

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJERIA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE
INSTITUTO DE ESTUDIOS CANTABROS

ALTAMIRA

REVISTA DEL CENTRO DE
ESTUDIOS MONTAÑESES

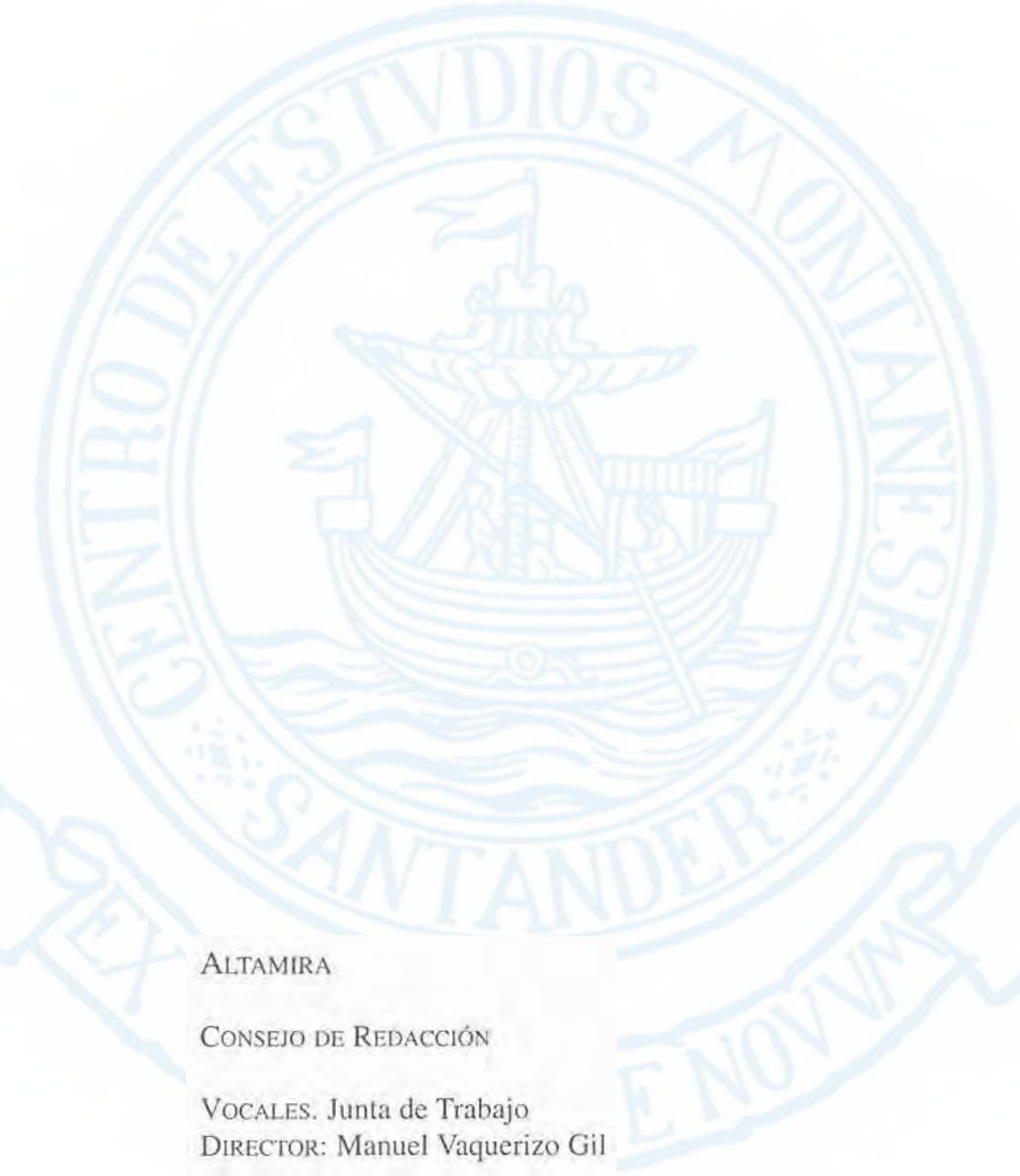


TOMO LVIII
Santander

AÑO 2001
VOLUMEN II

A faint watermark of the seal of the Centro de Estudios Montañeses is visible in the background. The seal is circular with a double border. The outer ring contains the text "CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑES" at the top and "SANTANDER" at the bottom. The inner circle features a stylized mountain peak with three flags flying from its peaks, set against a background of wavy lines representing water or waves.

ALTAMIRA



ALTAMIRA

CONSEJO DE REDACCIÓN

VOCALES. Junta de Trabajo

DIRECTOR: Manuel Vaquerizo Gil



EDITA: Centro de Estudios Montañeses

c/ Gómez Oreña, 5, 3º, 39003, Santander.

IMPRESIÓN: Imprenta Cervantina, S.L. c/ Riomiera s/n, 39011, Santander

ISSN: 0211-4003- Altamira

Depósito Legal: SA-8-1959,

PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN LAS MONTAÑAS BAJAS DEL ARZOBISPADO DE BURGOS: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

ISABEL COFIÑO FERNÁNDEZ

Doctora en Historia del Arte.

Universidad de Cantabria.

Durante la Edad Moderna la actual provincia de Cantabria estuvo bajo el control de diferentes obispados, de modo que toda Liébana pertenecía a la diócesis de León, a excepción de Bedoya, Bárago y Soberado, que formaban parte del de Palencia, al igual que el valle de Polaciones. El obispado de Oviedo controlaba las parroquias de San Pedro de las Baheras, Bielva, Rábago y Tresviso, mientras que el arzobispado de Burgos dominaba el resto de la región cántabra.

Dentro de este amplio territorio controlado por el arzobispado burgalés se distinguían dos zonas claramente diferenciadas: las “Montañas Bajas” y las “Peñas a Castilla”. La primera de ellas englobaba todas las localidades cuyos ríos vertían aguas al Mar Cantábrico, de modo que las Montañas Bajas del arzobispado burgalés comprendían toda Cantabria, a excepción de Liébana y el resto de territorios antes señalados que gobernaban los otros obispados, así como de Campoo, integrado dentro de las denominadas “Peñas a Castilla”. Además de estas localidades cántabras, las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos estaban conformadas por las Encartaciones vizcaínas (salvo Gordejuela, controlada por el obispado de Calahorra-La Calzada), las parroquias alavesas situadas en la margen izquierda del río Llanteno y el valle burgalés de Mena.
(1)

Pese a que las poblaciones que integraban las Montañas Bajas pertenecían a diferentes provincias, todas ellas presentaron un claro carácter unitario desde un punto de vista religioso y socioeconómico dado que formaban parte

de un mismo arzobispado y compartían los mismos condicionamientos geográficos. La primera evidencia de la unidad de este territorio se remonta al año 1660, fecha en que tuvo lugar la visita del canónigo suizo Pellegrino Zuyer a mismo con el fin de determinar cuál era su situación espiritual para poder decidir si era o no preciso desligarlo del resto del arzobispado. Fruto de esta visita fue la realización del primer mapa conocido de las Montañas Bajas, lo que evi-
dencia claramente el carácter unitario que tenía esta zona. (2)



El análisis de la producción arquitectónica de carácter religioso que se desarrolló en las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos entre los años finales del siglo XVII y la primera mitad de la siguiente centuria (3), ha desvelado la existencia de una gran actividad constructiva que sólo puede entenderse : partir de las donaciones que los diferentes promotores hicieron para que ésta se llevaran a cabo. Dada la diversidad de grupos sociales que tomaron parte en la promoción arquitectónica del momento, consideramos oportuno seguir el esquema propuesto por J.J. Martín González (4) para abordar el estudio de la clientela artística, por lo que estableceremos una división entre los comitentes religiosos y civiles y dentro de ellos diferenciaremos a los de carácter individual y colectivo.

En relación con la promoción religiosa de carácter individual debemos resaltar el papel desempeñado por la jerarquía eclesiástica, destacando en primer lugar a los **arzobispos y obispos** por ser los que ocupaban el escalafón más elevado dentro del estamento religioso. Los prelados que tuvieron un papel más relevante en este sentido fueron el arzobispo de Zaragoza don Tomás Crespo Agüero, el de Salamanca don José Zorrilla San Martín y los de Burgos don Juan Fernández de Isla, don Pedro de la Quadra y Achiga y don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera.

Don Tomás Crespo Agüero fue natural de Rucandio, de donde salió hacia Asturias para formarse. De allí partió a Alcalá de Henares y a Andalucía, donde desempeñó importantes cargos hasta su nombramiento como obispo de Ceuta en 1721 y cinco años después como arzobispo de Zaragoza (5). Fue el responsable de la edificación de una de las obras más significativas de la arquitectura religiosa de las Montañas Bajas durante el período analizado: la parroquia de la Magdalena de Rucandio, realizada hacia 1740 (6).

El carácter barroco que presenta la planta de la iglesia de Rucandio volvió a evidenciarse en la capilla de la Virgen de los Milagros de la iglesia de San Félix de Valle, fundada a mediados del siglo XVIII por el obispo de Salamanca don José Zorrilla San Martín. Este prelado fue oriundo de Valle, de donde se trasladó a Villagarcía de Campos para realizar estudios de gramática y, posteriormente, a la Universidad de Valladolid, de donde llegó a ser catedrático y rector. Tras ocupar una canonjía en la catedral vallisoletana y en la de Coria y ser Inquisidor General de Valencia, en 1749 fue nombrado obispo de Salamanca, cargo que detentó hasta su muerte, acaecida en 1768. Además de financiar la construcción de la capilla de la iglesia de Valle, también fue responsable de la edificación de la casona de los Zorrilla San Martín en su localidad natal (7).

Otro importante promotor fue el arzobispo de Burgos don Juan Fernández de Isla, quien tras estudiar en la Universidad de Alcalá, fue colegial del colegio mayor de San Bartolomé el Viejo de Salamanca. Posteriormente, fue canónigo de Toledo y catedrático de la Universidad de Salamanca. En 1676 fue promovido a la diócesis de Cádiz y en 1680, tras rechazar el obispado de Córdoba y el arzobispado de Santiago, fue nombrado arzobispo de Burgos. A él se debe la

reedificación, a partir de 1685, de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Isla (en la que ordenó edificar una capilla particular bajo la advocación de la Concepción y San Juan Bautista), así como la construcción de la casona y capilla de los condes de Isla, iniciada en 1686 (8).

Don Pedro de la Quadra y Achiga formó parte de una de las familias más poderosas de Muskiz, sobre todo a partir del nombramiento de su primo, don Sebastián de la Quadra y Llarena, como marqués de Villarías en 1739. Durante su carrera eclesiástica detentó importantes puestos, entre los que destacan los de arcediano de Huete, obispo de Burgo de Osma y arzobispo de Burgos, cargo que alcanzó en 1744. Este prelado fue el encargado de la construcción en 1750 de la iglesia de Pobeña (9), su solar de origen, en donde también edificó a mediados del XVIII un palacio que quedó inconcluso a su muerte. Años antes en 1746, emprendió, en compañía de otros miembros de su familia, la construcción de la iglesia de Somorrostro, en donde se hizo con el patronato de la capilla de San Francisco de Sales (10).

Otro arzobispo que contribuyó al engrandecimiento de su localidad natal fue don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, nacido en Solares en 1633, quien llegó a ocupar los cargos de arzobispo de Ceuta y de Zaragoza, este último entre 1687 y 1710 (11). A él se debe la reconstrucción que se acometió desde 1690 en el palacio del marqués de Valbuena de Solares (12), propiedad de su familia que incluyó la remodelación de parte de la capilla que se encuentra adosada a él, a la que también dotó con numerosas alhajas, imágenes y con la reliquia de San Cipriano Mártir.

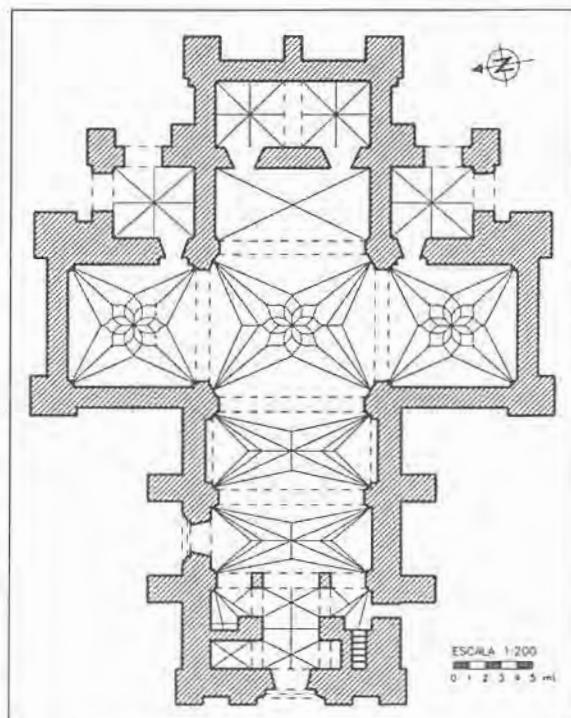
Un nuevo ejemplo de promoción arzobispal lo constituye la capilla que se construyó en 1750 en la parroquia de Caranceja por iniciativa del arzobispo de Palencia don Andrés de Bustamante y García de Sobrecasa y de su hermano don Ángel, tesorero del ejército del reino de Aragón (13). Asimismo, hemos de destacar la reedificación de la ermita de Nuestra Señora de la Paz de Puente Viesgo, realizada en 1740 a expensas de un indiano que, a su vez, llegó a ocupar el puesto de arzobispo de Lima: don José Antonio Gutiérrez de Ceballos miembro del linaje de los Gutiérrez de Ceballos, oriundos de Puente Viesgo. Este prelado fue Fiscal de la Inquisición de Lima en 1718 y en 1737 se convir-

tió en obispo de Córdoba de Tucumán, ascendiendo posteriormente al arzobispado limeño (14).

Por consiguiente, estamos ante una obra que podría enmarcarse tanto dentro de la promoción india como de la arzobispal, grupo en la que hemos decidido encuadrarla como muestra de que también existieron indios que llegaron a ocupar altos cargos dentro de la jerarquía eclesiástica. Gracias a ello acometieron el mismo tipo de actuaciones que emprendieron los que se quedaron en el país, encaminadas a una ostentación de su persona y la de su familia.

En general se advierte que en todas las fundaciones de estos prelados intervinieron alguno de los arquitectos más representativos del momento, tal y como ocurrió en la parroquia de Rucandio, en cuya traza se sospecha que participaron Domingo o Juan Yarza, o bien Francisco de Velasco, tres de los arquitectos más importantes en el panorama arquitectónico de esa época en Zaragoza. Lo mismo podría apuntarse con relación a las iglesias de San Juan de Somorrostro y de Isla, a las capillas de la caserna de los condes de Isla y del palacio del marqués de Valbuena de Solares y al oratorio de los Milagros de la iglesia de Valle, en los que tomaron parte maestros de la talla de Pedro de Cereceda, Francisco del Pontón, Bernabé de Hazas y Juan de Velasco Pontón.

Los tres primeros arquitectos detentaron el cargo de maestros mayores



Planta de la iglesia de San Juan de Somorrostro.

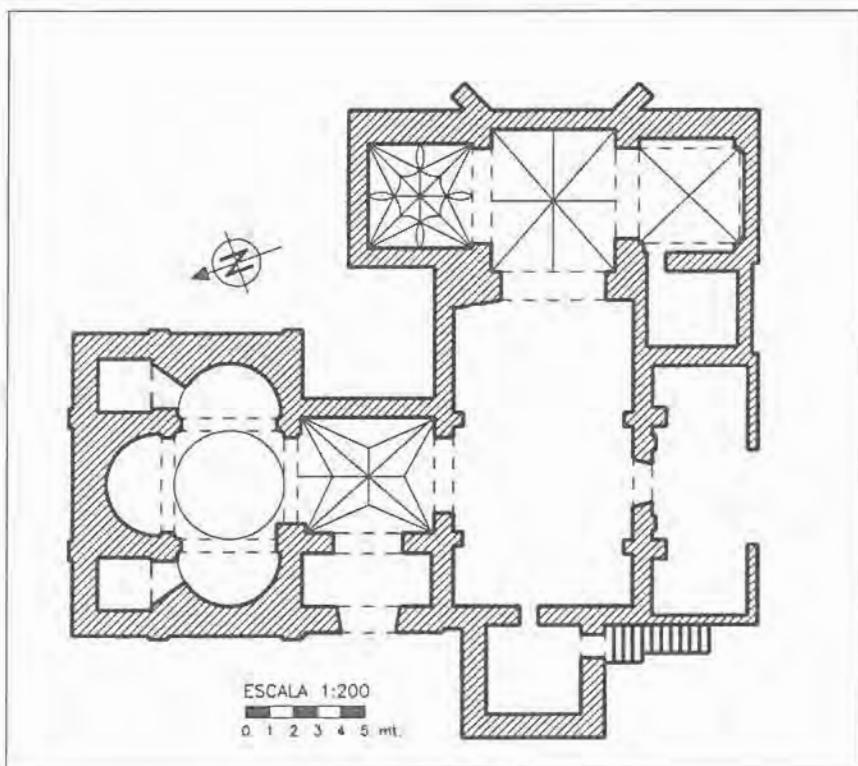
del arzobispado de Burgos, lo que explica su elección para la realización de estas obras, ya que los arzobispos burgaleses desearían que sólo los mejores profesionales se hicieran cargo de sus empresas arquitectónicas, asegurando con ello su calidad y prestigio. En este sentido resulta significativo lo ocurrido con relación a la reedificación de la capilla del palacio del marqués de Valbuena, pues a pesar de que había sido rematada inicialmente por Antonio de Haro, finalmente el marqués logró que fuera traspasada a Bernabé de Hazas, a quien sin duda eligió por tratarse de uno de los arquitectos más reputados de momento.

Algo similar podría apuntarse en el caso de Juan de Velasco Pontón, cuya elección para realizar la capilla de los Milagros de la iglesia parroquial de Valle se explica porque formaba parte de una de las dinastías de canteros más prestigiosas de Cantabria desde el siglo XVII, dos de cuyos miembros (Pantaleón de Pontón Setién y Juan de Setién Güemes) habían ocupado el cargo de maestros mayores de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del XVIII. De este modo, cuando José de Zorrilla San Martín decidió construir una capilla en su pueblo natal es lógico que confiara la obra a un arquitecto como Juan de Velasco, miembro de una familia de canteros cuya pericia era sobradamente conocida en Salamanca.

La intervención de estos maestros favoreció el que en estas obras quedasen plasmadas sus propuestas arquitectónicas, que en el caso de Rucandio resultaron extremadamente novedosas, puesto que es uno de los pocos ejemplos de arquitectura religiosa de las Montañas Bajas en los que se aprecia la aplicación de un tipo de planta característica del Barroco. La disposición octogonal de este templo nos remite a los modelos de plantas centralizadas que fueron propuestas por tratadistas de la talla de Serlio y Vignola y que alcanzaron una amplia difusión durante el siglo XVII en nuestro país (15), al tiempo que vinculan a su promotor a las corrientes estéticas borromínescas (16).

Ese carácter innovador también se hace patente en la capilla de los Milagros de la iglesia de San Félix de Valle, en la que la dialéctica quietud movimiento que se crea entre la cabecera trilobulada y la nave longitudinal le otorga un claro carácter barroco a la obra, reforzado por la síntesis barroca que

surge con la combinación de la crucería górica que cubre la nave con la cúpula que cierra el crucero. Ese barroquismo queda reforzado con el decorativismo que introduce el retablo-cascarón que decora el ábside.



Planta de la iglesia de San Félix del Valle.

En el resto de las empresas arquitectónicas emprendidas por los demás arzobispos no se aprecian unas innovaciones tan claras como en Rucandio y Valle, aunque no hay que olvidar el valor que tiene el templo de Somorrostro como muestra de la combinación de lenguajes góticos y clásicos en un mismo edificio, según lo requiriesen las demandas de los promotores, ya que los complejos combados que cierran las capillas particulares del arzobispo don Pedro

de la Quadra y del marqués de Villarías deben ponerse en relación con el prestigio y ostentación que se asociaba a ese tipo de cubiertas, mientras que la sobriedad clasicista que domina en el exterior responde al mismo deseo de sus comitentes de que su templo enlazara con las corrientes estéticas imperantes en los ámbitos cortesanos en los que ellos se movían.

Precisamente es esa recuperación consciente de lo clásico, vinculada a los principios del vitruvianismo, lo que da el verdadero valor a la obra, pues la convierte en un claro ejemplo de las nuevas corrientes estéticas que se empezaron a imponer en la arquitectura de la primera mitad del XVIII y que triunfarían definitivamente en la segunda mitad de esa centuria con la llegada del Neoclasicismo. Otro edificio que puede considerarse como modelo de penetración de estos postulados clasicistas fue la capilla de la casona de los condes de Isla.

También hay que remarcar el destacado papel que tuvo la iglesia parroquial de Isla por lo que supuso de recuperación del modelo de planta de salón característico del gótico final. La importancia de este templo, financiado por el arzobispo burgalés don Juan Fernández de Isla y construido por dos de los arquitectos más importantes del momento (Francisco del Pontón Setién y Bernabé de Hazas), favoreció la posterior imitación de este tipo de planta en algunas iglesias construidas en las Asturias de Santillana durante los años finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, como las de Comillas, Roiz Terán y Cabezón de la Sal.

A pesar de todo lo que venimos afirmado hasta el momento, el análisis de la iglesia de Pobeña parece reflejar que el interés de los arzobispos por promover obras de gran calidad, en las que interviniieran los maestros más relevantes del momento, se limitaba a aquellas que quedaban bajo su patrocinio. De este modo, aunque el templo de Pobeña fue financiado, al igual que el de Somorrostro, por el arzobispo de Burgos don Pedro de la Quadra y Achiga carece de la monumentalidad de aquél y, por contra, presenta una fábrica muy modesta y carente de cualquier alarde, tanto decorativo como estructural. Esto debe vincularse no sólo a la menor población de Pobeña frente a Somorrostro sino también a que el arzobispo no iba a tomar parte en el patronato del edifi-

cio (a diferencia de lo que sucedió en San Juan de Somorrostro), de modo que al verse requerido por sus convecinos para edificar la iglesia trató de satisfacer sus demandas de la forma menos costosa posible, lo que le llevó a construir un templo de pequeñas dimensiones, ejecutado por un maestro local que impuso en él la sobriedad de líneas y la desnudez decorativa que caracterizó al taller de Menagarai (17).

Con respecto a cuáles fueron los fines que guiaron estas fundaciones, creemos que éstos fueron muy variados aunque en última instancia todas estas obras perseguían evidenciar ante sus convecinos el poder de quien las realizaba, pues no hay que olvidar que todas ellas se hicieron en los solares de origen de los prelados. Esto entra dentro de la idea que han sostenido diversos historiadores sobre que el arte barroco fue un arte "manipulado" por los comitentes con el fin de impresionar a las masas, con lo que ello entrañaba de control de sus mentes (18).

Asociada a esa muestra de poder se encuentra el propio deseo del promotor de que esa obra se convirtiera en recuerdo de su figura y de su propio linaje, aspecto que tal y como ha manifestado A. Rodríguez G. de Ceballos, motivó la mayor parte de las empresas arquitectónicas del Barroco, tanto civiles como religiosas (19). Ese afán de los comitentes por evidenciar que habían costeado esas empresas arquitectónicas se percibe claramente en la proliferación de signos de patronato. Estos son especialmente evidentes en la iglesia de Isla, jalonada por los escudos de los Isla, y en la de Rucandio, donde el deseo de Tomás Crespo de poner de manifiesto que él había financiado este edificio se aprecia en diversos elementos como los escudos de armas que figuran en su interior, su retrato y, sobre todo, a través del friso que recorre todo el templo ensalzando su carrera eclesiástica.

Otro de los fines que se buscó con la promoción de estas construcciones fue el de utilizarlas como lugares de sepultura de sus fundadores y de los miembros de sus familias. Esto se aprecia claramente en las capillas particulares de las iglesias de Somorrostro e Isla, que si bien no fue el lugar de enterramiento de su benefactor, acogió los restos mortales de diversos miembros de su familia. Algo similar puede apuntarse con relación al templo de Rucandio, ya que

aunque no estaba destinado para servir de sepultura de don Tomás Crespo, si que estaba pensado para albergar los cuerpos de sus padres.

En último término no hay que olvidar que detrás de todas estas fundaciones se escondía también un fin puramente benéfico-docente, que quizá fue más evidente en las mandas piadosas que instituyeron estos prelados, tal y como ocurrió con el arzobispo Riva Herrera, creador de diversas obras pías y de un Estudio de Gramática en Solares.

Además de promover la realización de construcciones en sus pueblos natales, los arzobispos también patrocinaron diversas obras arquitectónicas y escultóricas en las sedes donde detentaron altos cargos. Este fue el caso de don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera y de don Tomás Crespo de Agüero, responsables de la edificación de diversos templos y capillas, especialmente en Zaragoza, donde también ordenaron labrar sus propios sepulcros. Lo mismo podría apuntarse con relación al obispo de Salamanca don José Zorrilla Sar Martín, quien promovió diversas empresas arquitectónicas en Salamanca, como la restauración de la torre de la catedral.

En otras ocasiones los arzobispos también se vieron obligados a contribuir con sus bienes a diversas empresas arquitectónicas acometidas en los templos en los que actuaban como "llevadores" de sus diezmos. En este sentido debemos destacar su aportación a la reedificación de los templos toranceños de Alceda, Iruz y Bárcena de Toranzo, así como al de Tudanca. Sin embargo, en algunos casos se negaron a hacerse cargo de estas obras, tal y como ocurrió con las reparaciones que se debían acometer en la parroquia de Queveda, motivo por el cual se acabaron imputando al arzobispo de Burgos todos los daños que había sufrido el edificio a causa de no haberse llevado a cabo los arreglos oportunos. Algo similar aconteció con los templos del Alceda y Bárcena de Toranzo ya que en un primer momento el arzobispo se negó a financiar parte de su reedificación, a pesar de estar obligado a ello en su condición de llevador de sus diezmos (20).

Otras veces sus contribuciones parecen deberse a su propia generosidad. El ejemplo más significativo de esto lo constituye la donación que hizo en 1718 el arzobispo Navarrete a la antigua colegiata de Santander para ayudar a su

ampliación, en virtud de la devoción que profesaba a los Santos Mártires San Emeterio y San Celedonio, patronos del obispado de Calahorra del que él era oriundo (21). Otra muestra de este tipo de donaciones la encontramos en el legado de 12.000 reales que hizo el arzobispo de Santiago de Compostela, don José de Yermo, para la ampliación del templo de Zalla (22).

Cuando las construcciones estuvieron financiadas por personas que ocupaban **cargos más elevados dentro de la jerarquía eclesiástica**, se observa que presentan una cierta relevancia, a pesar de que no llegaron a alcanzar la que tenían las sufragadas por los arzobispos y los obispos. Sin embargo, se aprecia que para su ejecución se volvió a recurrir a maestros de primera fila como Francisco de la Herrería Velasco y Toribio Sánchez de Lamadrid, encargados de realizar, respectivamente, la capilla del palacio de Juan Gómez de la Torre, arcediano de Tuy (23), y la capilla de la casa Trasierra de Comillas, fundada en 1700 por don Tomás Antonio de la Torre de Trasierra, cura de la villa comillana y abad de San Martín de Manzaneda y sus anejos en el Reino de Galicia y obispado de Astorga (24).

La presencia de un artista tan cualificado como Francisco de la Herrería Velasco en la construcción de la capilla de Riaño de Ibio determinó el que en ella se perpetuasen nuevos modelos (al igual que ocurría con las obras emprendidas por los prelados) y, más concretamente, los influjos vallisoletanos que se habían implantado en el templo del convento de Las Caldas y que fueron directamente imitados en esta obra, en la que llama especialmente la atención la riqueza decorativa que presenta todo el conjunto.

