo, 131
Carasa Bernales, Manuel de, 55
Carasa Gándara, Felipa Jacoba, 55, 56, 71, 81, 82, 111, 131, 154, 171
Carasa Gándara, Manuel, 131
Carasa Gándara, M^a de los Ángeles, 131
Carasa Gándara, Ramón, 55, 76-82, 111, 136, 137, 155, 181, 182
Caravaggio, (vid. Merisi Aratori, Michelangelo)
Carbajo Avendaño, Carmen, 71, 201
Carbajo Avendaño, Eduardo, 71, 135, 201
Carballo García-Taboada, Jesús, 11, 12, 58, 67, 89, 93, 114, 134, 139, 144, 145
Caro Martínez de Irujo, M^a Piedad, 127, 128
Carré, Emilio del, 135
Carretero Rebés, Salvador, 21, 116, 118, 145
Carrias Cuesta, Joaquín, 35
Cartailhac, Émile, 68, 112
Casa Valencia, condes de, 127
Castellano, Manuel, (vid. Rodríguez de la Parra Castellano, Manuel)

- Castillo, Andrés del, 136
Castillo, Gregorio del, 126
Castro, Rosalía de, 34
Cavia Lac, Mariano Francisco de, 143
Ceballos Campuzano, Julián, 108, 143
César Echevarría, Gumersinda, 135
Chassinat, Simon, 115
Chassinat Henry, Marthe Félicité, 14
Chueca Goitia, Fernando, 45, 128
Cobo Herrero, Juan Manuel, 201
Cofiño, Rosalía, 36
Coll Puig, Antonio M^a, 15, 115, 132, 145
Collado, José M^a, del 73
Collado Ibáñez, Manuel del, 136
Collado Landeras, Clotilde del, 135
Comillas, marqués de, (vid. López Brú, Claudio)
Conte, Jean Auguste, 103
Conte Saratxague, Antoinette, 103, 157
Córdova Oña, Sixto de, 43, 129, 145
Cotera, Gustavo, (vid. Sáinz de la Cotera, Gustavo)
Crespo López, Manuel, 35
Crespo López, Mario, 51, 145, 147, 201
Cuerno de la Cantolla, Eusebio, 143
Cuervas-Mons de la Cabada, Luis, 54, 94
Danniaux, Henri Joseph, 115
David, Jacques Louis, 13
Dehesa Zuasúa, Antonio de la, 30
Delgado García, Isidro Sinesio, 143
Díaz, Teresa, 130
Díez Alonso, Almudena, 71, 201
Domínguez Bécquer, Gustavo Adolfo, 34
Domínguez Bécquer, Valeriano, 34
Duomarco, Pablo, (vid. Isidro Duomarco, Pablo)
Echegaray Corta, Carmelo de, 143
Errazu Rubio de Tejada, Ramón de, 54

- Escalante González, José, 31, 54
Escalante González, Serafín, 31
Escalante Prieto, Agabio de, 55, 58-65, 87, 109, 132, 147
Escalante Prieto, Amós de, 34, 59, 60, 63, 64, 143
Escalante Prieto, M^a Concepción de, 66, 132
Escalante Prieto, Pedro de, 60
Escalera Gayé, Santiago de la, 96, 141, 145
Espalter Rull, Joaquín, 34, 45, 116
Espina, Concha, (vid. Rodríguez-Espina García-Tagle, M^a Concepción Jesusa)
Espoz Ilundain, Francisco, 26, 119
Espoz Mina, Francisco, (vid. Espoz Ilundain, Francisco)
Esquivel Suárez de Urbina, Antonio M^a, 34, 70
Esteban Murillo, Bartolomé, 45, 91
Estrada, Ildefonso, 36
Estrada Cofiño, Rosa, 36, 142
Estrañi Grau, José, 142, 143
Felices Rodríguez-Parets, Alfredo, 130
Feliú Lafont, Antonio, 35
Fernández, Joaquina, 51, 52
Fernández, Juana, 142
Fernández Amiama, Nemesio, 54, 129
Fernández Castañeda, Josefa, 126
Fernández-Cordero Azorín, M^a Concepción, 132, 145
Fernández de Henestrosa Ortiz de Mioño, Ignacio, 43
Fernández de Henestrosa Ortiz de Mioño, Mariano, 43
Fernández-Escandón, Ramón, 135
Fernández-Escandón Lebraud, Carlos, 135
Fernández-Escandón Lebraud, Manuel, 40, 71, 94, 95, 107, 111, 134, 135, 139
Fernández-Escandón Saiz, M^a Nieves Bernardina, 134
Fernández-Guerra Orbe, Aureliano, 132
Fernández Quintano, José, 138, 145
Fernando VII, 18
Ferrer Garcés, José, 35
Fichoux, Caroline Eugénie, 14
Figueroa Torres, Álvaro de, 143

- Fortuny Marsal, Mariano, 34
Francisco Marín, Rufo de, 83, 201
Freijo de Miguel, Evaristo, 95
Funcueva, Lucas, 78
Gajac, Louis, 142
Gajac Fernández, Tomasa, 106, 142
Galvet, Juan, 20
Gamazo Calvo, Germán, 143
Gándara Alvarado, Manuel de la, 131
Gándara Larraude, María de la, 55
Gándara Riva, Pedro de la, 55
Gandarillas, Antonio, 35
García Camoyano, Fernando, 109
García Castañeda, Salvador, 132, 145
García Guinea, Miguel Ángel, 43, 126, 145
García Loygorri, Ángel, 26
García Prieto, Andrés, 109
Garza Bañuelos, Ciriaco de la, 95
Gautier, Daniel, 143
Gavica Echezábal, Juan Ángel, 27, 28, 120
Gerner, Juan, 35
Gomar Gomar, Antonio, 59, 63, 109
Gómez, Eusebio, 95
Gómez, Federico, 95
Gómez Ceballos, Guillermo, 143
Gómez Cros, Antonio, 17, 117, 120
Gómez Lanzuela, Antonio, 19, 25
Gómez Oreña, Pedro, 142
Gómez Salas, Manuel, 35
Gómez Sánchez, Ángel, 67
González, Irene, 51
González, Manuela, 130
González Bolívar, Pedro, 54
González Cuevas, Manuel, 17, 27-32, 40, 54, 65, 71, 94, 95, 111, 121, 139
González del Corral, familia, 38

- González de Linares, Augusto, 68
González del Tánago, Consuelo, 130
González Echegaray, M^a del Carmen, 38, 43, 47, 48, 122, 126, 128, 129, 145, 146
González Fuentes, Juan Antonio, 201
Greco, El, (vid. Theotokópoulos, Doménikos)
Guisasola, cardenal, (vid. Guisasola Menéndez, Victoriano)
Guisasola Menéndez, Victoriano, 143
Gurtubay Mendiola, Dionisio de, 64
Gutiérrez, Josefa, 126
Gutiérrez, Pedro Venancio, 126
Gutiérrez-Calderón, Inocencio, 36
Gutiérrez Cueva, Luis Alejandro, 71, 201
Gutiérrez Díaz, Francisco, 69, 70, 96, 121, 129, 130, 146
Gutiérrez González de Cueto, Eugenio, 51, 143, 145
Gutiérrez Gutiérrez, Benita, 43
Gutiérrez-Solana Castillo, Antonino, 35
Habsburgo-Lorena, M^a Cristina de, 77, 78
Haes, Carlos de, 34
Harlé, Édouard, 68, 87, 89, 139
Haro, Celia, 140
Haye, Toussaint Marie, 14
Haye Fichoux, Caroline Pauline 14
Hazareesingh, Sudhir, 115, 148
Henry, Madeleine, 115
Heras Ezcurdia, Raimundo Julián, 40
Hernández Amores, Germán, 45
Herrera, Bárbara, 140
Hoyo Ortiz, Juan Manuel del, 99
Hoyo Palacio, Dimas del, 99, 100, 103, 111, 157, 190
Hoyo Palacio, Elisa del, 99, 100, 103, 111, 157, 158, 189, 193
Hoyos Sáinz, Luis de, 143
Hoz Prieto, Antonino la, 109
Hoz Teja, Jerónimo de la, 117, 133, 146
Ibargüen, Matías, 131
Ibargüen Alday, Gregorio Miguel, 55, 56, 131