Los demás miembros de la jerarquía eclesiástica también sufragaron diversas construcciones, aunque éstas nunca llegaron a alcanzar la importancia que presentan las financiadas por los obispos y arzobispos. El motivo principal es que la mayor parte de estos promotores fueron los **párrocos** de las diferentes parroquias, cuya situación económica era bastante precaria, pues dependían, en su mayor parte, de los ingresos obtenidos con los diezmos. A pesar de que a esos ingresos se solían añadir los procedentes de los censos, arrendamientos y de algunas limosnas y donaciones, todo ello en conjunto no era suficiente para evitar que sus recursos fueran muy limitados. Aunque fueron pocos los que con-

taron con rentas derivadas de sus propiedades particulares (25), contamos co algún ejemplo que demuestra que esta situación se mantuvo en la primera mita del siglo XVIII. Es el caso del cura de Navajeda, quien compartía el patronat del santuario de los Llanos, situado en esa localidad, con el procurador general de ella (26). Lo mismo puede apuntarse con relación al párroco de Riba, quie era copatrón de las iglesias de San Pedro y Santa María y de sus ermitas, un de las cuales, la de la Anunciación, San Francisco y San Gabriel, había sid fundada por él mismo (27).

Sin embargo, esta circunstancia fue excepcional y la precariedad económica del clero parroquial condicionó el que a la hora de financiar obras artísticas éstas fueran muy modestas y que fueran ejecutadas por maestros de segunda fila, a diferencia de lo que ocurría en el caso de las empresas sufragadas pc los prelados. De hecho, el único templo que se levantó de nueva planta co capitales pertenecientes a un sacerdote fue el de San Juan Crisóstomo d Novales (1730), cuya desaparición nos impide conocer su envergadura, si bie cabe pensar que se haría siguiendo las mismas pautas que presentan el resto d iglesias del valle de Mena, es decir, que sería una fábrica modesta, de línea sencillas y carente de decoración (28).

Dentro de las fundaciones emprendidas por los párticos debemos distinguir un primer grupo formado por aquellas obras que se hicieron para ser de s propiedad particular. Tal es el caso de la ermita de San Joaquín de Vejorís, erigida en 1750 por don Manuel Francisco de Obregón junto a su casa de vivienda y que perteneció al patronato de esta familia (29). En este grupo se encuadrán también la ermita de San Juan de Arce, edificada en 1724 por orden de cura capellán de Arce, don Juan José de la Tornera Sota (30); y la de Nuestr Señora, construida en 1749 por don José Manuel Agüero, capellán y cura d Penagos, junto a su casa de Somarriba, en Pámanes (31). Otra fundación de est tipo fue la capilla que hizo en 1743 en la iglesia de Quintana de Soba don Giné Zorrilla de Rozas, cura de esa parroquia y canónigo de la catedral de Lima (32).

Al margen de este tipo de obras, tenemos aquellas que se realizaron gracia a los bienes aportados por estos sacerdotes, sin que ello implicara que ejer cieran ningún tipo de patronato sobre ellas. Como ejemplos podemos citar a l

capilla del Rosario de la iglesia de Pámanes, sufragada con parte de los bienes donados por don Vicente Francisco de Pámanes, cura de la villa de Castrotierra en el obispado de León (33); las ermitas de San José y del Santo Cristo de la Puente de Trucios, financiadas por don José de Mollinedo, cura presbítero de Lima (34); o la fundación de la ermita de San Antonio de Villegar por parte del licenciado don Benito de Rueda, cura beneficiado de la parroquia de esa localidad (35).



Ermita del Santo Cristo de Trucios.

Anero el abad de Covadonga don Juan Pérez de Peredo quien, además, puso en ella una inscripción alusiva a su fundación (36).

Respecto a la función que desempeñaron las obras promovidas por los miembros de la jerarquía eclesiástica, parece claro que siguió presente, al menos en las fundaciones realizadas por los estamentos más elevados, el deseo de ostentar su poder, dada su preocupación no sólo por el enriquecimiento decorativo de sus capillas y ermitas, sino por la colocación en ellas de sus escudos de armas, tal y como se aprecia en la capilla de la casa Trasierra o en la que poseyó en la parroquia de Hoz de

Una inscripción similar aparece también en la capilla que hizo don Gine Zorrilla de Rozas en la iglesia de Quintana, si bien en ese caso se acompaña a su imagen orante, representado con sus hábitos en un deseo de perpetuar su memoria. De este modo, esta capilla de Quintana evidencia que, aunque en las construcciones sufragadas por los párrocos con el fin de que quedasen bajo su patronato se impusiese una gran modestia, estuvieron presididas por los mismos fines de vanagloria personal que las financiadas por los estamentos más elevados del clero parroquial. Tan sólo en los casos en los que estos párrocos contribuyeron con sus bienes para la realización de obras que no pasaron a ser de su propiedad podríamos encontrar motivaciones espirituales y piadosas.

Al margen de las actuaciones individuales de los diversos miembros de la jerarquía eclesiástica, también existió una promoción de la iglesia como entidad colectiva a través de las empresas arquitectónicas financiadas por las *colegiatas*, órdenes regulares, parroquias y cofradías. Por lo que respecta a las colegiatas debemos destacar el papel desempeñado por las de Santillana y Santander, pues a largo de los años que duró el proceso de creación del obispado de Santander (iniciado en 1566 bajo el mandato de Felipe II y concluido en 1754) (37) sostuvieron una intensa pugna por hacerse con la sede catedralicia. Esto les llevó a iniciar un amplio programa constructivo encaminado a renovar las viejas fábricas medievales, para lo que recurrieron a algunos de los maestros más destacados del momento (38).

Esta fue, precisamente, la mayor aportación de la promoción arquitectónica desarrollada por las colegiatas, ya que, al tener bienes suficientes para poder pagar los servicios de estos arquitectos, posibilitaron el que en sus diversas intervenciones introdujeran las propuestas arquitectónicas más innovadoras que ayudaron a la renovación de la arquitectura de la época.

En el caso de Santillana se recurrió en 1682 a Francisco del Ponte Setién, maestro mayor del arzobispado de Burgos, para ejecutar la nueva sacristía, que finalmente pasó a funcionar como camarín. Doce años más tarde se confió a Gregorio de la Roza, que por aquel entonces era uno de los maestros más famosos del panorama arquitectónico asturiano, la realización la sala capitular y de la sacristía, cuyo modelo de cubierta tuvo una gran irradiación en la arquitectura de la primera mitad del XVIII, especialmente entre los canteros del tall

de Val de San Vicente (39). Años después, en 1732, se nombró a Pedro de Cereceda, maestro mayor del arzobispado de Burgos y cabeza visible del taller de Ribamontán-Güemes (40), para el reconocimiento y reforma de los diseños del coro bajo.



Sala capitular de la colegiata de Santillana del Mar.

En Santander también se requirió la presencia de estos tres maestros, pues Francisco del Pontón se encargó de diseñar en 1668 la sacristía, antesacristía, oratorio y coro, en el que se introdujo una decoración que apuntaba hacia la estética barroca. En 1698 se llamó a Gregorio de la Roza para que hiciera la desaparecida puerta de los Mártires, que supuso la implantación de un modelo serliano, derivado probablemente de los edificios asturianos, que volvió a ser imitado en otros edificios de localidades cercanas a Santander. Finalmente, en 1719 se inició la ampliación de la colegiata con la posible intervención de Pedro de Cereceda.

A pesar de que esta obra fue financiada en su mayor parte por los propios canónigos, éstos también fueron auxiliados por aportaciones particulares como

la del arzobispo Navarrete, tal y como señalamos anteriormente. A estas donaciones se unieron los capitales donados por los propietarios de las diferentes capillas del templo, aunque por tratarse de una promoción de carácter civil las analizaremos con más profundidad en su correspondiente apartado (41).

El análisis de las fábricas sufragadas por ambas colegiatas evidencia que la intencionalidad que se persiguió con estas creaciones artísticas fue la de enriquecimiento de sus templos con el único fin de que pudieran convertirse en sedes de la futura catedral, dejando de lado cualquier otra finalidad de tipo píadoso. Precisamente por ello buscaron a los arquitectos más importantes de la época con la intención de asegurar que todas sus obras gozaran de la suficiente calidad y prestigio.

Pero al margen de las obras promovidas por la colegiata de Santillana e su propio edificio, tenemos que destacar las que financió como receptora de diezmos de diferentes parroquias. Esta situación derivó de la propia organización administrativa de las Montañas Bajas, en las que el arzobispado de Burgos no era el único que tenía potestad sobre todos los templos, sino que ésta era compartida con diversas instituciones como los monasterios y las colegiatas, así como con diversos particulares. En el caso concreto de la colegial de Santillana hay que destacar que era la que controlaba un mayor número de parroquias situadas, en su mayor parte, en las Asturias de Santillana (42). Como muestra de esas contribuciones tenemos sus aportaciones para la reedificación de la iglesias de Cabezón de la Sal, Bárcena de Toranzo y Alceda y para la ampliación de la de Caranceja. También costearon las reparaciones que se realizaron entre otros, en los templos de Viveda, Queveda, Arce y Suances (43). La finalidad de todas estas intervenciones fue, evidentemente, muy diferente a la que establecimos con relación a la remodelación de los edificios colegiales, pues no se perseguía ningún otro objetivo al margen de cumplir con las obligaciones derivadas del patronato que ejercían sobre estas parroquias.

La labor de las órdenes regulares como clientes de obras artísticas fue tanto o más intensa que la de las colegiatas. Durante el siglo XVII jugaron un papel muy importante en la penetración de los postulados clasicistas, gracias a la importación de modelos procedentes de los principales focos clasicistas de manos de alguno de sus arquitectos más representativos. Aunque la mayor part-

de sus edificios se concluyeron en las primeras décadas del XVII, en algunos de ellos se realizaron intervenciones de diversa magnitud en los últimos años de ese siglo y en la primera mitad del siguiente.

La buena situación económica que gozó, en términos generales, el clero regular a lo largo del XVII se vio incrementada en la siguiente centuria, lo que convirtió a estas congregaciones en entidades económicas bastante solventes (44). Esto posibilitó el que las obras que se hicieron en sus respectivos edificios fueran acometidas, en su mayor parte, por alguno de los maestros más relevantes del momento, tal y como había ocurrido en el caso de las obras promovidas por los arzobispos, los obispos y las colegiatas.

El mayor número de obras se realizaron en los conventos franciscanos, lo que ha de ponerse en relación con el hecho de que eran los que contaban con mayor cantidad de fundaciones que, además, estaban situadas en las zonas más prósperas, como eran las villas costeras y Reinosa, principal vía de comunicación con Castilla (45). Esta bonanza económica les permitió confiar estas empresas arquitectónicas a grandes arquitectos como Francisco del Pontón Setién, encargado de diseñar en 1697 la escalera del claustro del desaparecido convento de San Francisco de Santander; Gregorio de la Roza y Bernabé de Hazas, ejecutores de la iglesia del convento de Santa Cruz de esa ciudad en ese mismo año; y Pedro de Cereceda, tracista y constructor del también desaparecido templo del convento de Santa Clara de Castro Urdiales en 1735 (46).

La Compañía de Jesús, caracterizada por sus relaciones con los personajes influyentes de la época, su formación de la clase dirigente y su destacado papel como directora del mundo cultural del Barroco (47), no podía por menos que designar a un maestro de la talla de Bernabé de Hazas para la conclusión de su colegio (1700-1701) (48), al igual que años atrás había puesto en manos de alguno de los principales representantes del foco vallisoletano la realización de su iglesia (49).

Otro de los arquitectos más reputados del momento, Francisco de la Herrería Velasco (que llegó a ocupar el puesto de maestro mayor del arzobispado de Burgos), fue el encargado de edificar en 1697 la iglesia del convento dominico de Las Caldas (50), orden que por su establecimiento en lugares de

menor pujanza económica contó con menos medios para la promoción de obra de arte, de modo que las empresas acometidas en sus conventos no alcanzaron la relevancia que se observa en los franciscanos.

Al margen de estas intervenciones realizadas por los grandes maestros contamos con otras acometidas por canteros locales, tanto para el caso de los dominicos (ampliación del convento de *Regina Coeli* de Santillana entre 1704-1721), como para los franciscanos (realización de diversas dependencias en el convento de Santa Clara de Santander en 1705, del dormitorio general de El Soto en 1731 y del claustro del de San Francisco de Laredo en 1713) (51).



Claustro del convento de San Francisco de Laredo.

de los propios templos conventuales, lo que trajo consigo importantes beneficios económicos para estos centros religiosos.

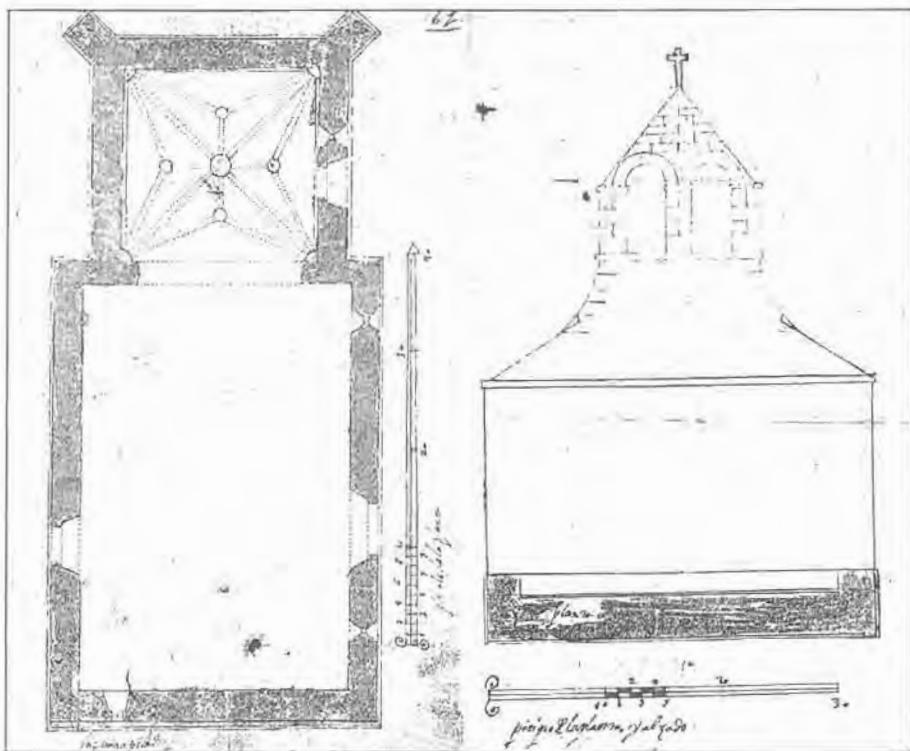
Como muestra de la valía que tuvieron las limosnas de esos particulares (cuya promoción será analizada más adelante) podemos resaltar la construcción en 1717 de un nuevo dormitorio y sacristía en el convento de San Francisco de

A pesar de que en la mayor parte de los casos estas empresas arquitectónicas fueron financiadas únicamente con los bienes de propio clero regular, sí embargo, existen casos en que fueron ayudados con las donaciones de algún particular. En este sentido hay que destacar que la riqueza de las órdenes religiosas se vio incrementada por las aportaciones de la nobleza, interesada por poseer enterramientos o capillas propias dentro

Santander, sufragado con los 3.000 pesos enviados por don Antonio de la Vega, oriundo de Santander y difunto en Indias, para la fundación de una memoria perpetua de cincuenta misas (52). Asimismo, tenemos constancia de que para emprender la reconstrucción de la iglesia del convento de Santa Clara de Castro Urdiales se recurrió a don Manuel Antonio de Orcasitas, propietario de una de las capillas que tenía el primitivo edificio, con el fin de que contribuyese con sus bienes a esta obra (53).

Respecto a la finalidad de las empresas arquitectónicas promovidas por el clero regular, debemos señalar que en un primer momento éste asumió el lenguaje clasicista por ser el que había asimilado como propio la iglesia contrarreformista, pues su sobriedad y desnudez decorativa se adecuaba perfectamente a la austerioridad que debían predicar estas órdenes. Sin embargo, posteriormente aceptaron el barroco porque comprendieron que también podían utilizar ese nuevo lenguaje arquitectónico con un sentido propagandístico, tal y como se apreció entre los jesuitas (54). La muestra más evidente de ello se encuentra en las yeserías barrocas que cubren las cubiertas de la iglesia del convento dominico de Las Caldas, pues aunque no descartamos que esa ornamentación ocultara el deseo, expuesto por J. Gómez, de agasajar a la divinidad (55), también debieron encerrar otro aspecto sobre el que han llamado la atención diversos historiadores, de emplear ese lujo decorativo para atraer al fiel, al tiempo que servía como medio de ostentación del poder de la propia orden (56).

Un último aspecto a destacar con relación a las empresas arquitectónicas promovidas por el clero regular es el de aquellas obras que tuvieron que ser financiadas por monasterios que, a pesar de estar situados fuera del ámbito territorial de las Montañas Bajas, ejercían potestad sobre diversas parroquias de esa zona. En concreto sabemos que el monasterio de Oña se vio obligado a contribuir a la ampliación de la iglesia de Arredondo (1709) y a la construcción de la de Bustablado (1724) por ser su patrono, al tiempo que también sufrió el embargo de los diezmos que tenía en el templo de Presa (Carranza) con el fin de destinarlos a las obras que se precisaban realizar en él. Esto mismo ocurrió con el monasterio de Cardeña cuando se inició la ampliación de la iglesia de San Pedro de Tudanca, pues se procedió al embargo de sus bienes decimales para hacer frente a tal empresa (57).



Planta y alzado de la iglesia de San Íñigo de Bustablado.

Otro capítulo interesante en relación con la promoción religiosa lo constituyen las **parroquias**, ya que la mayor parte de las obras fueron financiadas por ellas. Este proceso estuvo favorecido por el incremento de las rentas eclesiásticas, derivado del impulso económico que experimentó este territorio a partir de la introducción del cultivo del maíz a principios del siglo XVII (58). Parte de esos excedentes fueron destinados a la renovación de los templos y ermitas y a la edificación de otros muchos edificios religiosos. No obstante, se aprecia que estos capitales a menudo no fueron suficientes, lo que trajo consigo la demora de la conclusión de las fábricas por espacio de varios años, tal y como ocurrió con la construcción de las torres de Udalla (59) y Noja (60), cuyas obras se prolongaron por espacio de más de diez años a causa, fundamentalmente, de esa falta de dinero. Esto demuestra que no siempre se cumplió el mandato

impuesto en las Constituciones Sinodales de 1575 de que las parroquias no acometieran obras de mayor cuantía de la que podían financiar (61).

Sin embargo, uno de los casos en los que se evidencian más claramente las consecuencias de la precariedad económica sobre el proceso constructivo de los templos lo constituye la parroquia de Comillas (62), cuya edificación se demoró por espacio de más de un siglo debido, entre otras cosas, a que no contó con otras aportaciones que las de la propia parroquia hasta 1730, momento en recibió un donativo de un indiano. Esto favoreció el que a partir de entonces se pudiera concluir el edificio (al menos en lo fundamental) con el abovedamiento de todo el recinto parroquial.

A pesar de todo esto, no podemos olvidar que también fueron muchas las ocasiones en las que las parroquias sufragaron diversas obras sin que surgieran problemas económicos de ningún tipo. Este es el caso de la construcción de la parroquia de Monte (1709) y de las ampliaciones de las iglesias de Selaya (1701-1752), Oruña (1705-1744) y Lloreda de Cayón (1747), así como las llevadas a cabo en las ermitas de San Lázaro de Sarón (1721-1724) y del Santo Ángel de Vargas de Toranzo (1733).

Tal y como se puede apreciar, todas estas obras pertenecen al entorno de las Asturias de Santillana, que fue uno de los más beneficiados por la iniciativa parroquial debido a que la zona central y oriental de la actual provincia de Cantabria habían visto renovados sus templos a lo largo de los siglos XVI y XVII, por lo que durante la primera mitad del XVIII apenas precisaron ningún tipo de intervención. En este ámbito y en el restante de esas Montañas Bajas la promoción parroquial existió, pero no fue tan significativa como en las Asturias de Santillana, pues predominó una clientela particular que financió las principales realizaciones de ese territorio, tal y como analizaremos posteriormente.

A pesar de ello, en la zona oriental de las Montañas Bajas encontramos alguno de los ejemplos más importantes de promoción parroquial, como la edificación de los templos de Mercadillo, La Baluga y El Carral de Sopuerta (63). A ello hay que añadir las obras acometidas en el templo de Laredo a lo largo de la primera mitad del XVIII con el fin de renovar su fábrica medieval, lo que trajo consigo la construcción de su pórtico y de la sacristía (64), costeadas con

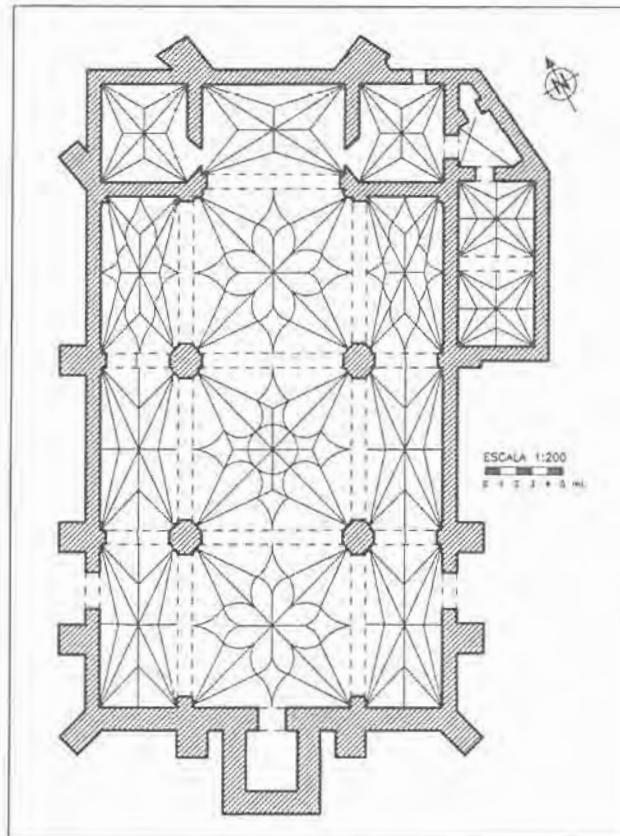
sus propios fondos. A diferencia de lo que ocurría con el resto de los templos de las Montañas Bajas, estos fondos eran muy abundantes, debido a que su ubicación en una de las villas costeras más importantes favoreció el que contara con numerosos ingresos procedentes de las limosnas de los fieles y de diversos diezmos (65).

Esto les permitió contar para estas empresas con artistas de la talla de Pedro de Cereceda, Marcos de Vierna y Francisco de la Herrería Velasco, quien también tomó parte en la edificación de la iglesia de Comillas al lado de otros maestros tan importantes como Toribio Sánchez de Lamadrid y Francisco

Rubín de Colombrés.

Lo mismo puede señalarse con relación a otros templos como los de Udalla y Noja, pues en la construcción de sus torres intervinieron otros dos grandes arquitectos del momento: Francisco y Pedro del Pontón Setién.

Siempre que pudieron, las parroquias no escatimaron en medios para confiar sus empresas arquitectónicas a maestros de renombre que, de este modo, aseguraban la calidad de sus obras, al tiempo que las dotaban de un prestigio que, tal vez, también buscaban estas instituciones parroquiales. De



Iglesia de San Cristóbal en Comillas.

hecho, creemos que no podemos descartar que parte de la relevancia que tomó el modelo impuesto en Comillas para el desarrollo de la arquitectura del taller de Val de San Vicente partiera de la intervención en su realización de esos importantes arquitectos, al margen de la incidencia que pudo tener en este proceso la propia envergadura de la obra que, sin duda, tuvo que atraer la atención de los canteros de esa zona occidental de las Asturias de Santillana, favoreciendo con ello su posterior reproducción.

Por consiguiente, estamos ante un tipo de clientela que, aunque en la mayor parte de los casos actuó movida por el único interés de mantener con decencia los templos, a menudo buscaron resaltar su prestigio recurriendo a los maestros más afamados para que tomaran parte en las obras que se acometieron en ellas.

Otro de los grupos religiosos encargados de la promoción de obras artísticas fueron las *cofradías*. Estas instituciones se convirtieron en el instrumento con el que la iglesia tridentina trató de imponer unos modelos de conducta entre el pueblo, de modo que llegaron a desempeñar un papel fundamental en la asistencia espiritual y material de las gentes, al tiempo que fueron importantes elementos de pacificación social, pues a menudo actuaron como intermediarios de diversos conflictos vecinales (66). Pero el aspecto que más nos interesa de estas instituciones es su interés por venerar ciertas advocaciones, porque de él se desprende la financiación de edificios, imágenes y retablos dedicados a ellas.

Sin embargo, el análisis de las empresas arquitectónicas sufragadas por las cofradías durante nuestro período de estudio demuestra que tuvieron escasa importancia cualitativa y cuantitativamente. En general tomaron parte en la construcción de capillas puestas bajo la advocación de sus santos titulares, tal y como refleja la edificación de las capillas del Rosario en las iglesias de Bárcena Mayor, Bostronizo y Arenas de Iguña. En otras ocasiones se encargaron de sufragar parte de las obras acometidas en los templos, según se aprecia en la reedificación del templo de Mioño o en la construcción de la espadaña de la iglesia de Hermosa (67).

Otras veces los cofrades se limitaron a dirigir las empresas que se realizaron en los edificios de su propiedad con bienes procedentes de otras fuentes. Una muestra de ello la encontramos en el proceso de ampliación de la ermita

del Carmen de San Martín de Toranzo, pues se llevó a cabo bajo el control de los miembros de la cofradía del Carmen, pero contando con dinero indiano (68)



Ermita del Carmen en San Martín de Toranzo.

Las cofradías sólo se encargaron en casos excepcionales, como la reedificación de la ermita del Carmen de Castillo Pedroso (69), de la construcción de edificios de nueva planta, lo que evidencia la escasa relevancia de este tipo de promoción en ese momento. A ello hay que añadir el que en ninguna de estas obras tomaron parte artistas relevantes, por lo que todas ellas reflejan un clara apego a modelos góticos y renacentistas.

El carácter secundario que ocuparon las cofradías en la financiación de empresas arquitectónicas se contrapone al destacado papel que se les atribuye en la financiación de piezas escultóricas o retablos (70). Sin embargo, en todos los casos se descubre que tras estas obras se ocultaba una intencionalidad básicamente religiosa, encaminada a glorificar la imagen de devoción propia de cada cofradía, a pesar de que ello conllevara un cierto espíritu propagandístico en el sentido de que muchas de las advocaciones que daban nombre a estas cofradías habían sido puestas en tela de juicio por los sectores protestantes, de

modo que al financiar obras destinadas a ellas se cumplía el doble cometido de darles culto y de impulsar la devoción de esas advocaciones.

Una vez analizada la promoción de carácter religioso, debemos adentrarnos en el estudio de la civil, distinguiendo, en primer lugar, la de carácter individual encabezada por los **indianos**, cuya proliferación se debió a la precaria situación económica del territorio de las Montañas Bajas durante la Edad Moderna, unida a la existencia de un sistema de mayorazgo que dejaba excluidos a los hijos segundos de la herencia de las tierras, todo lo cual hizo necesaria la emigración a otros territorios para buscar fuentes alternativas de ingresos. La condición de hidalgua que tenía la mayor parte de la población facilitó el que pudieran partir a Indias (para lo que se precisaba probar la limpieza de sangre) con el fin de ocupar en esas nuevas tierras puestos en la administración pública, en la iglesia o en las órdenes militares que les permitieran ver acrecentadas sus precarias economías. Esta emigración se intensificó de forma paulatina a partir de la segunda mitad del XVII, experimentando su despegue definitivo desde mediados del XVIII (71).

Las consecuencias de este fenómeno se dejaron sentir muy pronto en el panorama artístico, porque entre todos los indianos se generalizó el deseo de emplear parte de las riquezas obtenidas en el Nuevo Mundo en el engrandecimiento de sus casas y en la renovación de los templos, ermitas y capillas de sus solares de origen, en los que también fundaron diversas obras pías. El carácter piadoso de todas estas fundaciones también trajo consigo un deseo de ostentar ante sus convecinos el poder económico que habían alcanzado y de perpetuar su memoria y la de su linaje.