- Ibargüen Carasa, Elisa Basa, 81, 131
Ibargüen Carasa, Isabel Inés Librada, 56, 57, 71, 111, 131, 154, 172
Ibargüen Carasa, Jacinta Isabel, 131
Ibargüen Carasa, Niceto Miguel, 131
Iborra Gorostegui, Lino Casimiro, 59
Icaza Beña, Francisco Asís de, 143
Ingres, Jean Auguste Dominique, 99
Isabel II, 40, 52, 71, 77, 151
Isidro Duomarco, Pablo, 109
Iturzaeta Eizaguirre, José Francisco de, 92
Jorganes Oruña, M^a Antonia de, 116
Josse, Marie Françoise Amélie, 13, 15, 16, 36
Jover, José, 125
Juan Amat, Vicente, 138
Juanes, Juan de, (vid. Masip, Vicente Juan)
Jusué Fernández-Pelilla, Jacobo de, 40, 123
Labat, familia, 48
Labra Cadrana, Rafael M^a de, 143
Lama Roiz, Pablo de la, 36
Landa Álvarez, Santos, 94, 109, 139
Landeras, Josefa de las, 135
Lanuzza Fortea, Andrés, 108
Larrabide Ibarra, Braulio de, 69
Larraude, M^a Ángela de, 131
Lasso de la Vega, Mauricio, 51
Lasso de la Vega Fernández, Carmen Filomena, 51, 130
Lasso de la Vega Moureau, Carlos, 51
Lastra García, Juan José de la, 77-79
Latron Préau, Françoise Thérèse, 115
Lavín Casalís, Valentín Ramón, 37
Lebraud, Juana Victoria, 135
Lefort, Henri, 15
Legras, A., 83, 138
Lemus Gómez del Olmo, Eugenio de, 17, 32, 87-93, 112, 143, 146
León Román, Ricardo, 143

Lertxundi Galiana, Mikel, 115, 146
Lesarri Fernández, Lourdes, 41, 201
Lesarri Gómez, Alberto, 41, 53, 201
Llanderal Calvo, Ulpiano de, 73, 135
Llanderal Collado, Laura Lutgarda Micaela, 73, 74, 135
Llanderal González de Haro, Ramona, 141
Llanderal López, Cristina Regina, 71, 72, 135, 141
Llanderal López, José M^a, 135
Llano Dotres, Amalia de, 99
L' Oimon, 86, 138
López, Julián, 17, 19, 20, 32
López, Manuela, 116
López Brú, Claudio, 108, 109, 143
López Bustamante, Javier, 35
López Campillo, Francisco Patricio, 75, 76, 106, 111, 135, 136, 155, 180
López Campillo, Juan Tomás, 75
López Crespo, José, 60
López de Ceballos del Hoyo, Juan, 35
López de Llanderal, Francisca, 97, 141
López de Llanderal, María, 135
López de Mendina, Dolores, 75, 136
López de Mendina, M^a de las Mercedes, 75, 136
López de Mendina, Rogelio, 75
López de Mendina, Sandalio, 75, 76, 106
López Díez, M^a Justina, 106
López Díez, Sandalio, 76
López López, Juan Domingo, 136
López López, Juan Manuel, 141
López Pérez, Elena, 76, 201
López Pérez, Matilde, 76, 201
López Piquer, Luis, 120
López Portaña, Vicente, 21, 44
López Vidaur, Aurelio, 130
Lorenzo García, Ricardo, 128
Loygorri, (vid. García Loygorri, Ángel)

- Lus, María de, 141
- Macho Rogado, Victorio, 126-128, 146
- Madariaga de la Campa, Benito, 13, 17, 114, 115, 117, 126, 131, 132, 146
- Maderne Bueras, Miguel, 69-71, 111, 154, 176
- Madrazo Agudo, José de, 45
- Madrazo Garreta, Raimundo de, 54
- Madrazo Kuntz, Federico de, 34, 70-73, 98, 99, 141
- Madrazo Kuntz, Luis de, 45
- Maíno de Castro, Juan Bautista, 42, 46
- Manjón Rodríguez, Alodia Lorena, 17-19, 117, 118, 121, 146
- Manzanedo Intentas de Mitjans, Josefa de, 72
- Manzanedo, marquesa de, (vid. Manzanedo Intentas de Mitjans, Josefa de)
- Martí Alsina, Ramón, 34
- Martin, Henri, 68
- Martínez, Abilio, 95
- Martínez, Telesforo, 65-67, 109
- Martínez Cardona, José, 117
- Martínez Cerezo, Antonio, 112, 143, 146
- Martínez del Mazo, Juan Bautista, 35
- Martínez de Peñalver, Mario, 93
- Martínez Díaz, José M^a, 65
- Martínez Gutiérrez de Pacheco, Modesto, 108, 109
- Martínez Montañés, Juan, 31
- Martínez Pacheco, Modesto, (vid. Martínez Gutiérrez de Pacheco, Modesto)
- Masip, Vicente Juan, 36
- Mastai-Ferretti, Giovanni M^a, (vid. Pío IX)
- Mateo-Sagasta Escolar, Práxedes Mariano, 143
- Matorras Arpide, Rosa, 132, 145
- Maura Gamazo, Gabriel, 143
- Maura Montaner, Antonio 143
- Mazarrasa Cobo de la Torre, Felipe de, 116
- Mazo, Juan Bautista del, (vid. Martínez del Mazo, Juan Bautista)
- Mc Donald Brodie, Jane, 98, 99, 141, 156, 187
- Meissonier, Jean Louis, 72
- Mendina Bolde, José de, 73, 76, 136

- Mendina Bolde, María Manuela de, 73, 75, 76, 106, 111, 136, 155, 179
- Mendina Mendina, Luis Felipe de, 75, 136
- Menéndez Menéndez, Francisco Antonio, 16
- Menéndez Pelayo, Enrique, 59, 63, 64, 143, 146, 147
- Menéndez Pelayo, Marcelino Valentín, 16, 61-63, 115, 132, 143, 146, 147
- Menéndez Pelayo, M^a Jesús Micaela, 16, 115
- Menéndez Pintado, Antinógenes, 16
- Menéndez Pintado, Eustaquia Perpetua, 16
- Menéndez Pintado, Evilasio, 16
- Menéndez Pintado, Jobita, 16
- Menéndez Pintado, Lino Nilo, 16
- Menéndez Pintado, Marcelino, 16
- Mengs, Anton Raphael, 121
- Merisi Aratori, Michelangelo, 47
- Mesa Lavín, Francisco, 201
- Mier, Antonio de, 130
- Mier González, Ramona de, 51
- Minervino Minervino, Antonio M^a, 106, 142
- Mirasol, condesa de, (vid. Arístegui Doz, Rosa de)
- Mons, familia, 48
- Montalvo, Bartolomé, 35
- Montero Iglesias, José, 64, 133, 147
- Morales, Luis de, 36
- Morán Lavandera, Juan, 36, 122
- Moret Prendergast, Segismundo, 99
- Mortillet, Louis Laurent Gabriel de, 68
- Muñoz Degraín, Antonio, 34
- Murillo, Bartolomé, (vid. Esteban Murillo, Bartolomé)
- Navarro Reverter, Juan, 143
- Nervo, Amado, (vid. Ruiz de Nervo, Juan Crisóstomo)
- Nieto Martín, Eustaquio, 127
- Nikolaevich Sénin, Nikolai, 51
- Núñez de Arce, Gaspar, 143
- Olaran, José M^a, 117
- Olaran Álvarez, Ricardo, 54, 55, 147