Esto se evidencia en la proliferación de símbolos de patronato que aparecen en las obras que financiaron, especialmente de escudos de armas de sus familias. En otras ocasiones, tal y como se aprecia en la capilla de la casona de Rugama de Bárcena de Cicero, recurrieron a la colocación de bultos funerarios que, al tiempo que cumplían la función religiosa de exaltación de las virtudes piadosas del personaje representado, servían como medio para perpetuar su memoria y para evidenciar su poder ante quien los contemplaba (72).

Este deseo de ostentación y de vanagloria personal se aprecia de forma especialmente evidente en aquellas obras financiadas por indianos que nunca

llegaron a contemplarlas. Esto es lo que ocurrió con la iglesia de Cigüenza fundada en 1746 por iniciativa de don Juan Antonio de Tagle Bracho (caballero de Calatrava, primer conde de la casa Tagle de Trasierra, que llegó a ejerce el cargo de prior del Consulado de Lima) (73). Este indiano desistió de llegar a conocer la obra cuando ésta estaba mediada, a pesar de lo cual siguió enviando dinero para ella, demostrando de esta manera la importancia que otorgaba a que este edificio se alzara como memoria perpetua de su figura (74).



Iglesia de San Martín de Cigüenza.

que contaba con una capilla puesta bajo la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe (76).

Aunque se puede afirmar que la promoción india fue importante en todo el ámbito de las Montañas Bajas, donde tuvo una especial relevancia fue en la zona occidental de las Asturias de Santillana, pues la llegada de los capitanes procedentes de Indias a este territorio fue determinante para el desarollo

Lo habitual fue que ninguno de los fundadores llegara nunca a contemplar la obras que había promocionado en su tierra, si bien en algunas ocasiones éstas se realizaron a la vuelta de indiano a su solar de origen, tal y como ocurrió con don Pascual Fernández de Linares, quien a su regreso a Tudanca erigió una casa dotada con su propia capilla, dedicada a Nuestra Señora de Cocharcas (75). Lo mismo podría apuntarse con relación a Juan de la Cuesta Mercadillo, quien tras volver de Indias edificó en Liérganes una cas-

del taller de Val de San Vicente, encargado de controlar la actividad constructiva de esa zona. Este taller se convirtió en uno de los más prolíficos de la arquitectura de la primera mitad del XVIII en las Montañas Bajas gracias, precisamente, a que contaron con importantes aportaciones económicas procedentes de gentes oriundas de esas tierras que remitieron desde el Nuevo Continente limosnas para realizar templos y ermitas en sus solares de origen.

Esta promoción india fue especialmente destacada en Valdáliga. Esto explica la presencia en este municipio de alguna de las obras más importantes de este taller, como la iglesia de Treceño, fundada en 1738 por don Sebastián Gutiérrez del Horno, vecino de Oaxaca (77); y la de Roiz, edificada en 1733 utilizando, entre otros, los bienes enviados por la familia Vélez de las Cuevas, que también construyó a sus expensas la capilla de los Remedios (1693-1711), situada junto a su casa de vivienda en el barrio de las Cuevas de Roiz (78).

En clara relación con esta capilla se encuentra la del palacio de Losvía, realizada en el primer tercio del siglo XVIII por orden del caballero de Calatrava don Pedro González Cordero, residente en Panamá (79). Otro benefactor del valle fue el capitán don Bernardo Gutiérrez de Caviedes, vecino de Treceño y gobernador, fallecido en Indias, responsable de la construcción y reedificación de las desaparecidas ermitas de Santa Ana y San Mamés de Treceño, respectivamente (80). En último término debemos destacar las obras acometidas en la ermita del Endrinal de Labarces gracias al dinero enviado desde Indias por don José Gómez de la Madrid y don Baltasar González de Roseñada (81).

Al margen de las obras realizadas en Valdáliga, en esta zona occidental de las Asturias de Santillana se hicieron otras muchas fundaciones indias. Entre todas ellas sobresale la parroquia de Cigüenza por su gran magnitud y peculiaridades arquitectónicas, pero también hemos de destacar las aportaciones indias llegadas a Santillana, ya que gracias a ellas se pudo construir el coro bajo de su colegiata (82) y finalizar la construcción de la iglesia del convento de *Regina Coeli* (83).

Asimismo, contamos con otros ejemplos como el santuario de la Barquera de San Vicente de la Barquera, favorecido por los donativos enviados por don Alonso Sánchez de Bustamante, residente en la ciudad de los Reyes

(84); la ermita del Carmen de Celis, erigida en 1697 por el capitán Domingo d la Campa Celis, fallecido en Portobello, Reino de Perú (85); y la ermita d Guadalupe de Obeso, realizada en 1708 por Francisco González de Bedoy Calderón, difunto en Indias (86). El santuario de las Lindes de Carmona fue reedificado hacia 1751 por don Pablo Fernández Calderón, natural de Carmona fallecido en Méjico, quien también construyó la capilla de Guadalupe junto a s casa de vivienda (87). Lo mismo podría apuntarse sobre la ermita de San Roqu de Reocín, fundada hacia 1724 por un indiano llamado Marcos Barreda (88).

En algunas ocasiones los donativos remitidos desde el Nuevo Mundo n estaban destinados específicamente para la realización de ninguna empres arquitectónica, aunque finalmente se recurriía a ellos siempre que escaseaban los fondos parroquiales. Tal es el caso de la parroquia de Comillas, para cuya edificación se empleó parte del dinero que don Vicente Torre Tagle, capitán de Ma y Guerra y caballero de Alcántara, muerto en Cartagena del Reino de Perú había dejado para comprar alhajas para el templo (89). Algo similar ocurrió con la ampliación de la iglesia de Tudanca, en la que se empleó el importe de la venta de una lámpara de plata donada por don Juan García de la Cuesta, residente en Méjico (90).

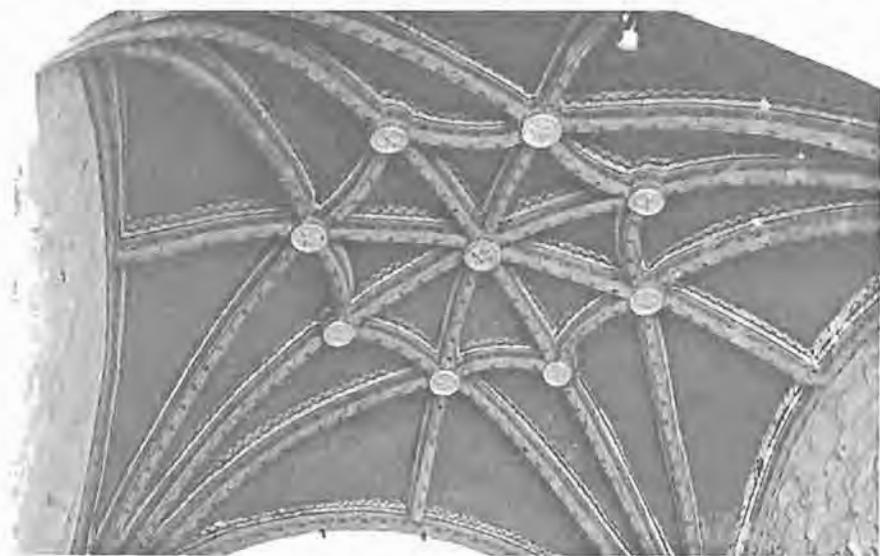
Un caso peculiar a este respecto lo constituye la reedificación de la ermita de la Vega de Santotis, pues se llevó a cabo con el dinero y las alhajas que había donado don Francisco Fernández de Cos, a pesar de que éste había ordenado que se emplearan con otros fines (91). Este hecho demuestra que, a veces, las necesidades económicas que tuvieron los templos y ermitas llegaron a tales que recurrieron a todos los medios económicos que tenían a su alcance, aunque esto contraviniere la voluntad de los donantes.

La zona oriental de las Asturias de Santillana también se vio favorecid por las aportaciones indias, aunque en menor medida que la margen occidental, circunstancia que provocó una menor actividad constructiva de este territorio. Uno de los núcleos más beneficiados por la llegada de los capitales d Indias fue Piélagos, lo que incidió en que allí se hicieran gran número de obras:

Fueron especialmente destacadas las donaciones realizadas por Francisco Antonio Villanueva Velasco, residente en San Luis de Potosí, puesto que gracias a él se hicieron importantes fundaciones en Zurita, su localidad natal. Entre

ellas cabe destacar la construcción de la capilla de San Antonio de Padua, junto a sus casas de vivienda, la reedificación de la ermita de San Vicente y la ejecución de unos colaterales para la parroquia de San Julián. En Zurita también tuvo lugar la reconstrucción de la ermita de los Ángeles por iniciativa de don Francisco Antonio de Argumosa Ceballos, gobernador y capitán general de Santa Cruz de la Sierra en el Perú (92).

Pero el territorio que se vio más beneficiado por la promoción india en estas márgenes orientales de las Asturias de Santillana fue el valle de Toranzo, debido a que estuvo particularmente afectado por una escasez económica que obligó a los segundones, excluidos del mayorazgo, a emigrar a otras tierras como único medio para enriquecerse (93). Gracias al dinero remitido desde Indias se hicieron diversos edificios de nueva planta, entre los que debemos destacar la iglesia de San Vicente de Toranzo (1751), la capilla de San Diego de la misma localidad (fundada en 1737 por don Diego de Ceballos Villegas, caballero de Calatrava y cónsul de Méjico) (94) y la capilla de la casona Ruiz de Villegas, realizada por Sancho Ruiz de Villegas gracias al dinero heredado de su tío, Santos Díaz de Terán, gobernador de Oaxaca (Méjico) (95). Asimismo,



Capilla de la casona Ruiz de Villegas de Castillo de Pedroso.

hay que resaltar la ampliación de la ermita del Carmen de San Martín d Toranzo costeada, en gran parte, por los donativos de un vecino del valle, do Ángel Calderón (96). Al margen de estos dos grandes núcleos contamos co otras muestras de obras sufragadas por indios dentro de esta zona oriental d las Asturias de Santillana, entre las que debemos destacar la capilla d Guadalupe del palacio Gómez de Barreda en Saro (97) y el santuario de l Virgen del Monte de Mogro, favorecido con limosnas de diversos vecinos de lugar residentes en Méjico (98).

A medida que avanzamos hacia el oriente las muestras de promoción india se hacen cada vez más escasas, aunque no por ello dejaron de ser meno significativas, ya que alguna de las obras más relevantes de ese momento se realizaron gracias a capitales de esta procedencia. Tal es el caso de la capilla de l casona de Rugama de Bárcena de Cicero, construida a expensas de don Lorenz de Rugama, quien desarrolló su carrera militar en América y en Manila (99). L mismo podría apuntarse con relación al santuario de La Bien Aparecida, edificado gracias a los numerosos donativos que llegaron desde Indias, lo qu demuestra que cuando el ámbito de la devoción del santuario traspasaba lo límites del valle fue común que a las aportaciones de su propia comunidad s sumaran las de los indios y jándalos. Todos estos donativos redundaron en l calidad artística del edificio y de sus esculturas y retablos.

Esta circunstancia es aplicable al resto de santuarios a los que nos hemos referido al analizar la promoción india en las Asturias de Santillana, así com a otros casos como el del santuario de la Blanca de Llanteno, en cuya reedificación se emplearon parte de los bienes obtenidos con la venta de una lámpara de plata remitida desde Méjico por don Juan de Urrutia (100). Este edificio s ubica en la zona más oriental de las Montañas Bajas, territorio donde se apre cia una nueva recuperación de la promoción india, hasta el punto de que J. A Barrio Loza ha afirmado que sin estas donaciones no hubiera sido posible l intensa actividad constructiva que se desarrolló en las Encartaciones (101). Como muestras más significativas de ello podemos citar la iglesia de Sodupe las ermitas del Santo Cristo de la Puente y de San José de Trucios (fundadas co las aportaciones de José de Mollinedo, natural de esa localidad y residente e Lima) (102).

El análisis de todas las fundaciones que se hicieron por iniciativa india (de las que aquí sólo hemos reflejado una parte, por no hacer más prolífica la relación) nos demuestra que cuando los capitales enviados lo permitían, se recurrió a artistas de renombre que, además de asegurar la calidad y el prestigio de estas empresas, llegaron a introducir en ellas ciertas novedades. Esto se evidencia claramente en el santuario de la Barquera de San Vicente de la Barquera, en la capilla de los Remedios de Roiz y en la iglesia de Cigüenza, donde intervinieron los maestros más importantes del taller de Val de San Vicente (Toribio Sánchez de Lamadrid y Francisco Rubín de Colombres), quienes plasmaron en ellas el mismo modelo de síntesis barroca, basada en la combinación de elementos góticos y clásicos en un mismo ámbito. Esta síntesis barroca fue característica del taller de la Junta de Cesto (103) y también puede apreciarse en otras fundaciones indias en las que participaron miembros de este taller como la capilla de la casa de Rugama de Bárcena de Cicero o el santuario de La Bien Aparecida.

Pero la precaria situación económica que vivieron las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos no sólo motivó la emigración a Indias, sino que otros muchos **nobles e hidalgos** decidieron irse a Castilla para iniciar una carrera eclesiástica, militar o administrativa que les permitiera incrementar sus bienes. Todos ellos mostraron el mismo interés que los indios por ennobecer sus casas y por financiar la construcción de edificios religiosos, reflejo no sólo de una actitud piadosa encaminada, incluso, a servir de vía de expiación del pecado que por aquel entonces suponía el obtener la riqueza a través del trabajo, sino también del deseo de ensalzar su figura ante sus vecinos y de dejar constancia ante todos ellos de la grandeza de su linaje (104). Esto se evidencia, al igual que ocurría en el caso anterior de los promotores indios, a través de la proliferación de emblemas de patronato, especialmente de escudos de armas e, incluso, de bultos funerarios como los que decoran la capilla del palacio de Elsedo, con todo lo que ello conllevaba de exaltación de la figura del donante y de perpetuación de su memoria (105).

Este tipo de promoción empieza a cobrar importancia a medida que nos desplazamos hacia la zona oriental de las Montañas Bajas, de modo que en las Asturias de Santillana apenas contamos con ejemplos de ella. Entre estas esca-

sas muestras podemos resaltar la financiación por parte del marqués de Aguila de las obras emprendidas en la iglesia de Tezanos (106), puesto que el marqués era, junto a otros miembros de la nobleza como el duque del Infantado, uno de los patronos laicos que disputaban al arzobispo de Burgos su control sobre los diferentes templos y ermitas. Este patronato les otorgaba el derecho a la percepción de diezmos y al nombramiento de sacerdotes, por lo que su existencia supuso un importante freno al gobierno del territorio por parte del prelado burgalés (107).

Más importante fue, sin embargo, la labor realizada por don Antoni Gutiérrez de la Huerta y Güemes (*"Capitán de Caballos, Caballero de la Orden de Santiago, de el Consejo de Su Magestad, en el Tribunal de la Contaduría Mayor de Quentas, y Administrador General de la Real Aduana de Cádiz"*) porque gracias a él se fundó el colegio de los Padres Escolapios de Villacarriedo con su correspondiente iglesia dedicada a San Antonio (1743) (108), facilitando de esta manera la llegada de esta orden religiosa a la actual provincia de Cantabria. A pesar de que esta zona occidental fue poco prolífica en este tipo de promoción, en ella se encuentra localizado uno de los centros donde la actividad de esta clientela fue más importante cuantitativa y cualitativamente: la villa de Santander. Esta circunstancia ya se advirtió durante el Renacimiento, momento en que se produjo el despegue de la villa gracias al impulso que experimentó la actividad portuaria, lo que posibilitó el desarrollo de un ambicioso programa constructivo en el que jugaron un papel muy importante los armadores y mercaderes santanderinos que no sólo renovaron sus casas de vivienda, sino que también demostraron su interés por tomar parte en empresas de carácter religioso, entre las que sobresalen la construcción de capillas particulares en los principales edificios religiosos y la fundación de algunos conventos como el de Santa Cruz, realizado bajo el patrocinio de doña María de Oquendo, o el de San Francisco, cuyo primitivo establecimiento estuvo en la ermita de la Magdalena propiedad de la familia Puebla, que jugó un papel muy importante a la hora de impulsar la creación de ese convento (109).

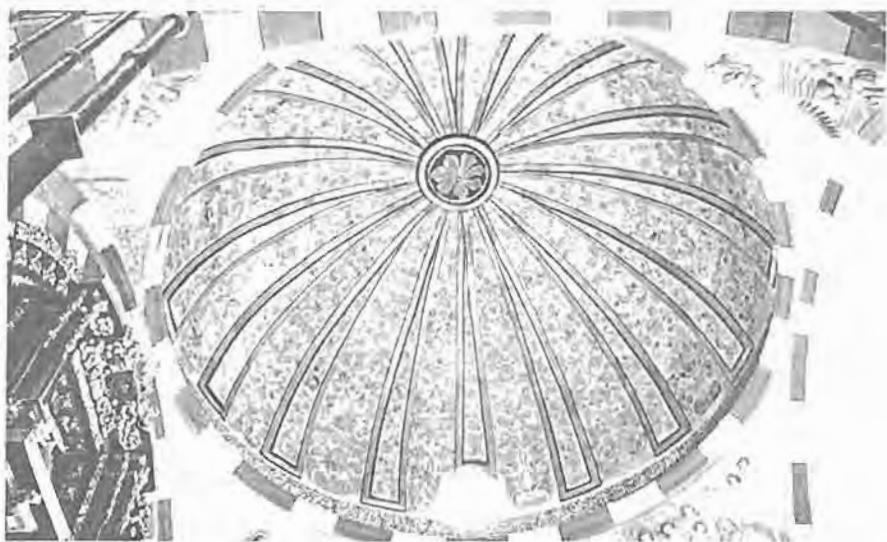
La costumbre de la nobleza de contar con sus propias capillas en los templos de los conventos se mantuvo durante la primera mitad del XVIII, convirtiéndose en uno de los factores que favoreció la prosperidad económica de estos

cenobios, tal y como hemos apuntado anteriormente. Como muestra de ello podemos citar lo sucedido en el convento de San Francisco, que en 1705 recibió la solicitud de doña Francisca Antonia de Coterillo de que los frailes le cediesen la propiedad de la capilla de la Soledad, situada en su iglesia (110); o lo acaecido en el de Santa Cruz, en donde al finalizar la construcción de su templo se pusieron a la venta sus capillas, según atestigua el testimonio de don Antonio de la Sota, quien en 1699 pidió ser enterrado en la capilla que tenía en el templo (111).

Otro de los edificios religiosos en los que poseían sus propias capillas los miembros de los linajes más destacados de Santander fue la colegiata. La importancia que adquirieron sus donaciones para poder llevar a cabo la ampliación del edificio quedó evidenciada en la cesión de la propiedad de alguna de sus capillas, a cambio de que esos particulares contribuyeran a esa obra. Este fue el caso de don Nicolás Javier de Olivares, quien gracias al dinero que donó para ella consiguió el patronato de la capilla del Santo Cristo. Algo similar sucedió con doña Teresa Herrera de la Concha, a la que se cedió la capilla de San José tras dar su permiso para que la nueva cabecera de la colegiata apoyara sobre el castillo de San Felipe, que era de su propiedad (112).

En el caso concreto de la capilla del Santo Cristo sospechamos la intervención de Pedro de Cereceda (que por aquel entonces era maestro mayor del arzobispado de Burgos) en la realización del arcosolio que hay en su interior, en el que se reprodujeron esquemas derivados directamente del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás. Esta circunstancia apunta a que en algunos casos estas obras financiadas por particulares se convirtieron en muestras de las propuestas más vanguardistas de la época, tal y como se puede apreciar también en la capilla del palacio de Elsedo de Pámanes, donde se plasmó de forma evidente una de las tendencias barrocas más importantes del panorama arquitectónico del momento, consistente en la combinación de elementos góticos y barrocos en un mismo espacio. En los diseños de esta capilla se sospecha que tomaron parte Bernabé de Hazas o Fray Pedro Martínez de Cardeña, dos de los arquitectos más reputados de la época, lo que explica el carácter novedoso de la obra. Esta empresa arquitectónica fue costeada por don Francisco de Hermosa y Revilla, miembro de uno de los linajes más importantes de Pámanes. Su hermano don

Agustín también fue responsable de la edificación de la capilla de la Soledad d la parroquia de Pámanes (113).



Capilla de la Soledad de la iglesia de San Lorenzo de Pámanes.

Otra familia que continuó desempeñando un importante papel en la promoción religiosa fueron los Isla, pues además de realizar la capilla de la casa de los condes de Isla y de reedificar la iglesia parroquial de esta localidad (las que nos hemos referido al abordar la promoción por parte de los arzobispos) otro de sus miembros, don Juan Fernández de Isla y Alvear (uno de los empresarios más importantes de Cantabria durante ese período) (114), fue responsable de la fundación de la capilla de la Inmaculada de Quejo. En ella también se sospecha que pudo intervenir otro de los maestros más importantes del momento: Marcos de Vierna Pellón.

La pobreza que tuvieron las tierras de Ayala obligó a muchos de sus vecinos a emigrar a Indias o a la Corte, lo que se plasmó en el terreno artístico en la aparición de un gran número de obras costeadas por particulares. Entre ellas podemos destacar la capilla y sacristía que construyó en 1741 en la iglesia de Mendiceta don José de Lanzagorta, caballero de la Orden de Santiago residente

en Madrid, o la capilla del Santo Cristo que fue erigida en 1732 en el convento de las MM. Agustinas de Arceniega por orden de don Martín de Bengoa (115).

Dentro este tipo de promoción también se encuadran las capillas construidas por los propios maestros dentro de las iglesias parroquiales. Aunque durante el período analizado sólo contamos con el ejemplo de la capilla que realizó en 1709 Francisco González de Sisniega en la parroquia de Bádames (116), sabemos que en los siglos anteriores otros canteros de Voto contaron con capillas propias en los templos de la Junta, en las que situaban los escudos de sus familias con la clara intención de manifestar ante sus vecinos su alto nivel socioeconómico (117).

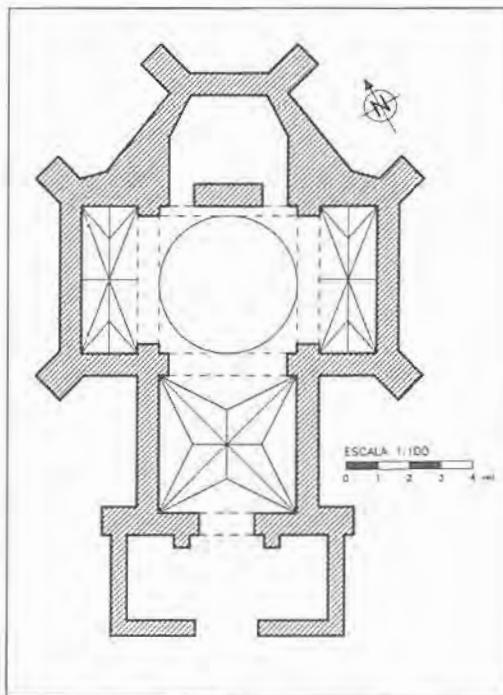
Al margen de esa clientela individual, también existió una promoción civil de carácter colectivo. En este grupo debemos encuadrar las iniciativas de los **feligreses** que, carentes de los medios económicos necesarios para financiar de forma individual las diversas empresas artísticas, encontraron en la asociación con el resto de sus convecinos un medio para sufragar obras con las que pudieron ver satisfechas sus necesidades religiosas, a pesar de que en algunas ocasiones esas donaciones les fuesen impuestas por el clero parroquial. De hecho, esos fines espirituales y piadosos que hemos advertido en el conjunto de las creaciones arquitectónicas que hemos venido analizando son los que prevalecen en las realizaciones financiadas por las clases populares. Esto las diferencia de las sufragadas por la mayor parte de los demás promotores, en las que estos fines quedaban relegados a un segundo término por otros menos altruistas como los de la exaltación de la figura del donante y la perpetuación de su memoria y la de su linaje. No obstante, tampoco podemos dejar de señalar que la participación de los fieles en las empresas religiosas también estuvo motivada por el deseo de trascender a la posteridad, en un intento de que las generaciones venideras valorasen el esfuerzo realizado por ellos para acometer esas obras (118).

A pesar de que este tipo de clientela jugó un papel muy importante para el desarrollo de la arquitectura del período estudiado por el gran número de fábricas en las que tomaron parte, sin embargo, en general, se advierte que la casi totalidad de esas obras se caracterizaron por tener un carácter secundario,

derivado de la precariedad económica que aquejaba a este grupo social. Por consiguiente, a ellos les corresponde en gran medida la perpetuación de un tipo de arquitectura realizada por canteros locales que se limitaron a repetir modelos apagados a una tradición gótica y renacentista.

Los medios con que contaron los feligreses para contribuir a las obras que se acometieron en sus templos y ermitas fueron fundamentalmente dos: la limosnas y el acarreo de materiales, al que hacen constante referencia las fuentes documentales, por lo que parece que se trataba de una costumbre muy extendida con la que lograban abaratizar los costes de las fábricas.

Gracias a las limosnas se pudo emprender la construcción y reedificación de diversas ermitas como las de San Antonio de Asón, Escobedo, Río y Caviedes (119); al tiempo que posibilitaron el que se realizaran múltiples intervenciones en los templos parroquiales que podían ir desde obras de poca entidad, como la reparación de la bóveda de la iglesia de Aja (120), a otras de mayor envergadura, como el abovedamiento de la parroquia de Hermosa (121) o la ampliación de la de Mioño. Lo acontecido en esta iglesia resulta significativo, pues demuestra lo insuficientes que resultaban a menudo las aportaciones de los vecinos, ya que el proceso de ampliación del edificio se demoró por espacio de varios años por los constantes enfrentamientos entre el maestro que dirigía los trabajos y los feligreses, a los que acusaba de no pagarle lo que le debían y de no cumplir con sus obligaciones para el transporte de materiales (122).



Ermita de San Antonio de Caviedes.

Pero estos donativos no siempre se hicieron en metálico, según refleja lo acaecido en la reedificación de la iglesia de Retes de Tudela, pues los vecinos decidieron ceder al templo diversos terrenos comunales para contribuir con ello a la conclusión de las obras que se estaban acometiendo en él (123). Por otro lado hay que destacar que estas limosnas, además de ir dirigidas a los templos y ermitas, fueron destinadas a los diversos santuarios marianos con los que contaban las Montañas Bajas como expresión de la devoción popular hacia la Virgen. Como reflejo de ello podemos citar la edificación del santuario de Nuestra Señora de la Vega de Santotis por parte de los propios feligreses (aunque tuvieron que ayudarse con el dinero enviado por un indiano) o el caso del santuario de Nuestra Señora de Valencia, que se encontraba bajo el patronato del pueblo (124).

En muchas ocasiones la intervención de las clases populares en estas obras estuvo justificada porque detentaban el patronato de esos edificios. Esto se evidencia en la ermita de San Antonio de Laiseca, ya que una vez construida se cedió su posesión al pueblo, que a partir de ese momento se obligó a hacerse cargo de su mantenimiento y de todas las reparaciones que se precisaran hacer en ella (125). Lo mismo puede apuntarse con relación a la ermita de San Vítores de La Veguilla, que por ser propiedad de los vecinos era de su responsabilidad sufragar las obras que necesitaran hacerse en el edificio (126).

Además de las clases populares, otra de las entidades colectivas que tomó parte en la promoción de obras artísticas fueron los **concejos**, que, como representantes vecinales, se implicaron en la financiación de obras artísticas. Estas no sólo pertenecieron al ámbito religioso, sino que se localizaron fundamentalmente en lo civil, de modo que contribuyeron directa o indirectamente a la ejecución y ornamentación de los edificios que estaban bajo su jurisdicción, a la vez que fueron los impulsores de importantes reformas urbanísticas (127).

Al igual que sucedió con las obras sufragadas por los feligreses, el concejo se vio obligado a contribuir en diversas ocasiones a estas fábricas por su condición de patrono de los edificios, tal y como ocurrió con el santuario de la Blanca de Llanteno, si bien esto no fue obstáculo para que recurriera a otras fuentes de ingresos en caso de necesitarlo, según se evidencia con relación a ese

santuario, en el que sus aportaciones fueron complementadas con las de diversos particulares (128). Otras veces tomaron parte en las empresas acometidas en los diversos edificios sin que ello implicara ningún derecho de patronato sobre ellos. Esto se aprecia claramente en su participación en la construcción de la ermita de la Virgen del Camino de Hoz de Anero (1716), en la que se advierte que se dejaba intervenir al concejo en la obra siempre y cuando esto no fuera en detrimento de los derechos que tenía la parroquia sobre el santuario (129).

Sin embargo, la presencia del concejo en obras de nueva planta fue realmente excepcional y, por contra, se generalizó su intervención en reparos como los que se llevaron a cabo en la iglesia de la Magdalena de Ruente o en la ermita de San Clemente de Ibio, en la que sus aportaciones se unieron a las del propio pueblo (130). De todo ello se extrae que el papel del concejo como promotor de obras religiosas fue muy poco importante, tanto por la escasez numérica de estas obras como por su escasa relevancia. A pesar de ello podemos considerar que todas sus intervenciones en el ámbito religioso estuvieron regidas básicamente, por el mismo interés piadoso que presidió a las acometidas por los feligreses, pues en ninguna de ellas descubrimos la presencia de emblemas o símbolos que pudieran tratar de atestigar su participación en esas empresas.

Por consiguiente, del estudio de los diferentes promotores de la arquitectura religiosa en el ámbito de las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos a lo largo del período analizado podemos concluir que la importancia de las obras fue directamente proporcional a la capacidad económica de sus clientes, de modo que todos aquellos individuos y grupos que ocuparon los puestos más elevados y que tuvieron mayores posibilidades económicas fueron los que pudieron permitirse financiar alguna de las más importantes realizaciones de momento, gracias a que demandaron para su ejecución la presencia de los artistas más relevantes que introdujeron en estas fábricas alguna de las tendencias arquitectónicas más renovadoras.

Por contra, la contribución para la arquitectura de los años finales de XVII y de la primera mitad de la siguiente centuria de aquellas personas y sectores más empobrecidos consistió, fundamentalmente, en favorecer la realización de fábricas en las que se perpetuó una tradición gótica y renacentista que no aportó nada nuevo para el panorama arquitectónico de la época, aunque tie-

nen el indudable valor de que con ellas se logró incrementar el número de templos, capillas y ermitas de este territorio, al tiempo que lograron mantener y ampliar las ya existentes. Asimismo son testimonio de los esfuerzos que realizaron los grupos menos favorecidos de la sociedad para financiar unas obras que para ellos se convertían en ofrendas a la divinidad, aspecto que quedaba relegado a un segundo término en las fundaciones promovidas por los sectores más pudientes, en los que pesó mucho más la intención de perpetuar su memoria y de demostrar ante sus convecinos el alto status socioeconómico que habían alcanzado a través de sus puestos en la administración, el ejército o la jerarquía religiosa, lo que les llevó a mostrar una especial preocupación por la colocación de escudos de armas y otros emblemas de patronato en estos edificios y capillas.

NOTAS

(1) Respecto a la organización del arzobispado burgalés se pueden consultar las siguientes obras: BARRÓN GARCÍA, A.A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Santander, 1998, pp. 30, 31; CIDAD PÉREZ, J.: *Historia de la Diócesis de Burgos*. Burgos, 1985, pp. 33, 34; FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria en la Edad Moderna*. Santander, 1996, pp. 39, 40; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: "Estructura eclesiástica y niveles de poder en la Cantabria del siglo XVII", en *Población y sociedad en la España cantábrica durante el siglo XVII*. Santander, 1982, pp. 9-49; LÓPEZ MARTÍNEZ, N.: "Aspectos de la vida eclesial en el Burgos moderno", en *Historia de Burgos. III. Edad Moderna. I*. Burgos, 1991, pp. 351-420; VITORIA, M. L.: *La villa de Noja en la Edad Moderna*. Noja, 1987, p. 63.

(2) La visita de Zuyer ha sido publicada en CASADO SOTO, J. L.: *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*. Santander, 1980, pp. 161-199.

(3) La arquitectura religiosa realizada en el territorio de las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos durante ese período ha sido analizada en COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de*

Burgos. 1700-1754. Universidad de Cantabria, 2001. Microficha. Todos los datos que aparecen recogidos en el presente artículo han sido tomados de esta Tesis Doctoral.

(4) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, pp. 109-112.

(5) ASÚA, M.: *Hijos ilustres de Cantabria que vistieron hábitos*. Madrid, 1945 pp. 124-131.

(6) Esta obra ha sido analizada en profundidad en GIL AGUIRRE, E.: *El patrimonio histórico artístico en la Junta trasmerana de Cudeyo: los actuales ayuntamientos de Marina de Cudeyo, Entrambasaguas y Riotuerto. Trabajo de investigación inédito*. Univ. Cantabria, 1995, pp. 334-346; POLO SÁNCHEZ, J. J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Junta de Cudeyo y Cesto*. T. I. Santander, 2000, pp. 441-444.

(7) FUENTE PORRES, M. de la: *Ruesga y Arredondo. El despertar de un valle*. Santander, 2000, pp. 183-187, 200.

(8) MAISO GONZÁLEZ, J.: *La difícil modernización de Cantabria en el siglo XVIII: D. Juan F. de Isla y Alvear*. Santander, 1990, pp. 40-54.

(9) La intervención del arzobispo en esta obra ha sido resaltada en BARRIC LOZA, J. A.: *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica. Bilbao y su entorno. Las Encartaciones*. T. III, 2^a parte. Bilbao, 1991, p. 264; DELMAS, J. E. *Guía histórica descriptiva del viajero en el País Vasco en 1864*. Diputación de Vizcaya 1994, p. 535; ECHEGARAY, C.: *Geografía General del País Vasconavarro. Provincia de Vizcaya*. En Geografía de Carreras Candi. Barcelona, 1924, p. 952; EGÚÍA CALLE M.: *Muskiz. Estudio histórico artístico*. Bilbao, 1995, p. 126; ITURRIZA ZABALA J. R.: *Historia General de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones*. Bilbao, 1967, p. 316; VALVERDE, J. R.: *Muskiz monumental*. Bilbao, 1984, pp. 17, 18; YBARRA Y BERGE, J.: *Catálogo monumental de Vizcaya*. Bilbao, 1958, p. 167.

(10) EGÚÍA CALLE, M.: *Muskiz. Estudio histórico artístico*. Bilbao, 1995, pp. 117-125, 174.

(11) ASÚA, M.: *Hijos ilustres de Cantabria que vistieron hábitos*. Madrid, 1945 pp. 215, 216; SOJO Y LOMBA, F.: *Cudeyo (Valdecilla, Solares, Sobremazas y Ceceñas)*. Santander, 1946, pp. 60-74.

(12) Esta obra y la figura de don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera han sido analizadas en GIL AGUIRRE, E.; GUTIÉRREZ DOMÍNGUEZ, C. y POLO SÁNCHEZ

J. J.: *Catálogo monumental de Medio Cudeyo* (en prensa); POLO SÁNCHEZ, J. J. (ed.): *Catálogo monumental del Patrimonio cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera: Juntas de Cudeyo y Cesto*. T. I. Santander, 2000, pp. 248-250.

(13) A.C.S. Leg. 7, doc. 34, s.f.

(14) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: "Reconstrucción de la ermita de Nuestra Señora de la Paz en Puente Viesgo", en *XI Aniversario de la Fundación del Centro de Estudios Montañeses*, Santander, 1976, pp. 83-88.

(15) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", en *Goya*, nº 177, 1983, pp. 98-106.

(16) GIL AGUIRRE, E.: *El patrimonio histórico artístico en la Junta trasmerana de Cudeyo: los actuales ayuntamientos de Marina de Cudeyo, Entrambasaguas y Riotuerto*. Trabajo de investigación inédito. Univ. Cantabria, 1995, p. 335.

(17) El taller de Menagarai desarrolló el grueso de su producción arquitectónica en el valle de Mena, las Encartaciones vizcaínas y las poblaciones alavesas pertenecientes a las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos. Sus construcciones se caracterizaron por una gran simplicidad de plantas y alzados y por una total ausencia de decoración. En COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos. 1700-1754*. Universidad de Cantabria, 2001. Microficha.

(18) BIALOSTOCKI, J.: "El "Barroco": estilo, época, actitud", en *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas*, nº 4, Enero, 1996, p. 36; MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona, 1975, pp. 163, 175; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "La vida de los artistas en Castilla La Vieja y León durante el Siglo de Oro", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 1959, pp. 391-439; TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid, 1983, p. 421; WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942.

(19) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Arquitectura barroca en Castilla-León. Siglos XVII y XVIII*. Navarra, 1996, p. 67.

(20) A.H.N. Secc. Consejos. Leg. 17.112, s.f.; A.C.S. Leg. 3, doc. 29, s.f.; *Ibidem*. Leg. 3, doc. 19, s.f.; *Ibidem*. Leg. 27, doc. 12, s.f.; A.H.P.C. Leg. 5.500. Ante Roque Bustillo Ceballos, fol. 14; A.D.S. Lib. Fabr. 337, fols. 54, 55v., 56r.

(21) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "De Colegiata a Catedral", en *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, 1997, p. 137.

- (22) A.M.C.Z. Carpeta 6, nº 2. Lib. ayuntamiento, fols. 35-37.
- (23) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.; ARAMBURU-ZABALA, M. A. ALONSO RUIZ. B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna Santander*, 1991, p. 330.
- (24) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Lég. 674. Ante Gabriel Herrera, fols. 63, 64.
- (25) FONSECA MONTES, J.; *El clero en Cantabria en la Edad Moderna Santander*, 1996, pp. 118-140.
- (26) A.D.B. Visita de monseñor Navarrete y Ladrón de Guevara al arciprestazgo de Latas. 1706-1709, fol. 243v.
- (27) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.527. Ante Juan Antonio García Malavear fols. 102v., 103r.
- (28) A.H.P.B. Secc. Protocolos. Leg. 10.609/ 2. Ante Mateo Alvo y Rivero, fols 58-62.
- (29) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Toranzo. Datos para la historia y etnografía de un valle montañoso*. Santander, 1971, p. 177.
- (30) A.C.S. Leg. 1, doc. 118, s.f.
- (31) ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, 1997, p. 363.
- (32) POLO SÁNCHEZ, J. J.; ARAMBURU-ZABALA, M. A. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *El valle de Soba. Arte y heráldica*. Santander, 1995, pp. 27, 87.
- (33) ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, 1997, p. 312.
- (34) A.H.P.V. Secc. Protocolos. Leg. 2.381. Ante Francisco del Vivero, fols. 213-215r.; BARRIO LOZA, J. A. y ASPIAZU PINEDO, R.: *Patrimonio monumental de Trucios*. Bilbao, 1991, p. 27.
- (35) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Toranzo. Datos para la historia y etnografía de un valle montañoso*. Santander, 1971, p. 200.
- (36) ARAMBURU-ZABALA, M. A.; LOSADA VAREA, C.; MAZARRASA MOWINCKEL, K. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Catálogo monumental del municipio de Ribamontán al Monte*. Santander, 1993, pp. 69, 70.
- (37) HOZ TEJA, J.: "Laboriosas gestiones para la erección del obispado de Santander. (1567-1754)", en *Altamira*, 1954, pp. 90-105; LODOS, F.: "La creación de obispado de Santander", en *Altamira*, nº 1-3, 1955, pp. 109-242; *Ibidem*: "Los orígenes

de la diócesis de Santander", en *Miscelánea de Comillas*, 1, 1982, pp. 359-439.

(38) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "De Colegiata a Catedral", en *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, 1997, pp. 129-198; GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "Adiciones barrocas a la Colegiata de Santillana del Mar", en *Altamira*. T. III. Santander, 1998, pp. 125-148.

(39) GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "Adiciones barrocas a la Colegiata de Santillana del Mar", en *Altamira*. T. III. Santander, 1998, pp. 125-148. El taller de Val de San Vicente se conformó a finales del siglo XVII, llegando a controlar durante la primera mitad de la siguiente centuria la producción arquitectónica de la zona occidental de las Asturias de Santillana. En COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos. 1700-1754*. Universidad de Cantabria, 2001. Microficha.

(40) El taller de Ribamontán al Mar-Güemes fue uno de los más relevantes de las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos durante el período analizado, pues estuvo conformado por alguno de los maestros más importantes del momento que dejaron en sus obras testimonios de las principales corrientes arquitectónicas de la época. En COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos. 1700-1754*. Universidad de Cantabria, 2001. Microficha.

(41) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "De Colegiata a Catedral", en *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, 1997, pp. 131-141.

(42) FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria en la Edad Moderna*. Santander, 1996, pp. 40-42.

(43) A.H.N. Secc. Consejos. Leg. 17.112, s.f.; A.C.S. Leg. 10, doc. 20, s.f.. *Ibidem*. Leg. 7, doc. 19, s.f.; *Ibidem*. Leg. 41, doc. 27, s.f.; *Ibidem*. Leg. 27, doc. 12, s.f.; *Ibidem*. Leg. 1, doc. 113, s.f.; GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Estudio histórico artístico del municipio de Suances (siglos XVII-XX). El devenir de las formas rústicas en un medio rural*. Santander, 1991, p. 62.

(44) FONSECA MONTES, J.: "El clero en el siglo XVIII", en *Cantabria en los siglos XVIII y XIX. Sociedad, cultura y política*. T. VII. Santander, 1986, p. 51.

(45) GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "El clero regular y las dos vertientes artísticas de "La Montaña". El Barroco", en *Altamira*. T. LVI, 2000, p. 14.

(46) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 127. Ante Rodrigo de Verdad, fols. 120-126; *Ibidem*. Leg. 150. Ante Antonio Cacho Pámanes, fols. 1-18; *Ibidem*. Leg. 1.761.

Ante Francisco Ventura Liendo, s.f.

(47) GALASSI PALUZZI, C.: "La Compañía de Jesús y el Barroco", en *Revista de la Universidad de Madrid*, nº 42-43, 1962, p. 584; WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942.

(48) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 733. Ante Antonio Cacho Pámanes, fo 172r.

(49) ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y F. J.: "Arquitectura e Cantabria en la época del Renacimiento. I. Los arquitectos", en *Altamira*, 1983-1984 T. XLIV, p. 220.

(50) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 5.035, Juan Antonio Lafuente Velasco, fo 1.

(51) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 129. Ante Rodrigo de Verdad, fols. 91, 92 100, 101, 107, 108; *Ibidem*. Leg. 1.418. Ante Pedro de Fuica Uro, fols. 28ñ33; GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Regina Coeli (Santillana, 1592-1835)*. Santander, 1993, pp. 54-80; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Toranzo. Datos para la historia y etnografía de un valle montañés*. Santander, 1974, pp. 161, 162.

(52) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 177. Ante Francisco Ignacio Rubayo, fo 51

(53) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 1.761. Ante Francisco Ventura Liendo, s.l.

(54) ACKERMAN, J.S.: "The Gesú in the light of contemporary church design" en JAFFE, I.; y SUÁREZ QUEVEDO, D.: *Arquitectura barroca en Toledo siglo XVII*. Toledo, 1990; WITTKOWER, R.: *Baroque art. The Jesuit Contribution*. Nueva York 1975, p. 28.

(55) GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "El clero regular y las dos vertientes artísticas de 'La Montaña'. El Barroco", en *Altamira*. T. LVI, 2000, p. 23.

(56) CHUECA GOITIA, F.: "El Barroco en España", en *Historia de la Arquitectura occidental*, T. VII. Madrid, 1985, p. 58; DEL VALLE, F.: Prólogo a la obra de GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, p. 6; GARCÍA MORALES, M.V.: *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid, 1991, p. 106.

(57) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.527. Ante Juan Antonio García Malavear, fols. 67-70; *Ibidem*. Leg. 3.528. Ante J. A. García Malavear, fols. 15, 16, 61-71, 77 *Ibidem*. Leg. 3.585. Ante Francisco Zorrilla, fol. 86; A.D.S. Lib. Fabr. 337, fol. 41.

(58) CASADO SOTO, J. L.: *Cantabria en los siglos XVI y XVII. Historia General de Cantabria* T. V. Santander, 1986, pp. 142-150.

(59) Las primeras noticias sobre la edificación de la torre de Udalla se remontan a 1688, momento en que se realizaron sus diseños (A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.516. Ante Luis Zorrilla, fol. 34). En 1697 todavía no se había logrado finalizar su fábrica (A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.517. Ante Luis Zorrilla, fols. 24, 25, 32).

(60) La construcción de esta torre se inició en 1691 (A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 4.964. Ante Miguel de Oruña, s.f.), pero no concluyó hasta los comienzos del siglo XVIII (A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 5.459, papeles sueltos, s.f.).

(61) *Constituciones synodales del arçobispado de Burgos, copiladas, hechas y ordenadas agora nuevamente conforme al Sancto Concilio de Trento por el Illustríssimo y Reverendíssimo señor don Francisco Pacheco de Toledo, cardenal de la Sancta Yglesia de Roma, del Título de Santa Cruz de Hierusalem, primer arçobispo y perpetuo administrador de dicho arçobispado, en la Synodo por su mandado se hizo y celebró en la ciudad de Burgos, año de MDLXXV. Impreso en Burgos en casa de Phelipe de Iunta. Año de MDLXXVII.*

(62) El proceso constructivo de este templo ha sido analizado en ORTIZ DE LA AZUELA, J.: *Comillas. Notas para su historia*. Madrid, 1902.

(63) ETXABE CORIBE, I.: *Sopuerta. Estudio histórico artístico*. Bilbao, 1997.

(64) A.H.P.C. Secc. "Laredo". Leg. 19, nº 15, s.f.; A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 5.062. Ante Juan Antonio Lafuente Alvear, s.f.; *Ibidem*. Leg. 5.056. Ante Diego Antonio de Oruña Puente, fol. 77; *Ibidem*. Leg. 1.456. Ante José del Camino, fols. 1-21.

(65) ORTIZ REAL, J. y BRÍGIDO GABIOLA, B.: *Historia de Laredo*. Santander, 1999, pp. 121-133.

(66) MANTECÓN MOVELLÁN, A.: "La organización de la ayuda mutua y el "socorro de almas" en el mundo rural de Cantabria durante el Antiguo Régimen. Las Cofradías religiosas", en *P.I.E.F. Hoyos Sainz*, T. XIII, 1989, pp. 193-222; *Ibidem*: "El papel social de las Cofradías tridentinas en Cantabria, siglos XVII al XIX", en *Altamira*, 1988, pp. 227-260.

(67) A.D.S. Lib. Cof. Rosario de la iglesia de Bárcena Mayor. 3.708, fol. 32; *Ibidem*. Lib. Cofradía Rosario de la iglesia de Bostronizo. 3.283, s.f.; *Ibidem*. Lib. Cof. Ntra. Sra. del Rosario de la iglesia de Arenas de Iguña. 4.489, fol. 19r.; A.H.P.C. Secc.

Protocolos. Leg. 1.748. Ante Manuel López, s.f.; A.D.S. Lib. Cof. Rosario de la iglesia de Hermosa. 5.069, fol. 37r.

(68) A.D.S. Lib. Cof. Ntra. Sra. del Carmen. Sin Signatura, fols. 30, 50.

(69) A.D.S. Lib. Cofradía del Carmen 4.588, fols. 38v., 39v., 40, 41r., 46r., 61r., 89v., 90v., 91r., 95v.

(70) POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Arte y religiosidad en las "Montañas Bajas" de Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio" en *Trasdós*, nº 1, 1999, p. 92.

(71) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: "Pasajeros a Indias del Valle d' Toranzo", en *Santander y el Nuevo Mundo*. Bilbao, 1978, p. 180; ORTIZ REAL, J Valdáliga. *Historia y documentos*. Santander, 1997, p. 74; SOLDEVILLA ORIA, C *La emigración de Cantabria a América. Hombres, mercaderías y capitales*. Santander 1996, pp. 31-36.

(72) POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Arte y religiosidad en las "Montañas Bajas" de Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio", en *Trasdós*, nº 1, 1999, p. 92.

(73) GUERIN BETTS, P.: "La iglesia de Cigüenza y los Tagle-Bracho' Altamira", nº 14, 1962-1963, pp. 1-154.

(74) POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Patronos artísticos en el Barroco de Cantabria: una propuesta para su clasificación", en *Actas VII C.E.H.A.* Murcia, 1992, pp. 333-334.

(75) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, 1988, p. 485.

(76) ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, 1997, pp. 151-156.

(77) ARIAS PRIETO, L.: *Datos histórico eclesiásticos de la villa de Treceño*. Torrelavega, 1926, p. 8.

(78) ORTIZ REAL, J.: *Valdáliga. Historia y documentos*. Santander, 1997, pp. 88, 89.

(79) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Escudos de Cantabria. Asturias a Santillana y el Bajo Asón*, T. IV. Vitoria, 1981, pp. 158, 159.

(80) ARIAS PRIETO, L.: *Datos histórico eclesiásticos de la villa de Treceño*. Torrelavega, 1926, p. 9; A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 2.403. Ante Bartolomé Sánchez Movellán, s.f.

(81) A.D.S. Lib. Fabr. 1.286, fol. 55r.

(82) ESCAGEDO SALMÓN, M.: "Notas para la historia de la Colegiata d'

Santillana", en *La Revista de Santander*, II, 1930, pp. 66-75.

(83) GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Regina Coeli (Santillana, 1592-1835)*. Santander, 1993, p. 54.

(84) ESCUDERO SÁNCHEZ, M. E.: *San Vicente de la Barquera. Arte, arquitectura y urbanismo en una de las cuatro villas de la costa*. Memoria de Licenciatura inédita. Santander, 2000, p. 107.

(85) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, 1988, pp. 494, 495.

(86) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 2.376. Ante Juan Cossío Velarde, fol. 27v.

(87) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Santuarios marianos de Cantabria*. Santander, 1988, pp. 430, 432.

(88) A.D.S. Lib. Fabr. 3.182, fols. 77, 78r.

(89) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 185. Ante Manuel Antonio Ibáñez Concha, fols. 63-66.

(90) A.D.S. Lib. Fabr. 337, fol. 73v.

(91) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 2.406. Ante Marcelo Cossío Velarde, fols. 7, 8.

(92) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *De Santander a San Luis de Potosí*. Santander, 1981, pp. 33-35; *Ibidem: Santuarios marianos de Cantabria*, Santander, 1988, pp. 259, 260.

(93) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: "Pasajeros a Indias del Valle de Toranzo", en *Santander y el Nuevo Mundo*. Bilbao, 1978, pp. 177-216.

(94) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 5.110. Ante José Francisco Lafuente Isla, fols. 12-20, 61, 62; *Ibidem*. Leg. 4.511. Ante Fernando de la Concha, fol. 87.

(95) CAMPUZANO RUIZ, E.: *Casonas y Palacios de Cantabria*. Santander, 1971, p. 21.

(96) A.D.S. Lib. Cof. Ntra. Sra. del Carmen. Sin Signatura, fol. 30.

(97) GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *La Virgen de Guadalupe en las Montañas de Santander*. México, 1973, p. 27.

(98) HOZ TEJA, J.: *Cantabria por María. Santuarios marianos montañeses*. Santander, 1954, pp. 115, 116.

(99) MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Catálogo monumental del municipio de Bárcena de Cicero*. Santander, 1994, p. 87.

- (100) PORTILLA, M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. VI. Vitoria, 1988, p. 69.
- (101) BARRIO LOZA, J. A.: *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica. Bilbao y su entorno. Las Encartaciones*. T. III, 2^a parte. Bilbao, 1991, p. 371.
- (102) ÁLVAREZ GONZÁLEZ, S.: *Valle de Trucios. Estudio histórico-artístico*. Bilbao, 1998, pp. 474-479, 482-484; GONZÁLEZ CEMBELLÍN, J. M.: *Güeñes. Estudio histórico artístico*. Bilbao, 1993, pp. 275-279.
- (103) El taller de la Junta de Cesto se conformó a finales del siglo XVII en torno a la figura de Bernabé de Hazas. Junto con el de Ribamontán al Mar-Güemes fue uno de los talleres más prolíficos e innovadores de cuantos trabajaron entre los años últimos del XVII y la primera mitad de la siguiente centuria en las Montañas Baja del arzobispado de Burgos. En COFIÑO FERNÁNDEZ, I.: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos. 1700-1754*. Universidad de Cantabria, 2001. Microficha.
- (104) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "La casona barroca en Cantabria"; en *Arquitectura señorial en el Norte de España*. Oviedo, 1992, p. 142; GIL AGUIRRE, E.: "Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro", en *Trasdós*, nº 1 1999, pp. 67, 68; MONTERO ESTEBAS, P. M.: "Fundación y patronazgo artístico en los conventos franciscanos de las Encartaciones", en *Boletín de la Sociedad Bascongada de Amigos del País*, LII, 1996/2, p. 455; POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Patronos artísticos en el Barroco de Cantabria: una propuesta para su clasificación" en *Actas VII C.E.H.A.* Murcia, 1992, pp. 333-335.
- (105) POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Arte y religiosidad en las "Montañas Bajas", de Arzobispado de Burgos: Apuntes para su estudio", en *Trasdós*, nº 1, 1999, p. 92.
- (106) A.D.S. Expediente sobre la reconstrucción de la espadaña de la iglesia de Santa María de Tezanos. Año 1728-1731.
- (107) FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria en la Edad Moderna*. Santander, 1996, p. 42.
- (108) ESCAGEDO SALMÓN, M.: *Historia del Colegio de los P.P. Escolapio de Villacarriedo (Santander)*. Reinosa, 1924.
- (109) ARAMBURU-ZABALA, M. A. y ALONSO RUIZ, B.: *Santander: un puerto para el Renacimiento*. Santander, 1994, pp. 105-124.

- (110) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 145. Ante Antonio Cacho Pámanes, fols. 124-128.
- (111) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 151. Ante Antonio Cacho Pámanes, fols. 491, 492.
- (112) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "De Colegiata a Catedral", en *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander, 1997, pp. 140, 145.
- (113) ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.): *Catálogo monumental del municipio de Liérganes*. Santander, 1997, pp. 310, 339, 340.
- (114) MAISO GONZÁLEZ, J.: *La difícil modernización de Cantabria en el siglo XVIII: D. Juan F. de Isla y Alvear*. Santander, 1990.
- (115) PORTILLA, M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. VI. Vitoria, 1988, pp. 61, 279, 280, 576.
- (116) LOSADA VAREA, M. C.: *Catálogo monumental del municipio de Voto*. Santander, 1997, p. 78.
- (117) ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los Maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander, 1991, pp. 112, 113.
- (118) IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: *Aspectos sociológicos en el arte burgales*. Burgos, 1978, p. 42.
- (119) POLO SÁNCHEZ, J. J.; ARAMBURU-ZABALA, M. A. y GONZÁLEZ-ECHEGARAY, M. C.: *El valle de Soba. Arte y heráldica*. Santander, 1995, p. 44; A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 201, Ante Manuel Antonio Ibáñez Concha, fols. 78, 79; A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 2.421. Ante Juan Agüeros Cossío, fols. 11, 12; A.D.S. Lib. Fabr. 1.301, fols. 26v., 27.
- (120) A.D.S. Lib. Fabr. 2.177, fol. 112v.
- (121) ARAMBURU-ZABALA, M. A.: "La arquitectura barroca en Cantabria", en *Altamira*, XLVIII, 1989-90, p. 140.
- (122) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 1.743. Ante Pedro de Liendo, fols. 158-160, 170, 171; *Ibidem*. Leg. 1.748. Ante Manuel López, s.f.
- (123) PORTILLA, M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. VI. Vitoria, 1988, p. 844.
- (124) A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 2.405. Ante Marcelo Cossío Velarde, fols. 15, 16; *Ibidem*. Leg. 716, fols. 32, 33.