- Orbe, Juan J. de, 108
Orleáns, Luis Felipe de, 115
Ortiz, Francisca, 135
Ortiz de la Torre, Alfonso, 132, 145
Ortiz de Regules, Josefa, 24, 25
Ossorio Bernard, Manuel, 21, 28, 116, 119, 120, 134, 147
Otero Rosillo, Benito, 35
Pacheco del Río, Francisco, 31
Pacheco Fuente, Ricardo, 54, 94, 95, 109, 111, 139
Pacheco Gómez, Cástor Venancio, 143
Palacio Avendaño, Camila de, 99
Palacio Simó, Manuel del, 143
Palazuelos Fontecilla, Lucía Rosario, 69, 70
Parets, Antonio José, 51
Parets González, Rosa Benita, 51
Parlante, El, 85-87, 138
Pascual, Pablo, 95
Paz Somoza, Antonio de, 35
Pedraja, Francisco, 29-31
Pedraja Fernández de Samaniego, Eduardo de la, 67, 68, 115, 134
Pedrero López, Mariano, 107, 143
Pedro el Organista, 79
Pedro Sánchez, (vid. Quintanilla Martínez, José M^a)
Peláez de Avendaño, Alberto, 101, 201
Peláez de Avendaño, Eduardo, 101
Peláez de Avendaño, Fernando, 101
Peláez de Avendaño, Jaime, 101
Peláez de Avendaño, Julio, 101
Peláez de Avendaño, Paz, 101
Peláez Quintanilla, Eduardo, 101
Pelayo España, M^a Jesús, 16
Pellón Campo, Andrés, 108
Peña Aguayo, José de la, 26, 119
Perales Soriano, Gonzalo, 79
Pereda Haro, Juan Francisco de, 32

Pereda Sánchez de Porrúa, José M^a de, 32, 40, 43, 49, 59, 60, 62-64, 132, 133, 145-

147

Pereda Torres-Quevedo, M^a Fernanda, 132, 147

Pérez, Miguel, 135

Pérez Caballero, Petra, 35

Pérez de la Gándara, Faustina Antonia, 97

Pérez de la Riva, Clotilde, 40

Pérez de la Riva Pereda, Federico, 55

Pérez del Camino Posadillo, Fernando, 59, 95, 109, 111

Pérez de Tagle, Josefa, 130

Pérez Galdós, Benito, 143

Pérez Nieva, Alfonso, 143

Pérez Ortiz, Antonia, 72

Pérez-Villaamil Duguet, Genaro, 20, 32

Picard, Louis Joseph Ernest, 15

Picón Bouchet, Jacinto Octavio, 143

Piette, Édouard, 68

Pinazo Camarlench, Ignacio, 34

Pineda Muñoz, Mariana de, 119

Pintado Fernández de Llana, Josefa, 16

Pío IX, 29

Pis, Bernardo, 140

Pis Herrera, Victoriano, 140

Pis Tijera, Jesús José, 96, 97, 140, 141, 148

Plá Seller, Ana de, 34, 122

Polanco Crespo, Victoriano, 94

Pombo Conejo, Juan, 48, 129

Pombo Escalante, Carlos, 59, 60, 63, 109

Pombo Polanco, Ramón, 143

Pordomingo Gutiérrez, Álvaro, 201

Portilla, Juan de la, 141

Portilla Lus, Tomás de la, 106, 141

Portilla Rascón, Josefa Telesfora Aquilina de la, 105, 106, 111, 141, 142, 158, 197,