- (125) A.H.P.C. Secc. C.E.M. Leg. 63-1. Ante Francisco Hernández Renovales fols. 122, 123.
- (126) ORTIZ REAL, J.: *Inventario histórico artístico del Ayuntamiento de Reocín*. Reocín, 1995, p. 41.
- (127) GIL AGUIRRE, E.: "Arte y patrocinio. La impronta de la clientela en el Barroco cántabro", en *Trasdós*, nº 1, 1999, p. 67.
- (128) PORTILLA, M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. VI Vitoria, 1988, pp. 475-486.
- (129) HOZ TEJA, J.: *Cantabria por María. Santuarios marianos montañeses*. Santander, 1954, pp. 44, 45.
- (130) A.D.S. Lib. Fabr. 5.772, fol. 64r.; *Ibidem*. Lib. Fabr. 4.863, fol. 30v.

NUEVAS INSTITUCIONES DOCENTES EN LA CIUDAD DE BURGOS HACIA FINALES DEL SIGLO XVI

BEGOÑA ALONSO RUIZ

Doctora en Historia del Arte

Universidad de Cantabria

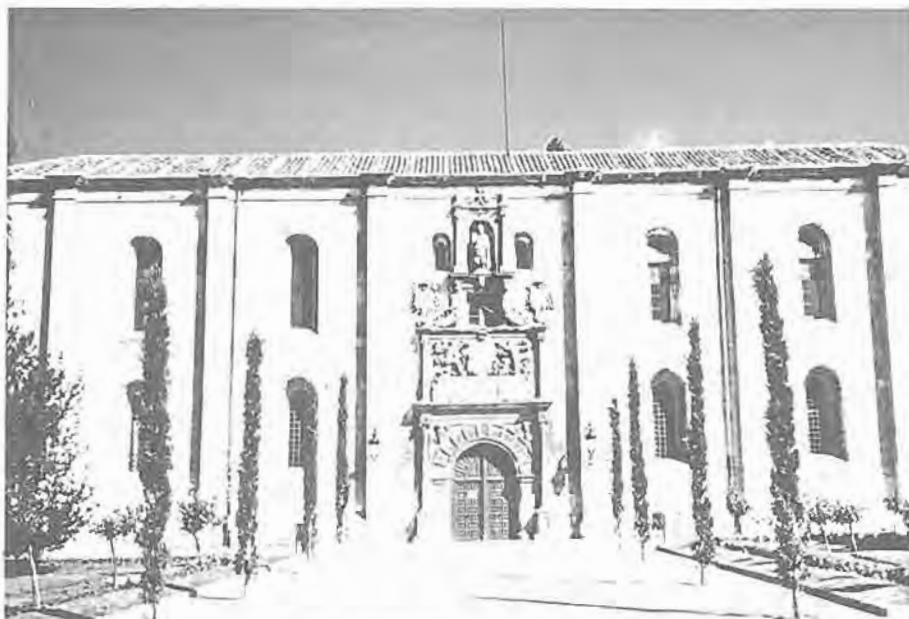
A finales del siglo XVI Burgos asistió a la creación de importantes centros de enseñanza destinados a salvar la penuria educativa de la ciudad. Los intentos por convertir en universidad el Colegio de San Nicolás, la fundación del Colegio de San Salvador en 1580 por doña Catalina de Tolosa para la Compañía de Jesús, el Colegio de San Ildefonso en 1588 por don Alonso de Astudillo para la orden de los Trinitarios, y el Colegio de San Roque por don Diego López de Castro también a finales del siglo, manifestaban el interés de los burgaleses por dotar a su ciudad de unas instituciones que solventasen tan importante vacío, a la vez que el deseo personal de perpetuarse, como recogía la documentación en el caso de Alonso de Astudillo.

Sin embargo, lo que entonces fue una de las actuaciones constructivas más importantes de las desarrolladas en la ciudad, la realidad no llegó a alcanzar dichas expectativas y se convirtieron en lo que Ibáñez Pérez calificaba como “una magnífica ilusión frustrada”. Esta comunicación pretende arrojar más luz sobre este esfuerzo, gracias al mejor conocimiento de los avatares por los que pasó el Colegio de San Nicolás y de los procesos constructivos de los colegios de San Ildefonso y San Roque, fundaciones olvidadas de las que hoy apenas quedan restos (caso del colegio de San Ildefonso) o han sido destruidas (Colegio de San Roque).

Colegio de San Nicolás

Es de sobra conocido que el Colegio de San Nicolás fue una fundación

del Cardenal don Iñigo López de Mendoza (1), quien en una cláusula de su testamento (Burgos, 25 de abril de 1535) establecía “que en la cybdad de burgos se haga una memorya de hospytal o colegio lo que a los testamentarios mejor les parescyere donde en edifycio y rentas para el se empleen hasta quinze o diez y seis mil ducados” (2). Conviene destacar que el fundador no había dejado establecida la fundación de un colegio, simplemente la creación de una institución que le perviviese, ya fuese un hospital o un colegio, y correspondió a sus herederos el que tal deseo se materializase en un colegio. Es probable que en los testamentarios (su hermano el III Conde de Miranda, su primo Diego de Avellaneda Obispo de Tuy y Francisco de Zúñiga Comendador Mayor de Castilla), influyera el hecho de que el cardenal había dispuesto fuertes cantidades para otros hospitales: la cantidad de 400.000 maravedís para el Hospital de la Concepción de La Vid, (donde también había fundado su capilla funeraria junto a su hermano el Conde de Miranda, Francisco de Zúñiga) y 2.000 ducados para construir un hospital en Coria dotado con 10.000 ducados de renta.



Fachada del Colegio de San Nicolás.

Dado la extensión de las mandas testamentarias del cardenal, sus testamentarios se vieron obligados a recurrir al ordinario de Burgos reclamando una prórroga para cumplir lo dispuesto en el testamento. El Ordinario prorrogó el tiempo con término limitado, dentro del cual murió don Francisco de Zúñiga (1537) y se paralizó la ejecución del testamento hasta que el juez nombró ejecutores testamentarios a don Pedro Fernández de Velasco y don Juan de Zúñiga, todavía vivo. En 1537 se iniciaron las obras del colegio con la compra de tierras para el mismo; estos documentos de compra recogen ya que se trata de la construcción de un colegio (3). En ese año figura ya como encargado de cumplir el testamento del cardenal, el Condestable don Pedro Fernández de Velasco quien encomienda la obra a su arquitecto Juan de Rasines (4).

En un primer momento se otorgó el colegio a la Compañía de Jesús para que tuviera "estudios públicos de gramática y lección de cosas de conciencia", basándose en el buen funcionamiento de los otros colegios regidos por la Compañía. Esto ocurría en Berlanga de Duero (Soria) el 24 de mayo de 1565 y la Compañía lo aceptó, obligándose a leer Latín, Artes y Teología. Pero, en virtud de una Provisión Real, el colegio fue desalojado por el Teniente de Burgos. El Condestable, único testamentario vivo, realizó entonces una segunda donación a la Compañía en la que declaraba que los colegios regidos por los Jesuitas "eran verdaderos collegios por sus constituciones, y en ellos se verificaban las palabras del testamento del cardenal". Pero esta vez la ciudad de Burgos, argumentando que el fundador no quiso que el colegio sirviese a beneficios particulares y que el Condestable no debía interpretar la voluntad del fundador, no apoyó a los Jesuitas y pidió que el Colegio se convirtiese en Universidad (5).

En abril de 1572 el colegio fue visitado por el Obispo de Segovia, don Diego de Covarrubias. En el informe que se realiza por tal visita consta que la obra del colegio había costado 32.000 ducados y había sido construido "porque la dicha ciudad con ser tan ynsigne e prencipal estaba muy nescessitada y falta desto porque aun la gramática se leya por dineros y la gente de aquella tierra e comarca por la mayor parte eran pobres e de montaña e tierra esteril e por no aver en ella unibersidad y ejercicio de letras dejavan destudiar por no tener con que se sustentar en las demas universidades las quales les caían muy lejos..." (6).

De hecho, el problema era grave. Burgos no contaba con un centro universitario; el Colegio de San Nicolás era, de momento, seminario y existían también los seminarios de San Jerónimo, fundado en 1565, y el seminario de San Miguel de Arcos, en la provincia (7). Los colegiales burgaleses podían también acudir al Colegio de Santa María de Burgos en Salamanca fundado por don Pedro de Burgos en torno a 1520 como colegio menor, pero sólo admitía un burgalés de los seis colegiales (8).

La ciudad reaccionó ante esta situación con el encargo en octubre de 1581 a don Juan de Zúñiga, embajador en Roma, de las gestiones necesarias para convertir el Colegio de San Nicolás en centro universitario. Es evidente, que detrás de esta imperiosa necesidad de centros educativos en la ciudad, se encontraba la intención de los burgaleses de no permitir que los Jesuitas se convirtiesen en los administradores del Colegio. En diciembre de ese año don Juan contesta a dicho encargo y por esta carta sabemos que la fundación de don Íñigo López de Mendoza había sido enriquecida con una memoria del cardenal don Francisco de Mendoza, muerto en 1566 (9). Además en 1582 el obispo Cristóbal Vela reclamaba a los cabildos y comunidades del Arzobispado donaciones para esta conversión de colegio en Universidad. Tratando de mantener a todos contentos, el obispo donaba al año 600 ducados a la ciudad para que instalasen un colegio para enseñar latinidad, especialmente a muchachos de las Montañas de Burgos (10). Pero el Condestable seguía manteniendo su intención de donar el colegio a los jesuitas y de hecho, en una cláusula de su testamento redactado en 1584 aconsejaba a su hijo y heredero que "se de a la Compañía de Jesús para que los de ella cumplan lo que el dicho cardenal mando que será lo mas hazertado" (11).

En 1589 el asunto fue enviado definitivamente a Felipe II. En ese año la ciudad escribía al monarca empleando viejos argumentos: "El reino dice que el Cardenal don Íñigo López de Mendoza. Obispo que fue de Burgos, viendo la falta que había de personas de letras en su obispado y la gente por su necesidad y pobreza no podía salir a otras universidades y sustentarse en ellas para seguir sus estudios, mandó hacer en aquella ciudad un colegio y dejó alguna renta para que en él se leyesen las cátedras y facultades" (12). Los primeros miembros de la Compañía se habían establecido en Burgos a mediados de la centuria, ocu-

pando entonces unas casas de la plaza del Huerto del Rey aunque después compraron "las casas antiguas del Condestable", donde definitivamente construirán el Colegio de San Salvador del que se conserva la iglesia con la advocación de San Lorenzo. Para la fundación definitiva fueron ayudados por las mandas testamentarias de doña Catalina de Tolosa, que en 1580 hizo un donativo de 600 ducados para el convento, coincidiendo con el momento en que la ciudad se pone en marcha para reclamar una universidad, en contra de los Jesuitas en el Colegio de San Nicolás (13). Tan magnífica dama además favoreció con sus donaciones el Convento de San José, el último fundado por Santa Teresa en 1582, donde profesaron sus hijas.

Colegio de San Ildefonso en el Monasterio de la Trinidad

La siguiente fundación docente vino también de manos privadas y se asoció a un monasterio masculino: el de la Santísima Trinidad, de la orden de los Trinitarios, situado fuera de la muralla de la ciudad junto al Convento de San Francisco.

Don Alonso de Astudillo fundó en 1587 el Colegio de San Ildefonso. Aunque no se ha localizado la escritura de fundación, conocemos este dato ya que el 31 de diciembre de 1588 don Alonso firmaba en la ciudad una nueva escritura; en ella se decía que una de las condiciones de la fundación era que don Alonso debía traer en el plazo de un año una bula papal de aprobación, el plazo había corrido y don Alonso no había cumplido dicha



Iglesia del Colegio de San Ildefonso y Monasterio de la Trinidad en la calle San Francisco.

cláusula. Por ello en diciembre de 1588 se le concede un nuevo plazo de un año para ratificar la fundación en Roma (14). De hecho, puede que los trámites para la aprobación se hubiesen iniciado ya en ese año de 1588 ya que existe un poder del Monasterio de la Santísima Trinidad a Ambrosio Cardoso de Fonseca, residente en Roma (15).

También sabemos que don Alonso de Astudillo disponía la suma de 200.000 maravedís para la compra del terreno necesario para su construcción junto al Monasterio de la Trinidad, entonces situado extramuros de la ciudad hoy en la calle conocida como San Francisco (16).

En noviembre de 1596 se realiza el proceso de adjudicación de la obra de la iglesia del colegio en el que se incluyen las condiciones de la misma. El documento establecía que se construyese una iglesia de nave única de dos tramos, cabecera en ochavo "que ha de plantar en cuadrado" y coro alto a los pies todo de 90 pies de largo por 31 pies de ancho; la iglesia se completaba con un pórtico de 24 pies y el mismo ancho de la iglesia. Las condiciones también recogen la articulación mural interior ya que se establece que las paredes subirán 51 pies "con el alto de la cornisa friso y alquitrave", al exterior serán de sillería tosca labrada "a boca de escoda" y todas deberán ser levantadas con sus piedras traviesas para asegurar la firmeza del muro. La puerta del templo debe hacerse "a regla" con sus pilastras, cornisa y todo lo que está señalado en el alzado (hoy desaparecido), según el orden dórico. Sobre la puerta se debía realizar un nicho para albergar las figuras de San Ildefonso y Nuestra Señora, y se debía colocar el escudo del fundador. La fachada debía contar también con cuatro ventanas y todo se debía construir utilizando piedra de Hontoria. Las bóvedas, cinco en total como recoge el documento (tres de la iglesia, coro y sobre-coro), serán de ladrillo "dividiéndolas con sus arcos pripiños que an de ser de ladrillo" y se cerrarán a medio punto. El maestro está obligado a dar fianzas a contento del prior del Convento de la Trinidad y del patrón del colegio por valor de la obra (256.000 maravedís) y deberá concluirla en 10 años. Finalmente firman este pliego de condiciones Fray Antonio de Castañeda, Fray Lucas del Pinc y don Alonso de Astudillo Maçuela (hijo del fundador, entonces difunto) el 24 de noviembre de 1596 (17).

Sin embargo, existían otras condiciones redactadas tiempo atrás, probablemente en torno a 1587, dado que en 1588 el fundador establecía que la obra se hiciese “por la traza que yo tengo y se haga a jornal y no a destajo, para que la obra sea mejor”.

Si continuamos con el proceso constructivo, el siguiente paso fue la realización del remate para adjudicar la obra, que se celebró en Burgos el mismo 24 de noviembre de 1596 en el propio Monasterio de la Santísima Trinidad en presencia de los firmantes de las condiciones: el provincial de la orden de los Trinitarios, fray Antonio de Castañeda, Fray Lucas del Pino, prior del monasterio burgalés, y don Alonso de Astudillo (heredero del fundador y patrón, por tanto, del colegio). En la subasta se dieron cita gran número de maestros, muchos de ellos de gran actividad en la ciudad de Burgos a finales del siglo XVI: Domingo de Hazas, Matías de Castañeda, Juan de Esquivel y Martín de Orue.

La primera baja la realizó Matías de Castañeda poniendo la obra en 11.000 ducados; después de las sucesivas bajas de Domingo de Hazas, Martín de Orue y Juan de Esquivel, finalmente fue adjudicada a Domingo de Hazas y Martín de Orue en precio de 9.800 ducados. En la escritura de obligación ambos maestros de cantería se declaraban vecinos de Burgos y se recogía que cuando se realizó el remate de la obra “los maestros diesen las traças de cómo se avia de hacer la dicha iglesia”, aludiendo a las trazas, no conservadas, y las condiciones a las que nos hemos referido (18). La escritura de obligación de ambos maestros, como principales, fue firmada también por Agustín Fernández, Miguel Ruiz de Zubiate, Diego de Rosales, Pedro de Rasines, Domingo de Albitiz, Miguel de la Torre, San Juan de Albiz y Blas de Jacome. Es de destacar que esta nómina de artistas es la misma que un año más tarde fiaban a Pedro de Rasines para la contratación de la iglesia de Quintanadueñas, demostrando que formaban una nómina estable de maestros que se fiaban mutuamente y se repartían las obras.

La iglesia del colegio estaba concluida en 1612 ya que en ese año se contrataba la obra del retablo. Hoy se puede contemplar el magnífico edificio de sillería, adosado al monasterio de la Trinidad (Ilustración 2). Según los pará-

metros clasicistas, Domingo de Hazas diseñó un templo de nave única y cabecera recta, donde destaca la portada, efectivamente levantada a regla pero según el orden jónico, canónicamente más adecuado para enmarcar la imagen de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso. De esta portada sólo se conserva el remate ya que la puerta con sus jambas y dintel ha sido clausurada. Este remate en forma de frontón triangular, con pirámides y bolas, es sostenido por pilastras de orden jónico, entre las que se encuentra este relieve al que hemos hecho referencia, todo ello enmarcado por dos escudos con las armas del fundador. (Ilustración 3). Tal organización no deja de ser la común en las fundaciones de carácter religioso, como ya había sucedido en la fachada del Colegio de San Nicolás medio siglo atrás: el poder de la institución y el poder del fundador encuentran aquí su lugar de manifestación.



Portada de la iglesia del Colegio de San Ildefonso.

Colegio de San Roque

Aunque son escasas las noticias que tenemos sobre este edificio (fue destruido durante la ocupación francesa), sabemos que estaba situado cerca del monasterio de San Francisco, en la misma zona donde se levantó el Colegio de San Ildefonso, constituyendo ambos edificios un importante barrio dedicado a la enseñanza. Si San Ildefonso se entregó a la orden de los Trinitarios que moraban en el cercano Monasterio de la Santísima Trinidad, San Roque se entregó a los franciscanos.

La primera noticia sobre el colegio data de 1601. En ese año don Gutiérrez Fernández de Castro señor de la villa de Santistoste, fir-

maba una donación por la que cedía a la iglesia y Colegio de San Roque la cantidad de 107.143 maravedís de renta anual para construir el edificio (19). Don Gutiérrez cumplía así con las mandas testamentarias de su abuelo don Diego López de Castro.

El paso siguiente era la realización de trazas y condiciones y el remate de la obra. Éste se produjo el 29 de junio de 1601 y se adjudicó la obra Pedro Villar de Rasines, maestro de cantería vecino del valle cántabro de Liendo, en 7.300 ducados, quien debía realizar la obra según traza y condiciones propias (20). Este maestro era ya un buen conocido de la ciudad de Burgos; además de que pertenecía a una distinguida familia de arquitectos (los Rasines) que habían trabajado para los Condestables de Castilla y realizado obras en la ciudad como el Colegio de San Nicolás, Pedro Villar había trabajado ya en otras obras burgalesas. En efecto, pertenecía a la cuadrilla que hemos visto construyendo el Colegio de San Ildefonso a partir de 1597 y había construido la cercana iglesia de Quintanadueñas (1598).

El 9 de octubre de 1610 Pedro de Rasines "por quanto se tiene a su cargo la obra y hedeficio de la yglesia e collegio de señor san roque que se fabrica cerca del dicho monesterio" daba carta de pago de las cantidades recibidas de don Lorenzo de Herrera, síndico de la Orden de San Francisco, y del franciscano Francisco Sebastián de Quincozes. El documento se firma en el propio convento de San Francisco, hecho que unido a la administración de la obra de las manos del síndico franciscano, da idea de la estrechísima relación del colegio con la orden. El documento también nos habla del maestro de cantería Nicolás de la Sequilla, quien había recibido cantidades de dinero para materiales y pago de oficiales, creemos que como aparejador de Rasines (21).

En 1611 Francisco Sebastián de Quincozes se concierta con el maestro de cantería Francisco de Cabañas para que concluya la obra ya que "el dicho pedro de rresines la comenzó a fabricar y a hecho parte della y por no tener posibilidad para la proseguir y acavar y dar fianzas bastantes para ello a hecho dexacion de la dicha obra" (22). Tras esta dejación la obra del colegio fue visitada por maestros de cantería, de los que no se especifican los nombres, que la hallaron construida conforme a la traza, aunque desconocemos qué es lo que quedan-

ba por acabar. Francisco de Cabañas debía continuar la obra según la misma traza y condiciones, a jornal o destajo, sin especificar, a diferencia del Colegio de San Ildefonso.

Desconocemos cómo era el Colegio e iglesia de San Roque al no haber sobrevivido al pasado. Sabemos que existía una ermita dedicada a San Roque en 1751; en el Catastro de Ensenada se recoge que "También dicho mayorazgo de D. Juan Gómez de Parada que administró tiene en esta ciudad una Hermita sin sombrero titulada de San Roque, frente al convento de San Francisco, todo de piedra de sillería", y en otro apartado se dice "Item es propio de este monasterio de la Trinidad un pedazo de pavimento o solar inmediato al dicho monasterio, que hará como dos fanegas de sembradura y llega desde el frente de la casa de comedias desta ciudad hasta la ermita de San Roque, proxima al convento de San Francisco" (23). Puede que la ermita formase parte del conjunto dedicado a San Roque ya que estaba situada en el mismo lugar que colegio e iglesia, junto al monasterio de San Francisco, también prácticamente desaparecido.

Dada la tipología habitual de los colegios de la época es fácil imaginar su estructura centralizada en torno a un patio y las dependencias fundamentales en torno a la entrada principal como la capilla. El edificio sería de sillería y la decoración (escudos de los fundadores, los Fernández de Castro en este caso) se podrían contemplar en su fachada y sobre su portada principal un nicho que albergaría la figura de San Roque, como hemos visto en los ejemplos anteriores. Dada la sobriedad decorativa observada en otras construcciones de Pedro Villar de Rasines y su utilización del repertorio formal clasicista, suponemos que el colegio fue construido con los mismos preceptos estilísticos, similar a la fachada de la iglesia del Colegio de San Ildefonso.

NOTAS

(1) Don Iñigo López de Mendoza fue Obispo de Coria y de Burgos (entre 1528 y 1535) y desde 1531 cardenal. Era hijo de los Condes de Miranda don Pedro de Zúñiga y Avellaneda y doña Catalina de Velasco -hija del Condestable de Castilla-, además de sobrino del cardenal Pedro González de Mendoza.

(2) A.C.B., Capilla del Condestable, Leg. 55, Testamento de don Iñigo López de Mendoza, Burgos 25 de abril de 1535.

(3) A.C.B., Capilla del Condestable, Leg. 69, papeles sobre el testamento de don Iñigo López de Mendoza, 1537, s/f.

(4) Véase ALONSO RUIZ, B.: "De Juan de Rasines y la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI", en *Actas XI CEHA, El Mediterráneo y el Arte Español*. (Valencia, 1996). Ed. Valencia, 1998, pp.453-456 y ROKISKI LÁZARO, M. L.: "Juan de Rasines, tracista del Convento de Santa Clara de Briviesca y del Colegio de San Nicolás en Burgos", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LXII, 1996, pp.317-320.

(5) A.M.B. Secc. Histórica, nº 1937.

(6) A.C.B. Capilla del Condestable. Libro 72. Colegio de San Nicolás.

(7) Sobre el Colegio-seminario de San Miguel en Arcos (Burgos) se sabe que era una fundación del Cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla, quien en julio de 1563 daba instrucciones para traer catedráticos de Salamanca, cit. BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1971, tomo 3, docs.nº 1228-1229, pp.570-572. Sobre estos colegios véase también MANSILLA, D.: "El seminario Conciliar de San Jerónimo de Burgos", en *Hispania Sacra*, 1944, nº 7, 350-363.

(8) CARABIAS TORRES, A. M^a: "Estudiantes burgaleses y colegios mayores (siglo XVI)", en *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. León, 1985, p.346.

(9) BELTRÁN DE HEREDIA, 1971, tomo 3, doc. N^º 1231, p.574.

(10) IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos, 1990, p.255.

- (11) A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 309. Testamento de Íñigo Fernández de Velasco, Villalpando, 20-I-1584.
- (12) KAGAN, R.: *Universidad y sociedad en la España moderna*. Madrid Tecnos, 1981, pp.110-111.
- (13) IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, pp.339, 479.
- (14) AHPB. Leg. 5872, fol.768-768 vto., ante Hernando Gutiérrez del Campo En Burgos, 31-XII-1588. "...parecio presente alonso de astudillo vezino de la dicha ciudad e dixo que por quanto el concierto que el y el prior ministro frailes y combente del monasterio de la santissima Trinidad extramuros de la dicha ciudad esta ffechado sobre el collegio e yglesia de la adbocación de San Ildefonsso que se a de hacer en e dicho monasterio las demas cossas tratadas e capituladas entrestas esta puesta una condicion que dentro de un año despues del otorgamiento de la dicha escriptura de con cierto se aya de traer e haga de Su Santidad bulla de aprobacion de todo lo suso dichos e por justas causas e ocupaciones no se a podido traer ni tan poco se a podido traer den tro de este dicho presente año de quinientos e ochenta e ocho...". En el folio 768 vto. El monasterio se reune en capítulo y ratifica la prórroga de un año. Ibáñez Pérez dedu cia de esta escritura que el colegio de habfa fundado en 1588, cuando en realidad habí sido un año antes. (IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, pp.478-479 y 576).
- (15) AHPB. Leg. 5872. Se trata de un registro de las escrituras del escribano Hernando Gutiérrez. En el registro VII de 1588 se recoge una escritura de poder entre el monasterio y Ambrosio Cardoso de Fonseca, aunque no se especifica el contenido del poder.
- (16) IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, p. 576.
- (17) A.H.P.B. Leg. 5874, ante Hernando Gutiérrez, fols.47-58 vto. Condiciona en fols. 47-48 vto. Agradecemos la información proporcionada por Aurelio Barrón.
- (18) "que por quanto por el padre maestro frai antonio alonso de castañeda ministro provincial de la orden de la santissima trinidad en esta provincia de castilla y navarra y del padre ministro frailes e convento del monasterio de la santissima trinidad extramuros desta dicha ciudad de vrgos y de señor alonso de astudillo maçuela vezino della fue proveido y mandado poner heditos en esta ciudad y traer al pregon por ella de que darian a haçer la yglesia del colegio que se a de haçer en el dicho monasterio entre el y el monasterio del señor san francisco desta dicha ciudad de adbocacion de señor san Elifonssso que dexo el señor alonso de astudillo difunto vezino que fue desti-

dicha ciudad padre del dicho alonso de astudillo maçuelo patron del para que se perpetuase para que los maestros diesen las traças de cómo se avia de hacer la dicha yglesia". AHPB, Leg.5874, fol.54.

(19) EALO DE SÁ, M.: *Los arquitectos Viar de Rasines*. Santander, Tantín, 1997, p.114.

(20) Esta información se extrae del concierto con el maestro Francisco de Cabañas de 1611 (AHPB., PN, Leg. 5952, ante Francisco de Nanclares). Las escrituras de 1601, también ante Francisco de Nanclares, no se han localizado.

(21) AHPB., PN., Leg. 5546, ante Francisco de Nanclares, fols. 1353 y ss. 9-X-1610.

(22) AHPB., PN., Leg. 5952, ante Francisco de Nanclares. EALO DE SÁ, 1997, pp.114-115 transcribe el documento, sin fecharlo, de forma errónea y parcial.

(23) GARCÍA RAMILLA, I.: "Ermita de San Roque", en *Boletín de la Institución Fernán González*, tomo 39, 1960, pp.194-196 e ID.: "Ermitas burgalesas, en los tiempos que fueron", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, 1957, pp.590-594.

COLINDRES EN EL SIGLO XIX: EL “BARRIO NUEVO”. (1)

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

Universidad de Cantabria

El “Barrio Nuevo” de Colindres es un espacio singular e injustamente desatendido desde la historiografía de base, es decir, la local y la regional. Conocemos la historia y los testimonios monumentales medievales y modernos de la villa de Colindres, hasta el siglo XVIII, a través de varios estudios, científicos unos (2) y divulgativos otros (3). A la vista de cualquiera de ellos, el lector profano podría pensar, y de hecho así lo ha venido haciendo hasta ahora, que la historia de la villa encontró su punto final al mismo tiempo que el Antiguo Régimen. Nada más alejado de la realidad y más injusto con la propia Historia. El siglo XIX, convenientemente prolongado en los primeros años de la centuria actual, representó la definición de la nueva personalidad de la villa, no menos interesante que la antigua, basada en la idea del “progreso racional”. Los proyectos urbanísticos y arquitectónicos de ese periodo condensan una sabia manera de entender el progreso cívico, calibrando la calidad de las realizaciones humanas en función del grado de aprecio hacia el entorno natural. Será por esa vía por la que comience a ser evidente, ya a principios del siglo XX, el interés de la villa en un novedoso fenómeno turístico de cariz estival y costero.