198

Pradilla Ortiz, Francisco, 34

- Prieto, familia, 64
- Puente Bustamante, Francisca de la, 48
- Pujol, Jerónimo, 35, 38
- Quintanilla, Luis, 54
- Quintanilla López, Sinforoso, 63, 132, 145
- Quintanilla Martínez, José M^a, 59, 60, 63, 132, 145, 147
- Quiroga Rodríguez, Francisco, 68
- Rábago Prieto, José, 35
- Rafael, (vid. Sanzio, Rafael)
- Ramos Carrión, Miguel, 143
- Rascón Collado, Juan Antonio Marcos de, 141
- Rascón de la Portilla, José Reyes, 106, 142
- Rascón de la Portilla, Pedro M^a, 106, 142
- Rascón de la Portilla, Pío Samuel, 106, 142
- Rascón López, Pío, 106
- Rascón Negreira, Pío, 201
- Rascón Tipular, José Ventura de, 105, 106, 111, 141, 142, 158, 196
- Rascón Tipular, María de, 106
- Ratier, Jean Pierre, 114
- Ratier, Mathias Martin, 14
- Ratier, Sylvain, 115
- Ratier ~~Ban~~izette, Jean-Baptiste, 14, 115
- Ratier Bourdin, Louis François, 13, 14, 34, 114
- Ratier Chassinat, Jean-Baptiste Louis, 13-16, 27, 32, 36, 49, 115, 117, 147
- Ratier Chassinat, ~~Jean-Baptiste~~ Marie, 14, 34, 115
- Ratier Chassinat, Marie Hélène, 14
- Ratier Chassinat, Simon François, 14, 15
- Ratier Estrada, Alfredo Luis M^a, 36, 106, 107, 114, 122, 142
- Ratier Josse, Alban Marie, 13, 36, 114, 142
- Ratier Josse, Amélie Marie, 13, 49, 107, 110, 122
- Ratier Josse, Marie Louise, 13, 34, 49, 114, 122
- Rebolledo, Alfonso, 89
- Redón Gallo-Alcántara, Víctor, 40
- Régil, Ricardo, 139
- Regnault, Jean-Baptiste, 13

- Regules Ortiz, José Jerónimo de, 24, 25
Regules Ortiz, Salvador de, 24, 40, 55, 119
Regules Ruiz-Delgado, José Jerónimo de, 24, 25, 148
Reinoso, Vicente, 95
Revilla Huidobro, Diodora de la, 40
Revilla Huidobro, Fernando de la, 59, 109
Revilla Olavarría, Juan Ramón de la, 22, 23, 35, 118
Riancho Gómez de la Mora, Agustín, 28, 40, 59, 65, 94, 95, 109, 111, 139
Ribera Cucó, Jusepe de, 25, 42, 46, 47
Ribera Fieve, Carlos Luis de, 34, 70
Rico Ortega, Martín, 34
Río Sáinz, José Antonio del, 115, 147
Río Sáinz, José del, 47, 48
Ríos Ríos, Ángel de los, 68
Ripoll Perelló, Eduardo, 133, 147
Robles Medina, Manuel, 129
Rodríguez, Manuel, 130
Rodríguez Collado, Atilano, 129
Rodríguez de Astarloa, Manuel Antonio, 49-52, 71, 111, 130, 153, 167
Rodríguez de Guzmán, Manuel, 79
Rodríguez de la Parra Castellano, Manuel, 79
Rodríguez de Silva Velázquez, Diego, 31, 42, 73
Rodríguez Díaz, Domingo, 50
Rodríguez-Espina García-Tagle, M^a Concepción Jesusa, 143
Rodríguez Ferrer, Miguel, 65, 68, 85, 133, 138, 147
Rodríguez Lasso de la Vega, Genaro Segundo, 52
Rodríguez Lasso de la Vega, José Nicasio, 52
Rodríguez Lasso de la Vega, Julio Juan, 52
Rodríguez Lasso de la Vega, Mauricio Demetrio, 52, 142
Rodríguez Mier, Agustín, 51
Rodríguez Mier, Diego, 51
Rodríguez Mier, Genaro, 51, 52, 111, 130, 145, 153, 168
Rodríguez Mier, Miguel, 51
Rodríguez-Moureau Lasso de la Vega, Carlos, (vid. Lasso de la Vega Moureau, Carlos)