DOS POBLACIONES, DOS TIEMPOS, DOS VIDAS.

El Barrio Nuevo de Colindres materializa la idea de “progreso racional”. Como su propia denominación indica, es una ampliación del núcleo de población tradicional, pero no una ampliación cualquiera, sino aquella que responde a un fenómeno de dimensiones extrarregionales y que obedece a los cambios socioculturales operados en la Europa y en la España del siglo XIX. Nos encontramos con una sociedad no ya eclesiástica y nobiliar, sino aristocrática y burguesa, ávida por sacudirse las ajadas vestiduras del Antiguo Régimen y, aten-

diendo al ideario de la Ilustración, cambiarlas por las que eran consideradas galas de la modernidad.

Las aspiraciones colectivas de los nuevos tiempos se cifran en un modo de vida auténticamente "civilizado", ordenado y "en sociedad". Se pretende recalificar el papel del individuo y sus relaciones con la colectividad, colocando en primer plano valores cívicos, educativos e higiénicos, dotados estos últimos con una amplia caracterización medioambiental. El escenario donde materializar ese nuevo orden no podía ser el espacio urbano existente, que había venido creciendo de manera orgánica siglo tras siglo. Era necesario crear un marco urbano nuevo, acorde con esos nuevos ideales, regularizado en el trazado de sus calles y plazas, con perspectivas amplias y dilatadas zonas verdes. Sólo ahí encontrarían asentamiento adecuado los inmuebles para uso residencial o privado (las villas, quintas u hoteles unifamiliares) de los grupos sociales avanzados y, sobre todo, los edificios más emblemáticos de los nuevos ideales en la esfera pública: la escuela (la educación como vía de progreso social) y la casa consistorial (la regulación de lo individual a través del gobierno colegiado).

Ese marco y esos edificios definen los ensanches, ideados inicialmente a finales del siglo XVIII pero constituidos finalmente, en los principales núcleos de población, a lo largo del siglo XIX. El ensanche de Colindres viene a ser el Barrio Nuevo.

El Barrio Nuevo debió nacer a caballo entre esos dos siglos, y aparece reseñado, por vez primera que sepamos, en 1820, cuando se redactó el último padrón de hidalgua de la villa (4). No debe ser casual que ese mismo año comenzara a ser cuestionada la secular adscripción de Limpias y Colindres al señorío de Vizcaya, dentro de un proceso que culminó en 1840 con la segregación de las dos localidades y su nueva integración en la provincia de Santander (5). Ambos hechos indican que es entonces cuando la villa pugna por superar los vínculos del Antiguo Régimen, dejando atrás las formas de poder basadas en los conceptos de hidalgua y señorío. El Barrio Nuevo es el reflejo físico de ese esfuerzo, pues se trata de una nueva población claramente separada de la tradicional, que seguía presidida por las casonas de hidalgos y señores como los Mori, Alvarado, Serna, Hoyo y Puerta.

De hecho, su propia ubicación es muy indicativa respecto al significado que se le quiso imprimir. Mientras que los barrios históricos constituyen el conocido como Colindres de Arriba (San Roque, Santibáñez, Edino, Rocillo, Santolaja y Puerta), el Barrio Nuevo es uno de los que conforman Colindres de Abajo, juntamente con los de Cortinas, La Magdalena, El Mar, Nadal y El Monte. Pascual Madoz, en 1850, ya presenta ambos grupos como dos polos claramente diferenciados, casi hasta el antagonismo. Colindres de Arriba es la "...población antigua (...), con 63 casas de cantería y tejado, algunas con torres, escudos de armas y más exterior aparato, y todas vistosamente diseminadas a la falda de una montaña..." (6). Dicho con otras palabras, todos sus rasgos miran al pasado: su emplazamiento de carácter estratégico, en un punto elevado, típicamente medieval, y evitando la costa; su urbanismo irregular, sin planificación (casas "diseminadas"); y las propias casas solariegas (casonas de cantería), atildadas con la retórica barroca ("exterior aparato", "vistosidad") que gusta de reverenciar el pasado medieval ("con torres" y blasones).

Colindres de Abajo es todo lo contrario en esas mismas fechas: "...está en terreno llano, en la parte que antes ocupaba la estensa bahía (...); la mayor parte de las 123 casas de los barrios son hechas en este siglo, colocadas en calles y plazas espaciosas, adornadas de frondosas alamedas y como si a propósito sus dueños desdeñasen la regularidad y simetría..." (7). Todos en él son rasgos novedosos y proyectados hacia el futuro. Es el polo de desarrollo urbano, con un número de casas que, en apenas medio siglo de vida, ha duplicado al de la población de Arriba. Se extiende buscando el contacto con el mar, en el que han dejado de verse peligros para valorar cada vez más beneficios. El propio Madoz añade que "...por su situación es uno de los pueblos más saludables y pintorescos de todo el litoral de la Península, especialmente en el verano..." (8), dejando entrever una apreciación hedonista y ociosa, con tintes higienistas ("saludable"), de la circunstancia marítima, a través del adjetivo "pintoresco" y de la estacionalidad estival. Y es, por supuesto, un conjunto urbano en el que la calidad de vida se garantiza a través de una planificación ordenada, con espacios públicos abiertos y arbolados, si bien aún no se ha alcanzado el grado de simetría y regularidad completamente satisfactorio. Precisamente esto último será lo que intenten perfeccionar las medidas dictadas a partir de 1890.

Lógicamente, los promotores de este vuelco son los que constituyen la nueva clase social hegemónica, la ascendente burguesía. Su principal soporte económico procede del comercio, especialmente el de ultramar. Por eso renuncia al régimen político del señorío de Vizcaya pero cultiva, al igual que la burguesía de todas las villas de la costa oriental de Cantabria, las alianzas comerciales con la vecina provincia vascongada. El céñit de esta simbiosis comercial se alcanzaba en torno a 1899 año en que se crearon nada menos que tres compañías navieras de capital vasco-montaños: la Compañía Vasco-Cantábrica de Navegación, la Compañía Marítima Unión y la Compañía Cantábrica de Navegación (9). En ese mismo momento, curiosamente, llegaba a su ecuador la fase más intensa de ordenación del Barrio Nuevo, que había dado comienzo en 1890.

EL BARRIO NUEVO A PARTIR DE 1890.

El periodo comprendido entre 1890 y 1911 marca la fase de mayor auge en el programa de renovación urbana emprendido por la corporación municipal de Colindres, si bien había comenzado unos años antes y aún iba a contemplar alguna intervención posterior. Los dos hitos cronológicos reseñados son los extremos definidos por el inicio de los proyectos y de las gestiones para construir un nuevo edificio de Escuelas y Casa Consistorial (1890) y la materialización de los mismos en el actual inmueble del Ayuntamiento, que es el que preside, junto con la Alameda, el Barrio Nuevo.

Resulta altamente significativo que la fecha inicial coincida con la redacción de las *Ordenanzas municipales formadas por el Ayuntamiento de esta villa de Colindres para el régimen de su término municipal*, llevadas a la imprenta un año más tarde, en 1891 (10). El texto se convierte, así, en el ideario o manifiesto concebido por la corporación municipal como guía argumental de su programa reformador.

La información guardada en el Archivo Municipal de Colindres, por otra parte, revela los pormenores y la progresiva materialización de un programa muy coherente de renovación urbanística, atendiendo a las consideraciones arriba indicadas (cívicas, educativas, higiénicas). Se trató de un proyecto, insistió

mos, de naturaleza corporativa, con el equipo municipal a la cabeza, a su vez auxiliado y respaldado por juntas y asociaciones varias. Por primera vez en su historia, la villa contó con la asistencia normalizada de un arquitecto y de un maestro de obras, lo que redundó en la coherencia y calidad del resultado. Y la mayor garantía de calidad de ese resultado es, justamente, su concepción como un conjunto en el que la arquitectura y las zonas verdes definen un todo, dependiendo el grado de valoración de cada una de las partes de la permanencia del conjunto.

La articulación del eje del Barrio Nuevo vino arropada por dos intervenciones en sus alrededores, concebidas como parte de ese mismo proceso de adecuación urbana a las nuevas demandas sociales de calidad de vida. Nos estamos refiriendo a las intervenciones sobre el matadero y el cementerio, en 1890 y 1891 respectivamente, que, con sus motivaciones de índole higiénica y estética, ilustran a la perfección el talante de todo el programa de renovación urbana. Arquitectónicamente, son dos piezas menores trazadas y construidas por el maestro de obras Eusebio Bustamante, que fue el que también atendió los detalles secundarios del entorno de la Alameda del Barrio Nuevo. El interés radica, insistimos, en el contenido social de las propuestas y en su adscripción a un mismo proyecto de regeneración urbana y social.

Respecto a la situación del matadero en 1890, "...*por el señor alcalde presidente se manifestó que en el punto en que en la actualidad se sacrifican las reses y que sirve de matadero, además de ser de unas malas condiciones, es perjudicial a la salud pública, pues se halla donde no corre agua alguna, próximo al camino público, desde donde se perciben unos olores pestilenciosos, debajo de la escuela de niños, siendo un constante foco de inmundicias cuyos malos efectos se perciben en el local donde se da la enseñanza, siendo a la vez antimoral para la juventud, presenciando diariamente el sacrificio de las reses...*" (11). El nuevo se construyó en el barrio del Monte y sitio del Riego, en las inmediaciones del Barrio Nuevo, dentro de Colindres de Abajo (12).

El cementerio fue objeto de dos intervenciones. La primera (1891) consistió en la construcción de una capilla, que, para satisfacer las nuevas demandas de orden, proporción y salubridad, contaba con dos anexos simétricos: uno

destinado a depósito y otro a sala de autopsias. La segunda, en 1899, consistió en la ampliación del sector católico del cementerio, que era el dominante mediante el desplazamiento del sector civil (Fig.1). El cambio era perentori

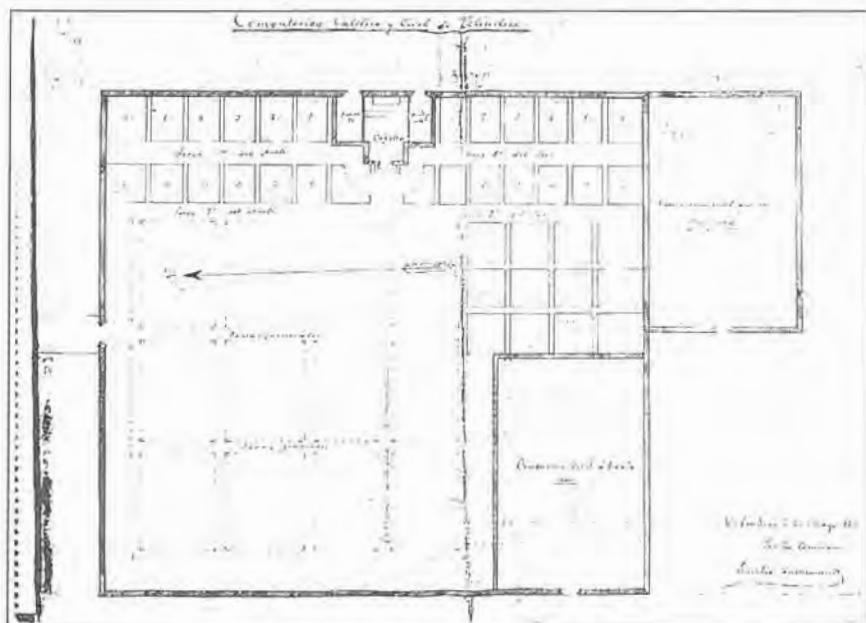


Fig. 1. Proyecto de ampliación del cementerio. Eusebio Bustamante, 1899.

por razones de espacio, "...además que se consigue más estética y orientación con dicho traslado y ensanche..." (13). Los términos "estética" y "ensanche" son los que suministran la clave para contextualizar esta actuación en el mismo momento histórico que las citadas anteriormente y las que estudiaremos a continuación, que ya se centrarán en el conjunto de la Alameda del Barrio Nuevo.

Para analizar cada uno de los elementos que conforman el conjunto de la Alameda del Barrio Nuevo, contamos con dos testimonios gráficos extraordinarios. Se trata de dos planos que acompañan a otros tantos proyectos para construir el edificio de las Escuelas. Uno nos muestra el estado del conjunto en 1890 y otro en 1893. Ambos serán referencias de base a partir de ahora.

LA ALAMEDA DEL BARRIO NUEVO (hoy, Alameda del Ayuntamiento).

Constituye la columna vertebral de todo el conjunto, orientada de noreste a suroeste. A su alrededor se organizan los inmuebles más significativos (Escuelas-Ayuntamiento y residencias particulares). Su interior se complementa con el conveniente mobiliario urbano (la Fuente de la Cueva y el Kiosko de Música). Y el carácter natural de sus hileras de árboles, perfectamente "domesticados" se encuentra sensiblemente relacionado con la naturaleza "silvestre" e informe de la masa forestal del aledaño Monte Gurugú.

Como alameda, ya existía en 1890. Así consta en un inventario realizado en enero de ese año. Entre los terrenos de titularidad municipal, se registran ésa y otras dos alamedas, que han de ser las que ya habían llamado la atención a Pascual Madoz en 1850, todas en Colindres de Abajo. Literalmente, el documento refiere "...otro terreno en Barriónuevo, destinado a alameda para solar público (...). Otro terreno (destinado) a alameda, también llamado de Las Ferias, a recreo (...). Otro terreno (destinado) a plazoleta, con algunos álamos, en el sitio de La Magdalena..." (14).

Las zonas arboladas intercaladas en la trama urbana, para solaz de los ciudadanos, constituyen una de las constantes del pensamiento ilustrado. Prueba del respeto reverencial profesado hacia los paseos y el arbolado urbano en Colindres son los seis artículos que les dedican las ordenanzas municipales de 1891. Por el artículo 15, "...se prohíbe cortar, arrancar o destrozar los árboles de los paseos y alamedas, coger flores de sus jardines, estropear los bancos u otros objetos que sirvan de utilidad y adorno ni causar daño de ninguna clase...". Los artículos 12 a 14 prohíben que se establezcan vendedores ambulantes en los paseos públicos, y la entrada en ellos de coches y caballerías es lo que condena el artículo 60. Finalmente, por el artículo 125, "...queda prohibido tirar piedras u otro cualquier objeto a árboles que, hallándose en los caminos y terrenos del común, pertenezcan al Ayuntamiento, así como también subirse a ellos para cortar ramas o causarles daño en cualquier forma..." (15).

Todas las atenciones hacia los árboles y los paseos arbolados contenidos en las ordenanzas pueden parecernos exagerados aun desde nuestra perspecti-

va; sin embargo, los vecinos de Colindres fueron capaces de ir aún más allá en esa misma dirección. Así, durante una reunión celebrada el 20 de julio de 1911 en la Casa Consistorial, quedó legalmente constituida la "Junta Local de la Fiesta del árbol" (16).

De las tres alamedas indicadas, la principal era, por supuesto, la de Barrio Nuevo, la actual del Ayuntamiento, pero ni siquiera ella se encontraba en óptimas condiciones (recuérdese la leve crítica de Madoz) en 1850. Comparando los planos de 1890 y 1893, se percibe el cambio operado sobre la alameda a finales de siglo (17). Ambos son prácticamente idénticos salvo en un detalle: en el primero, la alameda carece de organización; en el segundo, los árboles han sido dibujados ordenadamente. El plano de 1893 (Fig.2), en efecto

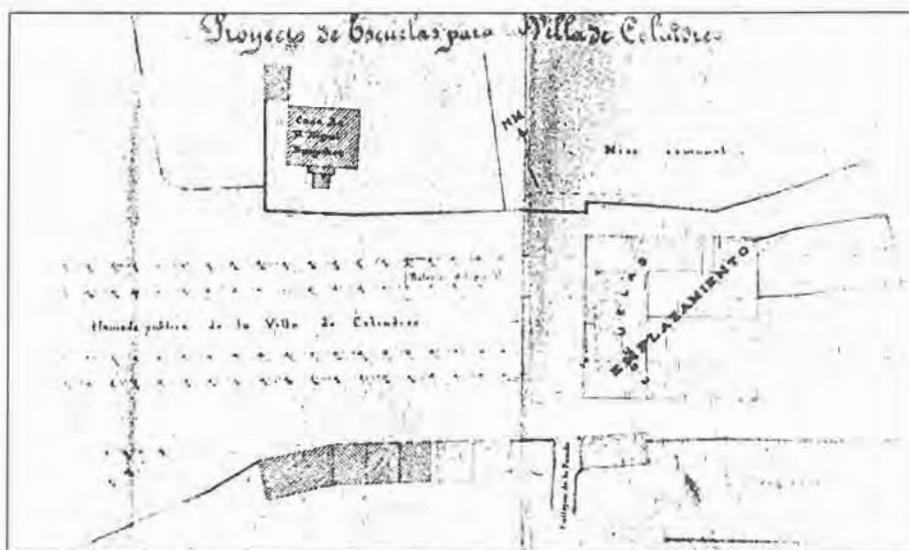


Fig. 2. Plano de situación de las Escuelas en el conjunto de la Alameda del Barrio Nuevo. Alfredo de la Escalera, 1893.

presenta la alameda regularizada en su contorno, con los lados cortos de los extremos rematados de manera cóncava, y en su interior, con los árboles alineados en cuatro series paralelas que definen tres calles, más ancha la central. El cambio, es decir, la ordenación, tuvo lugar en 1892. Durante la junta municipal celebrada el 13 de agosto de ese año,

"...se hizo presente la necesidad que había de que la corporación se ocupara del arreglo y el ornato de las tres alamedas existentes en la localidad, tituladas del Barrio Nuevo, Las Ferias y La Magdalena, relegadas al olvido y en el más absoluto abandono, sin vías (ni) caminos que las circunden, sin higiene por las muchas aguas que en ellas se sostienen por falta del desagüe necesario (...). Y una vez que la corporación dispone de pocos recursos, acuerda se dé principio a estos trabajos por la primera alameda, o sea, la Alameda de Barrionuevo, puesto que los productos de su arbolado actual y los sobrantes de la vía pública que con estas reformas tienen, y que pueden enagenarse, han de rendir en su día al Ayuntamiento la misma o mayor cantidad que con tal motivo haya de gastarse. Y por lo tanto, que se encargue al perito práctico don Valentín Bustinduy (?) Alverdi la formación del presupuesto de los trabajos que han de ejecutarse en la expresada Alameda, en lo que corresponde a sus caminos o calles, con sugerencia o pequeñas variantes al plano presentando por el arquitecto provincial..." (18).

La idea, pues, era el saneamiento de la alameda más poblada de la villa, la del Barrio Nuevo, talando sus cuarenta y dos "chopos". El importe de la madera derivada de la tala cubriría los gastos de urbanización y reforestación del paseo, con los que éste se convertiría en centro y eje de Colindres de Abajo, la cara orgullosa de la villa hacia la modernidad. El arquitecto provincial era, en esos momentos, Alfredo de la Escalera y Amblard, que lo fue entre 1876 y 1924, un largo periodo de tiempo que le sirvió para dejar numerosas obras arquitectónicas en Santander (Plaza de Toros de Cuatro Caminos, 1889) y en la provincia (iglesias parroquiales de Peñacastillo, Ontaneda, Cabezón de Liébana, Rehoyos de Soba, etc. y escuelas de Polanco, Mortera, Noja, Reinosa, Suances, etc.) (19). Atendiendo al contenido del acta, el diseño para redefinir la Alameda del Barrio Nuevo es obra de Alfredo de la Escalera, que se nos muestra, de este modo, como urbanista, faceta en la que era desconocido hasta ahora.

Podría pensarse que su relación con la obra tuvo carácter de trámite administrativo, dada su condición de inspector, en cierto modo, de las obras arqui-

tectónicas de carácter público realizadas en toda la provincia. La prueba de que su intervención fue efectiva y creativa se encuentra en los planos de 1890 y 1893, a los que ya nos hemos referido. Realmente, son planos de situación pertenecientes a sendos proyectos de edificios para Escuela, ambos firmados por el propio Alfredo de la Escalera. De esos proyectos nos ocuparemos más adelante. La conclusión, ahora, es que el mismo arquitecto concibió la Alameda y la Escuela de manera unitaria, dentro de una operación de conjunto con carácter primordialmente urbanístico.

La Alameda realizada no se ajustó exactamente a la representada en el plano de 1893. A juzgar por las fotografías que la muestran antes de 1915, el desconocido "perito práctico" Valentín B. Alverdi introdujo algunas modificaciones. La más evidente consistió en aumentar el número de hiladas, de las cuatro previstas hasta las seis colocadas finalmente. Resultó, claro está, una fronda más densa. De ahí el acuerdo adoptado en el pleno municipal del 9 de noviembre de 1914, que es el que definió el número de árboles que actualmente componen la entonces llamada Alameda de Eduardo Durante, en honor del médico que ocupó la alcaldía a principios de siglo:

"...En vista de la profusión de plátanos existentes en la Alameda de Eduardo Durante, según los cuales resulta que la estancia en dicha Alameda, lejos de ser cómoda y agradable, es más bien fría y poco higiénica, era de opinión y proponía que por lo pronto se entresacase algunos de estos árboles y, más adelante, ver el medio de poder llenar la citada alameda, hoy convertida parte de ella en lago..." (20).

Del anegamiento de la Alameda hasta convertirse casi "*en lago*", cabe decir que fue lo que motivó la existencia de un pozo artesiano junto a la fachada meridional del edificio de Escuelas y Ayuntamiento. Ya aparece indicado en los planos generales de 1890 y 1893 (Fig.1), con el signo del timón, si bien debió tratarse, asimismo, de una alusión proyectual, pues su construcción se realizó *ex novo*, en 1911 (21). Lo que interesa ahora es que la intervención anunciada atenta a la ya conocida vocación higienista, supuso la reducción del volumen de árboles, no mediante la eliminación de las dos hileras añadidas al proyecto ori-

ginal desde un principio, sino mediante la reducción del número de árboles por hilera. El resultado fue la arboleda actual.

El otro cambio introducido en la Alameda, si no respecto al plan original, sí al menos respecto al estado actual, fue la construcción de un muro de cierre a lo largo de su perímetro. El plano de Alfredo de la Escalera ya contempla un cierre de ese tipo, pero su construcción estaba aún pendiente en 1900. De ese año data el "*Plano y condiciones de las obras de cerramiento de la Alameda de Colindres*" (22) presentado por Eusebio Bustamante, el maestro de obras local al que ya hemos visto actuando en el matadero municipal y en el cementerio. Preveía una verja de hierro sobre pretil de piedra, con puertas de forja regularmente distribuidas.

La puesta en ejecución del cierre se demoró varios años más, y, cuando se realizó, fue con una reducción significativa de la idea inicial. El cierre se realizó a lo largo de 1905, "...por creerlo utilidad y ornato público...", en tres fases. Lo que se hizo fue una "...paredilla..." de 50 cms de altura desde el cimiento, sobre la cual, "...en la parte superior y a distancia de un metro y medio una de otra, se colocará una piedra caliza labrada a plantilla..."; entre piedra y piedra, iría tendida no ya una verja sino una barra de hierro. Este cierre, visible en fotografías antiguas, ha desaparecido.

La Alameda del Barrio Nuevo es lo que en el siglo XIX se conocía como bulevard, galicismo con el que se designaba y se sigue designando a un paseo arbolado. El tipo de árbol empleado en la plantación es el característico de otros bulevares diseñados entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata del plátano hispánico (*platanus hispanica*), híbrido surgido del cruce entre las variedades turca y norteamericana y, por lo tanto, emblema del exotismo colonial decimonónico. Entre las alineaciones de plátanos en contextos semejantes al de Colindres, pueden ser citados los bulevares definidos delante de las Casas Consistoriales de Suances (1889) y de Torrelavega (1905, residencia privada en origen), desaparecidas recientemente; también pueden ser equiparables las hileras de plátanos de la finca de la duquesa de Santo Mauro en Las Fraguas y el Paseo Menéndez Pelayo en Santander, dos ejemplos en los que las avenidas arboladas se conciben en función de edificios exclusivamente residenciales (y del tranvía al Sardinero en el caso santanderino). En la Alameda del Barrio

Nuevo de Colindres se conjugan los dos contextos. Fue concebida inicialmente para regir el espacio público en torno al cual se organizarían los solares residenciales ("palacetes" particulares) de su perímetro, como el citado paseo de la capital. Después, cuando se decidió incorporar las funciones consistoriales al edificio de Escuelas que se iba levantando en uno de sus extremos, se convirtió, además, en el bulevar del "palacio municipal", como en el caso de Suances. De todos esos inmuebles que rodean a la Alameda del Barrio Nuevo nos ocuparemos a continuación.

Antes de pasar a analizar la arquitectura levantada alrededor de la Alameda, es preciso recalcar que el significado de este espacio verde no es ajeno al ideal pintoresco, no en sí mismo sino en función del diálogo que establece con el inmediato Monte Gurugú, la protuberancia que separa los dos barrios. A nadie se le debería escapar, como no se les escaparía a los colindreses del siglo pasado, la estrecha relación existente entre ambos hitos verdes. Es la relación establecida entre dos términos opuestos que se complementan dando lugar a un diálogo constante y contrastado que es el que se encuentra en la base del discurso pintoresquista. Son las dos vertientes de la naturaleza: la Alameda es la naturaleza domada, sometida al orden unitario de la razón; el Monte es la naturaleza salvaje y variada, irreductible a la acción del hombre. La posibilidad de contar con esa isla de naturaleza salvaje en pleno casco urbano debió resultar providencial para cualquier urbanista de formación ilustrada como fueron los del siglo XIX. Al parecer, la corporación municipal y el arquitecto provincial (Alfredo de la Escalera) supieron aprovechar magistralmente las posibilidades que ofrecía la peña abrupta e inconteniblemente feraz para imprimir el deseado carácter pintoresco a la superficie completamente llana de vegetación contenida que era la Alameda.

EL EDIFICIO DE ESCUELAS PÚBLICAS Y CASA CONSISTORIAL

Colindres había contado, "desde tiempo inmemorial", con un edificio que albergaba conjuntamente la sede municipal y las funciones educativas de la

villa, ubicado en Colindres de Arriba. Su sustitución por un inmueble modernizado y ubicado en Colindres de Abajo, presidiendo uno de los extremos de la naciente Alameda del Barrio Nuevo, fue un proceso más largo y problemático de lo que en principio parecía. No sólo se demoró mucho en el tiempo, sino que durante la mayor parte del proceso se estuvo pensando en un edificio exclusivamente escolar, y sólo a última hora se optó por un edificio bifuncional como el antiguo.

El edificio antiguo era "...una casa destinada a casa de ayuntamiento y escuela de niños, declarada en ruina..." ya en 1890, que es cuando se decidió construir las nuevas escuelas (23). Por otra referencia, sabemos que estaba "...sito en el barrio de Puerta..." y que era "...de unos 115 metros cuadrados de extensión..." (24). Se encontraba, pues, en uno de los barrios de Colindres de Arriba, el tradicional.

A mayor abundamiento, "...los locales en que se hallan instaladas las referidas escuelas son deficientes y carecen de condiciones higiénicas y pedagógicas, pues el de los niños se halla en la planta alta del matadero, con entrada común a la secretaría de Ayuntamiento y en estado ruinoso, y el de las niñas es excesivamente húmedo y perjudicial para la salud de las alumnas..." (25). Así estaban las cosas a mediados de 1889, un año antes de que se proyectara el nuevo edificio. Esta cita es la única que matiza y precisa la información referida por las demás. Según ella, el inmueble viejo contenía no todas las escuelas, sino sólo la de niños, junto con el Ayuntamiento y, también, el matadero. La escuela de niñas parecía encontrarse aparte, sin poder precisar dónde. El hecho de que se diga que su local era excesivamente húmedo pudiera significar que era el que, en el plano de 1890, aparece identificado, literalmente, como "*escuela de niños*", pues se trata de las inmediaciones inundables de la Alameda del Barrio Nuevo y el punto exacto en el que luego se habría de perforar un pozo artesiano. Sólo así tendría sentido la presencia de ese edificio en el plano de situación de las proyectadas Escuelas nuevas, en unos momentos en los que, sin lugar a dudas, estaban en activo las Escuelas viejas del barrio de Puerta. Habría que deducir que las condiciones del edificio antiguo llegaron a ser tan calamitosas, por todas las razones expuestas, que se adoptó la medida

extrema de llevarse la escuela de niñas, prematura y provisionalmente, al lugar donde se iba levantar el nuevo y definitivo conjunto escolar, aunque luego resultara más húmedo de lo previsto.

En 1914, aprovechando que se encontraba en la villa el arquitecto Lain Ezquerro, se le solicitó el expediente de declaración de ruina para enajenar “...el vetusto y destrozado edificio que hasta el año 1911 y desde tiempo inmemorial había sido destinado a Casa Consistorial y Escuela de Niños...” (26). El nuevo edificio había entrado en servicio en 1911, y la corporación municipal desde entonces, venía buscando la forma de desprenderse del viejo. Una vez conseguido el expediente de ruina, fue preciso convocar la subasta por tres veces, rebajando sucesivamente el precio de salida, porque no se presentaba comprador. Es otro signo inequívoco de la progresiva depreciación que venía experimentando Colindres de Arriba y sus vetustos inmuebles desde el siglo XIX, inversamente proporcional a la revaluación de Colindres de Abajo, y un prueba adicional para justificar la construcción del nuevo edificio en el polopuesto de la localidad.

El largo proceso que culminaría en 1911 con la inauguración del edificio que hoy es Casa Consistorial comenzó en febrero de 1890, con la presentación del “Proyecto de Escuelas para niños de ambos sexos en Colindres (Santander)” (27), a cargo del Alfredo de la Escalera y Amblard, importante arquitecto provincial al que ya nos hemos referido con respecto a la definición de la Alameda del Barrio Nuevo. No en vano, el proyecto de Escuelas está considerado como pieza capital dentro del más amplio programa ordenador de Barrio Nuevo y su Alameda. Como el propio arquitecto explica en la memoria “...las recientes mejoras llevadas a cabo por el Ayuntamiento y particulares de pueblo de Colindres han sido, sin duda alguna, la causa de pensar en mejora los medios en que actualmente se da la primera enseñanza...”.

Este proyecto inicial rezuma la preocupación por los aspectos funcionales de la arquitectura que tan buena reputación proporcionó a Alfredo de la Escalera (28). Nadie mejor que él para explicar razonadamente la propuesta (Fig.3):

“...Consta el edificio de un cuerpo central compuesto de dos pisos en cuya planta baja se establece la biblioteca popular, cuarto de estudio

de los maestros y depósito de enseres para cada una de las escuelas; y en la planta principal, las habitaciones de los maestros. Por la fachada sur

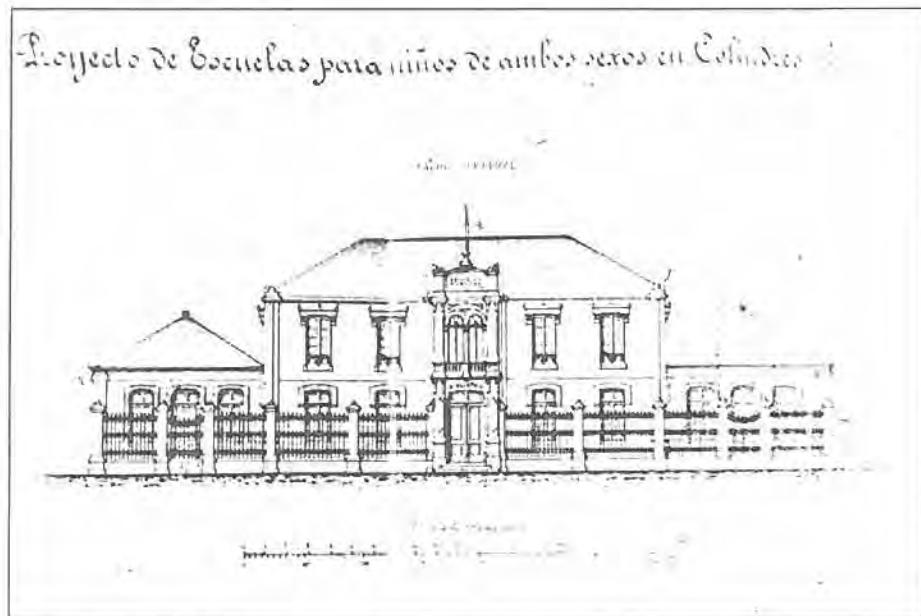


Fig. 3. Primer proyecto para las Escuelas. Fachada principal.
Alfredo de la Escalera, 1890.

de este cuerpo central se hallan las salas de escuela, separadas por jardines. Estas salas tienen su entrada para los niños por sus fachadas laterales, precedidas de un vestíbulo que a su vez comunica con los retretes y cuarto de aseo, por el cual se pasa a los patios de recreo (...). En su construcción se ha procurado emplear los materiales y sistema de construcción propios del país, estilizándolos convenientemente para que el nuevo edificio resulte adecuado al objeto que se destina y digno de las construcciones que hoy ya existen y las que se lleven a cabo en lo sucesivo...".

Se trata, en efecto, de un edificio con la planta en "U" característica de los centros educativos (Fig.4), de tal manera que el tramo central separe las dos

alas laterales, destinadas respectivamente a niños y niñas, coincidiendo también con los lados adjudicados en la planta noble del cuerpo central a las habitaciones del maestro y de la maestra; en este caso, la batería de servicios higiénico

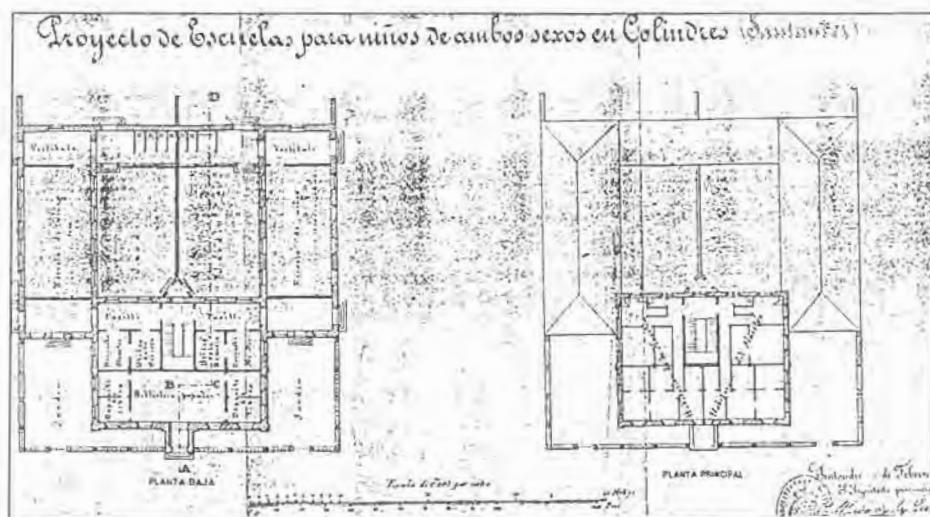


Fig. 4. Primer proyecto para las Escuelas. Plantas.

Alfredo de la Escalera, 1890.

dispuesta en la parte posterior cierra la planta baja para conformar un patio. En eso y en los tipos de vanos, especialmente los escarzanos de la biblioteca, con alternancia de ladrillo entre las dovelas de piedra, se parece a otros proyecto del mismo arquitecto, como el Colegio San José de Suances (1909) (29). Especialmente significativa resulta la segunda parte de la memoria, donde el arquitecto explica cómo la funcionalidad va más allá de la perfecta y articulada correspondencia entre espacios y usos. Según él, el mismo criterio ha de extenderse al aprovechamiento de las posibilidades constructivas locales, con lo cual además, se garantiza la perfecta integración de la nueva obra en su entorno arquitectónico y natural. Como se puede apreciar, nunca se alude a las funciones consistoriales, ni se contempla espacio alguno para ellas. Lo mismo ocurrirá en los dos proyectos siguientes.

Ese proyecto fue remitido a Madrid, pues, según el Real Decreto de 5 de octubre de 1889, los ayuntamientos quedaban obligados a invertir un mínimo del 12% de su presupuesto en Enseñanza, en tanto que el Gobierno se comprometía a sufragar el 50% del importe de las nuevas construcciones, siempre que éstas se ajustaran a los requisitos de emplazamiento, orientación, distribución, capacidad, etc. En Madrid se pusieron varios reparos a la propuesta enviada por el Ayuntamiento, y los principales debían ser de índole económica, de modo que se le pidió a Alfredo de la Escalera que redujera el presupuesto del proyecto (de 86.904 a 80.474 pts) prescindiendo de la piedra sillería que estaba prevista en las pilas tras del cierre delantero. No fue suficiente, y se le encargó un segundo proyecto, que el arquitecto firmó en agosto de 1893 (Fig.5). Todo esto había minado el pundonor de Alfredo de la Escalera, quien no ocultó su disconformidad con un dictado central que consideraba injustificado y lesivo para con su propia capacitación. La velada acritud con que presenta el segundo proyecto corrobora esa impresión:

"A petición del Ayuntamiento de Colindres y por orden de la Excelentísima Diputación Provincial, con fecha de 20 de enero de 1890, se redactó un proyecto de Casa Escuela para niños de ambos sexos con habitaciones para los maestros, siendo devuelto por la Superioridad con fecha de 31 de diciembre último, a fin de que se hagan las modificaciones que se indican en el dictamen de la Ynspección General de Enseñanza. Acostumbrado a acatar las disposiciones de la Superioridad, no he de entrar en discutir las modificaciones propuestas en el mencionado dictamen, con tanto más motivo por cuanto sería completamente inútil, limitándome a redactar el presente proyecto de conformidad con lo propuesto por la Superioridad y lo acordado por el Ayuntamiento de Colindres con fecha de 20 de abril del corriente año (1893), el que, conociendo las condiciones especiales de este país, por lo que no es conveniente situar en planta baja las habitaciones de los maestros, como se propone en el mencionado dictamen, y que de hacerse así tenía que resul-

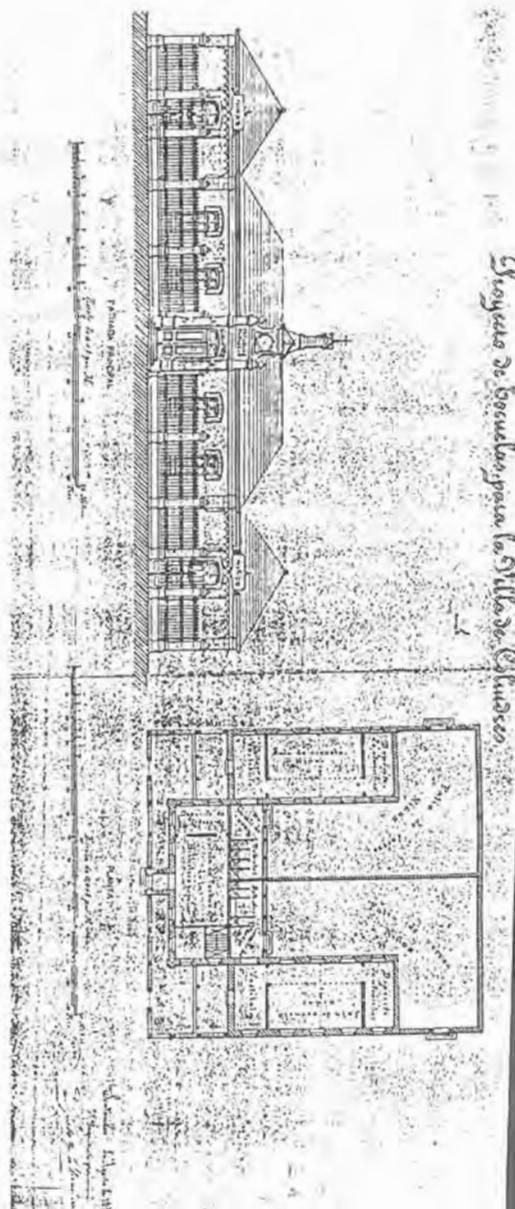


Fig. 5. Segundo proyecto para las Escuelas. Fachada principal y planta.
Alfredo de la Escalera, 1893.

tar mayor superficie construida que en el primer proyecto, acordó que se suprimieran dichas habitaciones por tener el Ayuntamiento locales adecuados para este objeto... ”.

A un arquitecto como Alfredo de la Escalera, especialmente sensibilizado con la adecuación del edificio a las condiciones de su entorno, le dolió sobremanera la crítica a la configuración de una planta noble para residencia de los maestros, algo que en Madrid se veía como un lujo pero que a pie de cimiento se percibía como una necesidad. La salida, un tanto despechada y radical por su parte y la del propio Ayuntamiento, fue eliminar directamente la vivienda de los maestros, que serían alojados fuera de la escuela.

“...De conformidad con lo que antecede, el presente proyecto consta sólo de planta baja, elevándose el piso de sus diferentes dependencias sobre el terreno natural cuarenta centímetros, y compuesto de tres cuerpos: dos, destinados a salas de escuela, uno para niños y otro para niñas, orientados convenientemente, y uno central para la biblioteca popular. Cada uno de los destinados a sala de escuela se compone de un portal, un vestíbulo en comunicación con un cuarto de aseo y los retretes, y entrada a la sala de escuela, en cuyo fondo se proyecta un cuarto para enseres (...). Con la nueva disposición dada en este proyecto a las dependencias descriptas y la supresión de las habitaciones de los maestros, utilizando como es natural los materiales y sistema de construcción propios del país, el presupuesto resulta mucho menor que el del primer proyecto (...). En cuanto al aspecto exterior del edificio, se ha procurado que armonice con el de las construcciones que le rodean y la importancia del emplazamiento, en cuyo plano se indican las obras de embellecimiento proyectadas, y en parte en ejecución, por el celoso Ayuntamiento de Colindres, y que vendrá a ser el complemento el edificio objeto de este proyecto... ”.

Ni siquiera así se resolvieron los problemas presupuestarios. Las gestiones para alcanzar el beneplácito de la autoridad central culminaron en 1902,

cuando el Gobierno autorizó la subvención. El inicio de las obras, valoradas en 54.201 pts, se fijó para 1905, arbitrando el Ayuntamiento impuestos extraordinarios para financiar la parte que le correspondería. De cualquier forma, el Ayuntamiento no reunió los caudales necesarios hasta 1908. En ese interin desde Madrid, firmado por el arquitecto jefe del negociado ministerial, había llegado un proyecto alternativo, el tercero, manteniendo la habitual planta en "U" y reduciendo el presupuesto a 34.000 pts. Consta sólo de planta baja, y carece de otra referencia más que la palabra "Redonet" añadida a mano por el reverso. Pensamos que fue remitido desde Madrid por Luis Redonet, diputado en Cortes por el partido de Laredo e interlocutor del Ayuntamiento de Colindres en la capital. La gestación capitalina del diseño explica la elevación del tono ilustrado que manifiesta, apreciable en la previsión de un museo asociado a la biblioteca. Parece que el proyecto madrileño no pasó de ser un término de referencia orientativo y que nunca se contempló su admisión a trámite.

En 1908, una vez reunidos los caudales, el Ayuntamiento convocó subasta pública para adjudicar las obras de las Escuelas. El proyecto que se maneja ba era el segundo de los presentados por Alfredo de la Escalera, el de 1893, y lo que se pudo comprobar, a tenor de los pareceres de los maestros de obra concurrentes, fue que las condiciones y el presupuesto de entonces hacían imposible su aplicación al cabo de quince años. Alfredo de la Escalera apareció por última vez en la escena de esta historia, en calidad de arquitecto provincial el 16 de junio de 1908. Después de lo que le molestó el rechazo del primer proyecto y de las demoras padecidas en la ejecución del segundo, no debió estar dispuesto volver sobre sus pasos y modificar otra vez el proyecto.

Fue entonces cuando se decidió anular todo e incoar un nuevo expediente, que lleva la fecha de 1908 en la portada y contiene otra fotocopia (ferropru siato) del segundo proyecto de Alfredo de la Escalera, en el que sigue figurando el año de 1893. No obstante, el arquitecto que lleva el expediente para la obra ya es Gonzalo Bringas Vega, al que el Ayuntamiento había decidido encargarle un nuevo proyecto el 30 de julio de 1908. Bringas describe lo que se va a hacer en los términos que ya nos son familiares: "...consta el referido proyecto de tres cuerpos: dos de ellos destinados a escuelas niños y niñas y el tercero, c

sea el central, a biblioteca pública...". El expediente fue remitido a Madrid, donde Luis Redonet consiguió convalidar las gestiones anteriores ante el ministro de Instrucción y Bellas Artes y conseguir la aprobación definitiva en enero de 1909. Insistió el diputado en las súplicas que le había transmitido el alcalde de Colindres, enfatizando "...la necesidad urgente de estas escuelas, con saber que todo pueblo culto debe tenerlas y que éste de Colindres no las tiene..." y "...haciendo historia del calvario recorrido ya con la construcción de estas escuelas...".

Paralelamente, desde 1908, iban llegando letras bancarias desde Cádiz, La Habana, México y Nueva York, firmadas por colindreses emigrados que destinaban a la construcción de las Escuelas una pequeña parte de sus ganancias en el comercio con América. Al fin, la colocación de la primera piedra fue posible el día 24 de julio de 1909. Unos días antes, se había acordado invitar al acto a Gonzalo Bringas y que "...en una caja de zim soldada se coloquen periódicos del día, monedas, actas, etc, la cual quedará dentro de la piedra como recuerdo del acto para las generaciones venideras...". Todavía se hablaba exclusivamente de edificio escolar.

De Casa Consistorial hablan por vez primera los documentos en 1911, escasos meses antes de que fuera inaugurado el edificio, cuando se procedía a la decoración de lo que se había decidido fuera salón de sesiones. El 31 de agosto se compraron los muebles al ebanista santanderino Modesto Martín: una "...mesa presidencial estilo modernista según dibujo (...), compuesta de tres cuerpos, el frente cerrado y la parte interior abierta...", silla presidencial, dos butacas laterales, ocho sillas y una valla para delimitar el estrado. El 26 de octubre se convocó "...un concurso entre los artistas-pintores de esta localidad con el objeto de pintar el salón del nuevo edificio que posee el pueblo...", al óleo mate y según boceto facilitado de antemano.

El edificio de Escuelas-Casa Consistorial fue inaugurado antes de que finalizase el mes de octubre de 1911. Tan repentina y de última hora fue la habilitación de la nueva obra como edificio bifuncional que no contaba con la torre del reloj y el balcón presidencial, signos distintivos y necesarios para el desenvolvimiento de la actividad representativa municipal. Las fotos más antiguas

del inmueble lo muestran sin esos dos elementos, que fueron añadidos en 1913 como reza la inscripción en el cuerpo del reloj y consta en las correspondiente actas municipales (30).

El capítulo final de esta ya larga historia parece quedar así: Alfredo de la Escalera renunció al encargo y fue relevado por Gonzalo Bringas, que aprovechó las dos versiones de su antecesor, fundiéndolas en una que reducía la escala, la nobleza de los materiales y la ornamentación para llegar a un presupuesto viable. Mantuvo el esquema en "U", con un cuerpo central y dos laterales. Éstos serían los espacios escolares, a razón de un ala para cada uno de los sexos. El bloque central, tal y como lo presentó Bringas, constaba de una sola planta con funciones de biblioteca. Fue sobre la marcha de las obras cuando se decidió añadirle otro nivel al cuerpo central para albergar la Casa Consistorial.

Gonzalo Bringas era un arquitecto más joven que Alfredo de la Escalera. En 1908, el mismo año en que fue llamado por el Ayuntamiento de Colindres ganó el concurso para construir el Palacio de la Magdalena, gracias a un proyecto "inglés", novedoso en el contexto montañés, realizado en colaboración con Javier G. de Riancho (31).

El vuelco estilístico que introdujo en el edificio de Colindres fue también renovador y de inspiración europea: se estaba haciendo eco de las novedades modernistas. Toda la planta baja, con las escuelas, refleja el Modernismo en su versión franco-belga (*Art Nouveau*). Ahí encajan el gran arco irregular (por "reblandecido") abierto en los extremos laterales de las escuelas, las turgentes crestas de olas que rematan esas cornisas y hasta las hojas membranosas y abultadas sitas en las esquinas de ese nivel. El repertorio decorativo de la planta noble del cuerpo central ya adopta otros matices: donde hemos visto olas, aparecen círculos netos (cornisa); en las esquinas, donde la planta baja mostraba las hojas de caracteres orgánicos, aparece una superposición escalonada de placas geométricas. El cambio ha sido muy claro. Bringas ha mirado hacia la versión vienesa del Modernismo, es decir, la de la *Secession* (movimiento fundado en 1897) de Olbrich o Hoffmann, que geometriza y endurece lo que en el *Art Nouveau* son formas turgentes. La inclusión de la fecha de inicio o conclusión del edificio, integrando los dígitos del año en el programa decorativo general es un rasgo genéricamente modernista que también se da cita aquí: la fecha de

inicio (1909) ocupa una cartela en el centro de la cornisa de la escuela de niñas; la fecha de terminación (1911) ocupa la misma posición, pero en el ala correspondiente a escuela de niños.

Aunque conviven, la modalidad austriaca del Modernismo es más avanzada que la francesa en el concepto y en el tiempo, de modo que el contraste entre los dos tipos de motivos ornamentales utilizados en la arquitectura del edificio de Escuelas resulta significativo a un doble nivel. En primer lugar, porque demuestra que el segundo cuerpo, donde hoy se encuentra el salón de sesiones del Ayuntamiento, fue un añadido y concebido sobre la marcha, con posterioridad a 1908, como ya habíamos advertido por la vía documental. En segundo lugar, porque demuestra la admirable capacidad de actualización de Bringas, que, en los tres años que median entre su convocatoria y el final de las obras, cambió el registro formal con un muy estrecho margen temporal respecto a los modelos europeos de referencia.

En la decoración interior del salón de sesiones, se reproduce la dualidad de modalidades. El mobiliario, como bien decía el ebanista que lo contrató en 1911, es "*modernista*", en la versión francesa, la de formas blandas; así puede comprobarse actualmente, pues se conservan todas las piezas, desde la mesa hasta la barandilla (Fig.6). La decoración pictórica del techo, en cambio, es enteramente *secessionista*: las series de espirales son análogas a las empleadas en la decoración mural del Palacio Stoclet de Bruselas (1905-1911), rigurosamente coetánea del edificio



Fig. 6. Escuelas-Casa Consitorial. Salón de Sesiones. Detalle de la mesa presidencial.

de Bringas; el friso que remata los muros posee la misma naturaleza y est estrechamente emparentado, además, con el friso de mayólica del actual Instituto Santa Clara de Santander; incluso las lámparas están regidas por el mismo código austriaco. El conjunto pictórico, francamente excepcional en su contexto de la región, nos es conocido a través de una fotografía de época, pero no ha desaparecido totalmente, sino que considerables restos están ocultos bajo el falso techo actual. Por último, la puerta principal del edificio también est compuesta sobre la misma geometrización de las líneas a la manera vienesa.

LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA.

Los planos generales de 1890 y 1893 señalan, en los flancos de la Alameda, varias viviendas, conservadas en su práctica totalidad (Fig.1). Las de lateral suroccidental son viviendas discretas (los actuales números 5 a 17 de la Alameda del Ayuntamiento), pudiendo afirmarse que se trata de las reseñadas en el plano por ciertos detalles de época visibles en sus alzados (alternancia de puertas-ventanas y galerías acristaladas, presencia de un piso bajocubierta con mezaninas), si bien son constatables ciertos detalles *secessionistas* que alude puntualmente a intervenciones a principios del siglo XX (casa nº 5).

El lado contrario, en cambio, estaba llamado a ser el privilegiado, con la construcción de pocas, grandes y espaciadas residencias. En los planos citado aparece una, y en los años inmediatamente siguientes iban a ser construidas otras dos, cerrando el tercer lado de la "U" que, con base en el edificio de Escuelas Ayuntamiento, delimita a la alameda.

Casa de Don Miguel Bengochea (hoy, Casa de Doña Serafina).

Miguel Bengochea López fue, en muy buena medida, el promotor de Barrio Nuevo. Aunque no lo hayamos citado hasta ahora, su nombre está detrás de los proyectos de ordenación de la Alameda y de construcción de las Escuelas, en calidad de alcalde de la villa de Colindres. Fue presidente de la corporación municipal entre los años críticos de 1890 y 1893, cuando, aparte de aquellas dos grandes empresas, fueron programadas y realizadas otras comple-

mentarias que conformaron la renovadora y renovada villa de Colindres: la publicación de las ordenanzas, la reubicación del matadero público, la ampliación del cementerio, etc. De manera intermitente, ocupó el mismo cargo durante varios años más. En el periodo de 1909-1911, cuando finalmente pudo construirse el edificio de Escuelas-Casa Consistorial, él vivía en San Sebastián, donde recibía cartas que le mantenían al corriente y remitía otras con el membrete de "M. Bengochea, sombrerería americana". Al parecer, la residencia compartida entre Colindres y San Sebastián fue constante en Miguel Bengochea: un censo catastral de 1926 lo consigna domiciliado en la capital donostiarra y le computa cuatro solares en el Barrio Nuevo de Colindres (32).

Esta casa ya aparece señalada en el plano de situación de 1890 y, por supuesto, también en el de 1893. Es una muestra del tipo de casa-cubo que estuvo en vigor durante la segunda mitad del siglo XIX (Fig.7). La ausencia de con-



Fig. 7. Casa de don Miguel de Bengoechea.

taminaciones y la monumentalidad la convierten en un excelente paradigma de la casa del Neoclasicismo tardío y de las concomitancias *palladianas* asociadas

á tal tipología: cubicidad absoluta (dos plantas y sotabanco) y geometrismo simétrico en la ordenación de las fachadas (ritmos triples). En la principal, eje de simetría viene indicado por la separación de la barandilla en balcón central y por su coronamiento con frontón. En la lateral, por la alternancia de los vanos de medio punto en la calle central con los adintelados de las laterales.

"Villa Amelia"

Es la residencia particular que confina con el ángulo noroccidental de la Alameda del Barrio Nuevo. Todavía no aparece reflejada en los planos de 1890 y 1893, pero en ellos se puede apreciar cómo ha sido redefinido el perímetro de ese solar en función de la marcha de la carretera a Laredo, por un lado, y de la calle dejada alrededor de la Alameda, por otro. La casa, por tanto, se debe a un programa de urbanización del núcleo del Barrio Nuevo, y la configuración de



Fig. 8. "Villa Amelia".

solar fue el paso inmediatamente anterior a la construcción de "Villa Amelia" sobre él, como cabría esperar y como acredita la morfología del edificio. La casa vuelve a ser enteramente decimal.

nónica, ideada de acuerdo con los cánones de un Neoclasicismo tardío, por su concepción como dos mitades simétricas a partir del eje de acceso y por el abundante uso de frontones sobre los vanos (Fig.8). La animación de los perfiles en el tejado rompe la unidad de la casa-cubo puramente neoclásica, introduce una dosis de variedad que crea, por contraste, un efecto pintoresco, como

el advertido entre lo unitario de la Alameda y lo variado de sus circunstancias adyacentes (Kiosco, Monte). El acceso ochavado a la finca, más acusado en el plano de 1893 que en el de 1890, progresó en la misma dirección de lo pintoresco. Todo esto lleva a pensar en una fecha avanzada dentro del siglo XIX, coincidiendo con lo deducido sobre el plano.

"Villa Amelia" tuvo que construirse muy poco tiempo después de que Alfredo de la Escalera planificara la Alameda y, en cualquier caso, antes de que finalizase la década de 1890, cuando el arquitecto provincial seguía pendiente de Colindres y de la consecución del proyecto final para las Escuelas. Por otra parte y aunque no se trate de un elemento especialmente personalizado, algunos de los frontones de "Villa Amalia" coronan sus vértices con las mismas acróteras que llevan las ventanas de la planta noble en el primer proyecto de Alfredo de la Escalera para las Escuelas. Todas estas circunstancias nos llevan a plantear, al menos como hipótesis positiva, que Alfredo de la Escalera, quien ha sido personalizado, a mayor abundamiento, por "su carácter evocador y marcadamente pintoresco" (33), proyectara esta residencia particular al tiempo que llevaba a cabo los proyectos públicos.