- Rodríguez Parets, Buenaventura, 41, 50, 51, 53, 71, 108, 111, 142, 143, 147, 153, 170
- Rodríguez Parets, Genaro, 51-53, 71, 111, 153, 169
- Rodríguez Parets, Guillermina, 51, 130
- Rodríguez Parets, Manuel Antonio, 51, 130, 142
- Rodríguez Parets, Pedro, 51
- Rodríguez Parets, Rosa Basilisa, 51
- Rodríguez Santamaría, Benigno, 82, 137, 147
- Rodríguez-Solís, Enrique, 143
- Rojas-Marcos de la Viesca, Alejandro, 74, 201
- Rojas-Marcos de la Viesca, José Luis, 74
- Rojas-Marcos Díez de la Cortina, Alejandro, 74
- Rojí Portilla, Jacinto, 129, 146
- Romana, duquesa de la, (vid. Romana, marquesa de la)
- Romana, marquesa de la, (vid. Caro Martínez de Irujo, M^a Piedad)
- Romanones, conde de, (vid. Figueroa Torres, Álvaro de)
- Rosales Gallina, Eduardo, 34
- Rubens, Peter Paul, 41
- Ruiz de Nervo, Juan Crisóstomo, 48
- Saboya Habsburgo-Lorena, Amadeo, (vid. Amadeo I)
- Sáinz de la Cotería, Gustavo, 137, 147
- Sáinz Saiz, Casimiro, 59, 111
- Sáinz-Trápaga Carasa, José Luis, 55, 201
- Saiz Fernández, José Ramón, 147
- Salomón, Remigio, 35, 36, 115, 122, 147
- Salvá, Ignacio, 17
- Salvá Asarol, Ignacio, 17-19, 32, 121, 122
- Sánchez, Francisco, 54
- Sánchez Blanco, Félix, 54
- Sánchez de Castro, Vicente Santiago, 137
- Sánchez de Cos Parra, Pedro, 37, 122, 201
- Sánchez Díaz, Bárbara, 40
- Sánchez Reyes, Enrique, 47, 48, 132, 147
- Sánchez Sánchez, José, 55, 95, 109, 111, 130, 133, 146
- San Diego, conde de, (vid. Gutiérrez González de Cueto, Eugenio)
- Sanemeterio Cobo, Modesto, 131

- San Félix, Evaristo, 201
San Martín Riva, Pedro, 67
Santa Cruz Bustamante, Ramiro de, 54, 109
Santo Buono, duquesa de, (vid. Caro Martínez de Irujo, M^a Piedad)
Santo Mauro, duque de, (vid. Fernández de Henestrosa Ortiz de Mioño, Mariano)
Sanz de Sautuola Escalante, María Justina, 58, 66, 133, 134
Sanz de Sautuola Ortiz de Taranco, Santiago, 22, 23, 36, 58, 118, 122
Sanz de Sautuola Pedrueca, Marcelino, 11, 12, 54, 58, 59, 64-68, 85, 89-93, 112, 114, 131-134, 138, 139, 144-148
Sanzio, Rafael, 88, 91
Sarabia, José, 140
Sarabia, José Galo, 24
Sarabia Álvarez, M^a del Carmen Petra, 24
Saratxague, Margueritte, 103
Sazatornil Ruiz, Luis, 19, 24, 118, 119, 148
Schmidt, P., 97
Segura Hoyos, Fernando, 140, 148
Serdio Agüeros, Jaime, 70
Sierra, Eusebio, (vid. Cuerno de la Cantolla, Eusebio)
Sigüenza, obispo de, (vid. Nieto Martín, Eustaquio)
Simón Cabarga, José, 11, 21, 112, 114, 143, 148
Soldevilla Oria, Consuelo, 52, 80, 144
Sor Cruz, 127, 128
Sorolla Bastida, Joaquín, 34
Spínola, Francisco, 54
Sugrañes Grau, Joaquín, 64
Suñol Pujol, Jerónimo, 44, 48, 129
Tagle, José, 19
Tamayo Baus, Manuel, 143
Taylor Quintana, Gabriel, 109
Tejeo Díaz, Rafael, 33, 34
Theotokópoulos, Doménikos, 35
Tijera, Basilia, 140
Tijera, Higinia, 140
Tipular Serna, Josefa Rosa de, 141

- Torcida Valiente, José Antonio, 158, 201
Torre Escudero, Juan de la, 77
Torre García, Damiana Leocadia, 69
Torre Garelli, Francisca de la, 77, 80, 81, 155, 183
Torres Campos, Rafael, 68
Torres Quevedo, Leonardo, 143
Torriente Aguirre, Emilio de la, 95
Trasgallo Llanderal, Eulalia, 71, 72, 111, 135, 154, 177
Trasgallo Llanderal, Francisco, 72
Trasgallo Llanderal, Josefa, 72
Trasgallo Llanderal, Soledad, 72
Trasgallo Sarabia, Juan, 71
Turner, Joseph Mallord William, 38, 123
Unzueta Genel, Abelardo, 55
Urbiztondo Eguía, Juan Antonio de, 26
Urigüen Ansótegui, Rogelia de, 60, 64, 132
Valbuena Morán, Celia, 117, 126
Valle, 19
Valle González-Torre, Leandro, 201
Vallespín, Tomás, 24
Vallespín Aybar, José Luis, 17, 19, 21-26, 32, 34, 119
Vallespín Sarabia, Asunción Romana, 24
Vallespín Sarabia, M^a Encarnación, 24
Vallespín Sarabia, M^a Mercedes Ciriaca, 24
Vallespín Sarabia, Ramón, 119, 120
Vallespín Sarabia, Ricardo Federico 24, 118
Van de Velde, Willem, 123
Varela, Manuel, 130
Vázquez de Novoa, Juan M^a, 34
Vázquez de Novoa Plá, Manuel, 34, 49, 122
Vázquez de Novoa Ratier, Luis Juan, 34, 49, 114, 122
Vázquez Poza, Alberto, 94, 95, 139
Vega Martínez, Juana M^a de la, 119
Vega Quintanilla, Luis de la, 109
Velarde del Campo, Fernando, 143

- Velasco Barañano, Aquilino, 69
Velasco Torre, Manuel Torcuato Pablo, 69
Velázquez, Diego, (vid. Rodríguez de Silva Velázquez, Diego)
Verástegui Graells, Antonio, 35
Vernet, Claude Joseph, 38
Vernet, Horace, 38
Vial Bassoco, Martín de, 48
Vidal, Hipólito, 38
Vierna García, Fernando de, 158, 201
Viesca, María de la, 136
Viesca Campo, M^a del Pilar de la, 74
Viesca Sánchez-Angosa, M^a Teresa de la, 201
Vignola, Il, (vid. Barozzi de Vignola, Jacopo)
Vilanova Piera, Juan, 68, 87, 89-93, 112
Vilches, condesa de, (vid. Llano Dotres, Amalia de)
Villabeitia Isidro, Eugenio, 109
Villar Dégano, Sonsoles, 51
Villota, familia, 137
Villota Urroz, Gerardo, 140
Viluma, marquesa viuda de, (vid. Puente Bustamante, Francisca de la)
Vitrubio (Marco Vitruvio Polión), 121, 122
Wagner, Richard, 127
Wright, Vincent, 115, 148
Wünsch Oppitz, José, 40
Zaldívar Miquelarena, Pablo de, 25, 148
Zamanillo Peral, Fernando, 116, 148
Zorig, Kinrg, 35
Zorrilla del Collado, Santos, 93, 139
Zurbarán Márquez (o Salazar), Francisco de, 42, 46, 129

ÍNDICE

	Pág.
1. <i>La Leyenda de Ratier</i>	11
2. <i>Orígenes, familia e infancia</i>	13
3. <i>Formación artística: posibilidades e hipótesis</i>	17
4. <i>Cualidades personales y artísticas. Vida y obra en los años 50 y 60. El cuadro de Santa Lucía</i>	33
5. <i>Vida y obra en los años 70. El techo de Altamira</i>	49
6. <i>Vida y obra de 1880 a 1885</i>	69
7. <i>Vida y obra de 1885 a 1890. La polémica de Altamira</i>	85
8. <i>Los últimos años: 1890-1896</i>	103
9. <i>Recapitulación. Del olvido a la recuperación</i>	111
-Notas	114
-Bibliografía y Fuentes	144
-Catálogo de obras localizadas y/o documentadas de Paul Ratier	151
-Galería pictórica de Paul Ratier	159
-Agradecimientos	201
-Índice onomástico	202
-Índice	223

Esta primera monografía dedicada
al pintor Paul Ratier, se acabó de componer
en Santander el día 19 de noviembre de 2013,
festividad de San Abdías Profeta.



GOBIERNO DE CANTABRIA

Consejería de Educación, Cultura
y Deporte