Casa particular (hoy, Casa Municipal de Cultura)

Se mueve en un registro muy diferente al de las dos casas ya analizadas y muy semejante al del actual Ayuntamiento. Si en éste advertíamos un Modernismo que viraba del *Art Nouveau* a la *Secession* en sentido progresivo, al llegar a la última fase de las obras, ahora nos encontramos ante un edificio íntegramente *secessionista*, desde los cimientos hasta el tejado. Dicho con otras palabras, tuvo que construirse a continuación de las Escuelas-Casa Consistorial o, incluso, a partir de que fueran introducidos los cambios en ellas en 1910. El caso es que ya figura terminada en una foto del conjunto de la Alameda tomada desde el Monte Gurugú en 1914 (34). Por otra parte, si se hubiera construido más tarde, habría sido inexcusable recurrir al regionalismo arquitectónico montañés.

La casa es tan *Secession* que parece sacada de la Colonia de artistas de Darmstadt (Joseph Maria Olbrich, 1901), salvando todas las distancias que se

quieran y todos los catálogos que el arquitecto pudiera manejar para inspirarse (Fig.9). En las casas de la colonia alemana se encuentran los piñones de los teados con el vértice achaflanado, así como los voladizos sobre largueros de madera convexas que funcionan como ménsulas.



Fig. 9. Casa particular (hoy, Casa Municipal de Cultura).

En lo decorativo, el espectro es más amplio, como no podía ser menos. Al movimiento vienes corresponden el sometimiento de la línea curva a patrones geométricos, que es lo que ocurre en la forja que cierra el jardín y algunas ven-

tanás, así como ciertas puertas interiores (Fig.10). Al Art Nouveau franco-belga pertenece la línea curva libre, dueña de sus propios ritmos, la "línea látigo" que vemos en la puerta que conduce al sótano (ha perdido las vidrieras) y, sobre todo, en la deliciosa barandilla de la escalera, tan de catálogo francés como que los anclajes son flores de lys (Fig.11). Después de lo que llevamos dicho, resulta casi obligado atribuir este edificio a Gonzalo Bringas, con el mismo grado de probabilidad que cuando atribuimos "Villa Amelia" a Alfredo de la Escalera.

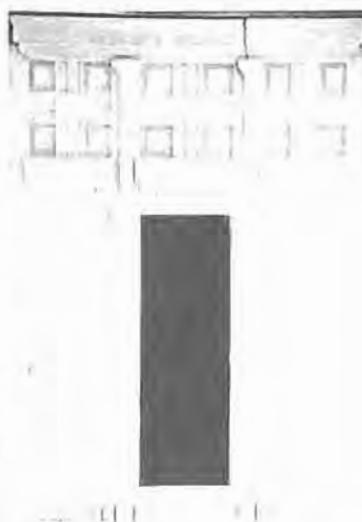


Fig. 10. Casa particular (hoy, Casa Municipal de Cultura).
Detalle de una puerta de reparto.

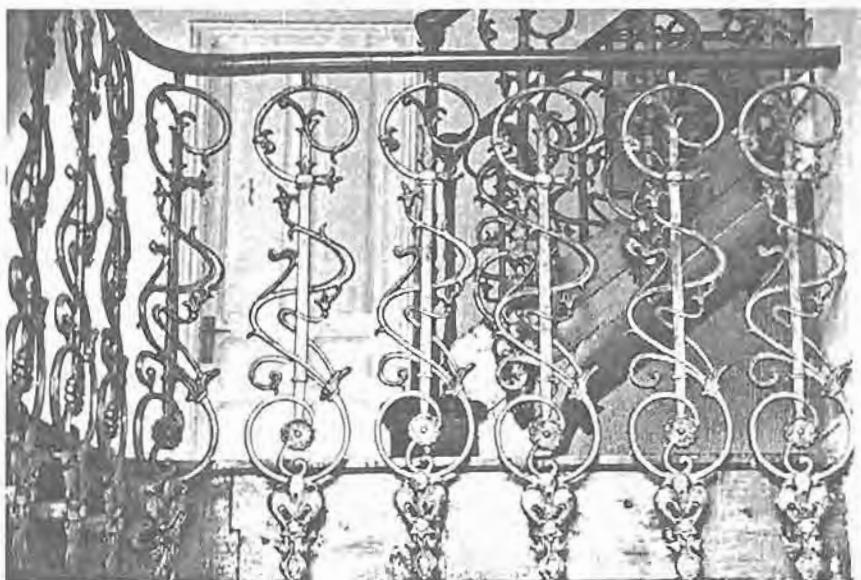


Fig. 11. Casa particular (hoy, Casa Municipal de Cultura).
Barandilla de la escalera.

EL MOBILIARIO DE LA ALAMEDA: LA FUENTE DE CUEVA Y EL KIOSKO DE MÚSICA

Tres elementos se integraron en la Alameda, con un carácter absolutamente complementario, para acabar de configurarla como espacio de ocio: una bolera, una fuente y un templete.

La bolera ya estaba presente en la Alameda en 1890, como vuelve a demostrar el plano correspondiente. En el de 1893, aparte de esa, había otra más, sita en lo que hoy es trasera de la Casa Consistorial. Son el reflejo de la afición de los vecinos de Colindres al juego de bolos, como se indicaba cada año en el documento por el cual el Ayuntamiento arrendaba la explotación de la bolera en pública subasta. Aunque ninguna de las dos boleras se conserva hoy sí nos queda el testimonio del tipo de concursos organizados en ella, como el *Reglamento para concurso del juego de bolos de palma o emboque que se celebrará en la de Colindres el día 18 de julio de 1903* (35).

Junto a la bolera, el plano de 1893 prevé lo que parece ser una fuente justo en el centro del extremo suroriental de la Alameda, delante de las proyectadas Escuelas. Sin embargo, esa fuente no llegó sino hasta 1904, cuando fue desviada hasta ese mismo emplazamiento el curso de la conocida como Fuente de Cueva, que se encontraba infrautilizado en un punto menos céntrico de la población. Como propuso el alcalde oportunamente, "...en vista de hallarse en malas condiciones y algo estraviada del casco de la población la Fuente llamada de Cueva, era de parecer y proponía que ésta fuera trasladada a uno de los extremos de la Alameda de Barrionuevo, junto al juego de bolos..." (36). A tal efecto, el ya conocido maestro de obras de la localidad, Eusebio Bustamente ideó el cuerpo arquitectónico de la fuente, conservado el diseño en el Archivo Municipal (37). Se trata de una fuente sencilla, compuesta de una pila ochavada y un tronco de pirámide, con análoga sección, que contiene el caño único. El motivo ornamental que la singulariza es la bellota esculpida en la cúspide (Fig.12).

Respecto al emplazamiento de esta fuente, el hecho de que se pensara ubicar desde un principio "junto al juego de bolos" no implica, necesariamente, que fuera colocada en el punto que habría señalado Alfredo de la Escalera en

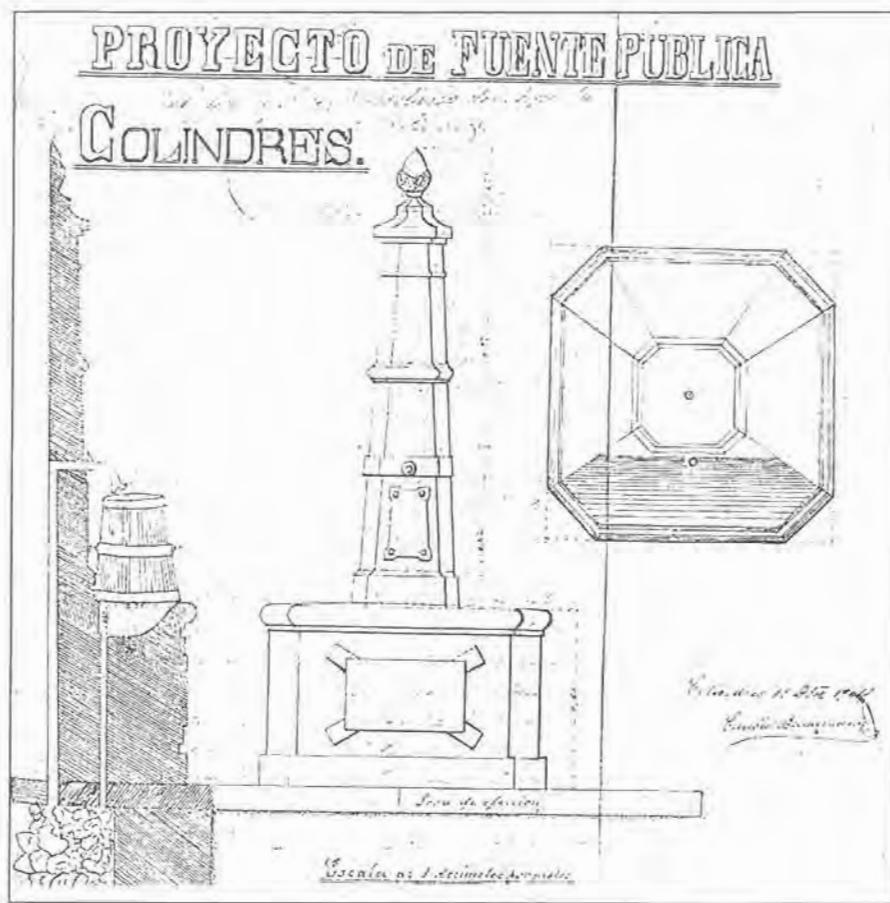


Fig. 12. Fuente de Cueva. Eusebio Bustamante, 1901.

1893. Una de las fotografías conservadas de principios de siglo, unos dos lustros posterior a la construcción de la fuente, muestra la bolera, precisamente, en *"uno de los extremos de la Alameda de Barrionuevo"*, por emplear las palabras del acuerdo de 1904, pero no en el que conocemos. La bolera había sido desplazada hacia el extremo contrario, el noroeste, lindante con la carretera del Estado. Para ser más exactos, se encontraba en el anexo triangular que posee la Alameda por ese flanco. En ese mismo punto se encuentra la Fuente en la actua-

lidad, justo al lado del vacío dejado por la desaparecida bolera. Creemos, por tanto, que ésta fue la ubicación original, y sospechamos que la prevista por Alfredo de la Escalera se revelaría inviable, por problemas derivados de aquellas filtraciones incontraladas de agua que anegaban la Alameda por el sector donde ahora aflora el lago.

La previsión de un Kiosko de Música debió ser también bastante anterior a su efectiva realización. Al menos, una vista de la Alameda posterior a 1913 (38) la presenta sin ese templete. En cambio, lo que sí se aprecia en el centro del paseo es que las hileras de árboles se dilatan en ese punto para dar lugar a un vacío circular. Por fuerza, habida cuenta el tamaño de los árboles, esa disposición ha de remontarse a la plantación de 1892-1893.

La primera vez que en las sesiones del Ayuntamiento se planteó la posibilidad de construir un kiosko fue el 14 de enero de 1914: se "...acordó en principio la construcción de un pequeño edificio que sirva para cuarto de corrección, así como un templete para la música, que se ha de instalar en el centro de la Alameda de 'Eduardo Durante'...", abriéndose el plazo para presentar proyectos y condiciones (39). Un año más tarde, el 8 de febrero de 1915, ya había sido elegido el "...proyecto de presupuesto para la construcción de una meseta con barandilla de hierro para un templete destinado a música o grupo coral cuyo emplazamiento se señala en el centro de la Alameda de 'Eduardo Durante'..." (40). Aunque no se señala en ese momento, para entonces la financiación del mismo ya debía haber sido asumida por Heliodoro Fernández, vecino indiano que acababa de costear el reloj de la Casa Consistorial y al que muy pocos días antes de la última cita, el 13 de enero de 1915, la corporación en pleno reconocía como bienhechor "...que tan a maravilla ha sabido comprender y subsanar una necesidad sentida y que en tanto afecta al ornato público..." (41). Ni la honda manifestación de agradecimiento ni la apelación enfática al ornato público podían estar motivadas únicamente por la obra del reloj.

La estructura conservada se ajusta exactamente a la concebida en 1915 (Fig.13). Consta de una "meseta" octogonal y una "barandilla de hierro" entre ocho balaustres también de hierro, sin tejado, que es como lo reproducen las fotografías de época. El único desajuste con la obra actual consiste en la pre-

sencia del tejado, un añadido reciente y desafortunado que se hizo prolongando la altura de los balaustres.

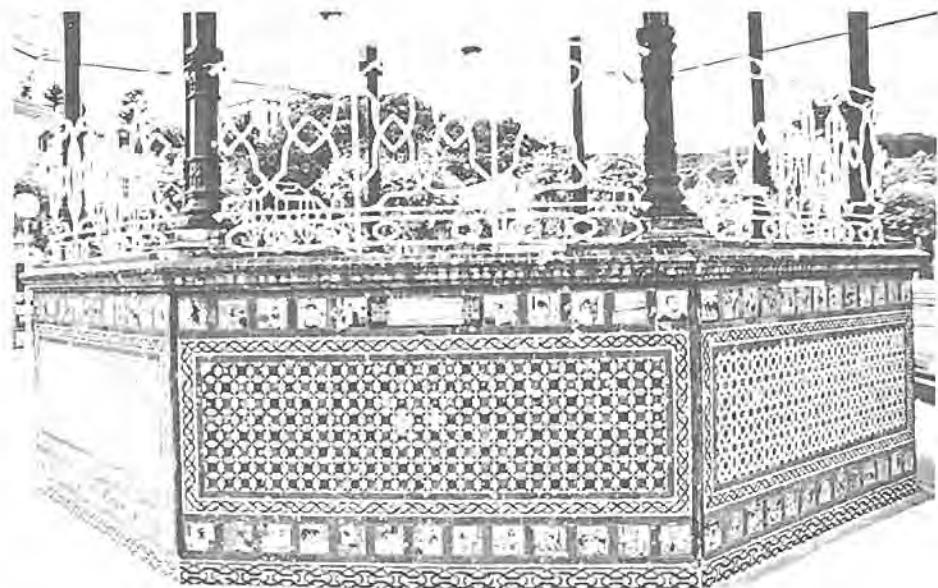


Fig. 13. Kiosko de música.

La decoración del templete es neomudéjar, como era habitual y como cabía esperar por un doble motivo. Por un lado, porque este tipo de estructuras aparece en la arquitectura de las plazas y jardines decimonónicos por su remoto origen oriental (chino e islámico); suministra la dosis de exotismo que exige el pintoresquismo difundido desde Inglaterra, referente de primer orden en esos momentos a la hora de organizar este tipo de espacios de recreo (42). Por otro, aporta una nota castiza o específicamente hispánica, no menos deseable, desde el momento en que las connotaciones orientales de la estructura son específicamente hispanomusulmanas. Así, la barandilla de hierro compone un trazo geométrico que imita uno de los patrones de la conocida como decoración "ancha" almohade. Además, las ocho caras de la meseta están recubiertas con cerámica vidriada que imita los alicatados nazaríes realizados según la técnica de "cuerda seca" y dotados de los difíctulos reflejos metálicos que hicieron

famosa a la cerámica del antiguo reino de Granada y, después, a la cerámica mudéjar. Finalmente, la puertecilla lateral que da servicio al interior de este cuerpo basamental adopta la forma de arco túmido.

El carácter "nacional" que se pretendía imprimir a través de ese "neoalhambrismo" o "neomudéjar" de laboratorio queda enfatizado desde el momento en que los perímetros superior e inferior de la meseta, a lo largo de todo su recorrido, los azulejos sustituyen la decoración hispanomusulmana por escena de *El Quijote*; en el superior, en el centro de la cara donde comienza la serie, se intercalan dos paneles cerámicos en los que constaba el nombre del donante lamentablemente borrado en la actualidad, que debía ser el de Heliodoro Fernández. El tema del ingenioso hidalgo es muy indicativo de la mentalidad imperante en estos momentos, y se hace obligada la alusión a la recreación de mismo en la vecina villa de Castro Urdiales por estas mismas fechas. Allí, el industrial bilbaíno don Luis Ocharan había encargado a Daniel Zuloaga (1905-1906) una serie de paneles cerámicos con escenas de *El Quijote* para colocarlos en la escalera del palacete "Toki Eder", y al lado se hizo construir un castillo neomedieval decorado interiormente con motivos neomudéjares. Precisamente Ocharan, como titular de ambos edificios y fotógrafo amateur, se valió de ello como escenario para poner en práctica lo que ha sido calificado como "*ejercicio de 'nacionalismo literario'*": la realización de una serie de fotografías, publicadas entre 1904 y 1916, en las que reconstruía las escenas más significativas de *El Quijote*, coincidiendo con el tercer centenario de la edición del texto de Cervantes (43).

La concepción del templete de Colindres coincidió con el apogeo de la "fiebre quijotesca" detectada en Castro Urdiales, y no dudamos que la existencia del ciclo iconográfico del primero tiene que ver con el estímulo emanado de ésta. No obstante, parece más que probable que nuestra serie sea, también, reflejo de la extensión del mismo culto cervantino por todo el país (44). Así sería si como parece, fue realizada en la fábrica de cerámica de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en Sevilla (45), donde se fabricaban mecánicamente. De cualquier forma, la factura tosca de las escenas y la ausencia de firma visible denotan una ejecución industrial que no cuadra con los diseños de Zuloaga (el otro posible origen) y sí con el sistema de producción industrial establecido en

Sevilla. Es preciso matizar que la calidad de la factura no resta mérito al conjunto, pues su verdadero valor es el de testimonio de una concreta manera de pensar imperante en la España de principios de siglo. En tal sentido, la decoración del templete de Colindres constituye un documento singular y valioso.

Pero volvamos a los orígenes del kiosko como tipología arquitectónica para incidir en otro tipo de valores representados en el ejemplar de Colindres. Un diccionario artístico, publicado en 1887 como traducción de un original francés, suministra el significado de ese elemento en su mismo contexto histórico. Según esa definición, "kiosko" es un "*pabellón decorado y colocado en una situación pintoresca; y también construcción circular o poligonal coronada por un domo pequeño en el género de los pabellones frecuentemente usados en "Turquía"*", y "pintoresco" es "*todo lo que seduce, encanta, porque su conjunto sale de lo vulgar*" (46). El kiosco es la pieza idónea para introducir esa nota singular y subjetiva en los paseos arbolados, rectos y racionales, que el mismo repertorio léxico define como bulevares. El Kiosco de Colindres, por tanto, introduce un efecto pintoresco en ese bulevar que es la Alameda del Barrio Nuevo, por la contraposición entre el rigor rectilíneo de las hiladas de árboles y la variopinta configuración del templete, poligonal y ricamente ornamentado.

El pintoresquismo adquirido por la Alameda con la inclusión del Kiosco de Música es el reflejo de una tendencia internacionalizada. Pero no vayamos a pensar que se trató de un reflejo automático, rutinario o meramente emulativo. Muy al contrario, los valores lúdicos que comporta ese mismo pintoresquismo tenían perfecto acomodo en una villa de Colindres que iba descubriendo, en esas mismas fechas, las posibilidades turísticas de esa su localización costera, que, ya en 1850, Madoz había calificado de pintoresca. 1914 fue el año en el que uno de los concejales protestó por "...el hecho de haber cedido el señor alcalde el salón de sesiones para dar funciones públicas e instalar en dicho local un aparato de cinematógrafo...", dando inicio a una práctica que se vislumbraba como habitual (47). Precisamente, hacía sólo unos meses que el pleno había acordado

"...el nombramiento de una comisión llamada de festejos para que, en unión de otros jóvenes entusiastas de la localidad, promuevan una suscripción particular y formulen el correspondiente programa anunciador

de los festejos que, en vista de las cantidades que recauden, se lleven a cabo en el verano próximo, todo con el fin de atraer mayor número de forasteros, proponiéndoles distracción con alguna cosa nueva..." (48).

¿Por qué esa repentina catalización del proceso de turistización? La cita que acabamos de reseñar contiene tres palabras claves para comprender a qué fenómeno pretendía hacer frente la villa de Colindres a comienzos de 1914. En primer lugar, se trata de un fenómeno de estacionalidad estival ("verano") y por consiguiente, relacionado con la apreciación hedonista del mar. En segundo lugar, los presuntos beneficiarios no son los vecinos de la villa, sino gentes venidas de fuera ("forasteros"). Por último, hay que aguzar el ingenio para captar su atención "*con alguna cosa nueva*" como bien podía serlo, por ejemplo, el cinematógrafo antes aludido.

Con la suma de estas tres pistas, la solución al acertijo sólo puede ser una: Colindres se preparaba para sacarle todo el partido posible a los efectos turísticos derivados del veraneo regio, es decir, a toda la cohorte de aristócratas y burgueses que acudían al reclamo de la presencia estival de los monarcas en la ciudad de Santander. Téngase en cuenta que fue en 1913, precisamente, cuando comenzaron a ocupar el Palacio de La Magdalena, con lo que se regularizó la práctica del veraneo regio. Visto esto, no puede ser casualidad que fuera a finales de 1913 cuando la corporación municipal de Colindres acordara comprar en Barcelona un retrato de Alfonso XIII para colocarlo en el salón de sesiones (49).

Quedan claros ahora, en toda su extensión, los motivos por los que comenzaron a partir de entonces las gestiones para construir el Kiosko d' Música. De manera análoga, adquieren una nueva y más rica dimensión las connotaciones casticistas o nacionalistas de la serie sobre *El Quijote* representadas en la meseta del templete.

CONCLUSIÓN

El Barrio Nuevo de Colindres forma parte del ciclo de desarrollo urbano experimentado por las villas de la costa oriental de Cantabria en el siglo XIX, su vez relacionable con el de Santander. Se trató de un proyecto menos ambi-

cioso que el de las más dinámicas localidades vecinas, ciertamente, pero fue precisamente eso lo que permitió su completa consecución. Resultó, así, un conjunto urbano que, en su reducida escala, ejemplifica clara y sucintamente el mismo proceso que afectó a aquéllas. El Barrio Nuevo de Colindres, con su Alameda principal, habla de la caducidad de los modos de vida propios del Antiguo Régimen y de la configuración de un nuevo escenario urbano, a la medida de los nuevos usos burgueses. Se trata de un espacio concebido en función de conceptos desatendidos hasta entonces, como los de orden o salubridad, y un espacio que mira al mar ya con los ojos del placer buscado en el fenómeno del veraneo litoral.

NOTAS

(1) Este artículo es fruto de un trabajo de investigación encargado por el Excmo. Ayuntamiento de Colindres en 1998. A la Corporación que fue, le agradezco las facilidades prestadas para realizarlo entonces. A la Corporación que es, las facilidades prestadas para publicarlo ahora. Deseo, asimismo, agradecer la ayuda del Prof. Luis Sazatornil, compañero en el Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria.

(2) GONZÁLEZ ECHEGARAY: 1990; CISNEROS CUNCHILLOS, PALACIO RAMOS, CASTANEDO GALÁN: 1997; ORTIZ REAL, BRÍGIDO GAVIOLA: 2000.

(3) COLINDRES: 1975.

(4) GONZÁLEZ ECHEGARAY: 1990.

(5) AMADOR CARRANDI: 1920. pp.34 y 56.

(6) MADOZ: [1845-1850] 1984. p.92.

(7) *Ib.*

(8) *Ib.*

(9) GONZÁLEZ ECHEGARAY: 1968. pp. 244, 259 y 265.

(10) ORDENANZAS... 1891.

(11) Colindres, Archivo Municipal, "Subastas y expedientes de construcción de calles, alamedas, cementerios, etc. con sus planos, desde los años 1852 a 1924", s/f.

(12) En un inventario de 1911, se consigna un edificio "...destinado a matadero público, radicante en el barrio del Monte y sitio llamado del Riego, sin número y de

unos 100 metros cuadrados de extensión (...). Este edificio, que fue fabricado con fondos municipales, se construyó con el objeto indicado el año de 1890..." (Colindres Archivo Municipal. "Libro inventario de los bienes del municipio de Colindres. I-VI 1911; sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(13) Colindres, Archivo Municipal. "Subastas y expedientes de construcción a calles, alamedas, cementerios, etc. con sus planos, desde los años 1852 a 1924", s/f.

(14) Colindres, Archivo Municipal. "Inventario de los bienes inmuebles de Ayuntamiento de Colindres. 1890" (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(15) ORDENANZAS... 1891.

(16) Colindres, Archivo Municipal. "Acta de constitución de la Junta Local de la Fiesta del Árbol. 1919" (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(17) Colindres, Archivo Municipal. "Planos y expediente de construcción de las Escuelas de los años 1893 y 1904...", s/f.

(18) Colindres, Archivo Municipal. "Subastas y expedientes de construcción a calles, alamedas, cementerios, etc. con sus planos, desde los años 1852 a 1924", s/f.

(19) SAZATORNIL RUIZ: 1997. pp.253-259.

(20) Colindres, Archivo Municipal. *Libro de Actas del Ayuntamiento, 1912-1912*. p.135.

(21) Colindres, Archivo Municipal. "Planos y expediente de construcción de las Escuelas, de los años 1893 y 1904...", s/f.

(22) Colindres, Archivo Municipal. "Subastas y expedientes de construcción a calles, alamedas, cementerios, etc. con sus planos, desde los años 1852 a 1924", s/f.

(23) Colindres, Archivo Municipal. "Inventario de los bienes inmuebles de Ayuntamiento de Colindres. 1890" (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(24) Colindres, Archivo Municipal. "Libro inventario de los bienes del municipio de Colindres". I-VII-1911 (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(25) Colindres, Archivo Municipal. "Libro de Actas de la Junta de Instrucción Pública de esta villa de Colindres". En "Planos y expediente de construcción de las Escuelas de los años 1893 y 1904...", s/f.

(26) Colindres, Archivo Municipal. "Subastas y expedientes de construcción de calles, alamedas, cementerios, etc. con sus planos, desde los años 1852 a 1924", s/f.

(27) Colindres, Archivo Municipal. "Planos y expediente de construcción de las Escuelas de los años 1893 y 1904...", s/f. Mientras no se indique lo contrario, todos los documentos que se citan a continuación proceden de este mismo legajo.

(28) SAZATORNIL RUIZ: 1997, p.259.

(29) GÓMEZ MARTÍNEZ: 1991, pp.226-233.

(30) Colindres, Archivo Municipal. *Libro de Actas del Ayuntamiento, 1912-1915*, pp.73 y 142.

(31) SAZATORNIL RUIZ: 1997, pp.334-335.

(32) Colindres, Archivo Municipal. "Padrón de edificios y solares de este término municipal. 1926-1927" (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(33) *Id.* p.259.

(34) Se la suele fechar en 1910, pero eso es imposible porque la Casa Consistorial ya aparece con el cuerpo del reloj que, como veremos, se colocó a finales de 1913. Además, aún no aparece el Kiosko de Música, colocado en 1915. Ésta y otras fotos citadas aparecen recogidas en GONZÁLEZ ECHEGARAY:1990.

(35) Colindres, Archivo Municipal. "Padrón de edificios y solares de este término municipal. 1926-1927" (sin clasificar, suelto en una caja guardada en la Casa de Cultura).

(36) *Id.*

(37) *Id.*

(38) *Vid.* nota 31.

(39) Colindres, Archivo Municipal. *Libro de Actas del Ayuntamiento, 1912-1915*, p.87.

(40) *Id.* pp.150-151. No parece que ese "cuarto de corrección" tenga nada que ver con el interior del basamento o meseta del kiosko, normalmente dejado hueco con funciones de almacén. Más bien debe referirse a un edificio independiente destinado a cárcel, pues el anterior cuarto de corrección estuvo ubicado en la antigua Casa Consistorial, precisamente enajenada en 1914, y el nuevo edificio destinado a corrección se terminó el 3 de marzo de 1915 (*Id.* p.159), cuando aún no habían comenzado las obras del templete.

- (41) *Id.* p.146.
- (42) SAZATORNIL RUIZ: 1997. p.92.
- (43) *Id.* p.279.
- (44) Sobre el éxito iconográfico de *El Quijote* en la España del siglo XIX, vi *CERVANTES...*, 1997.
- (45) Comunicación verbal no contrastada documentalmente.
- (46) ADELINÉ: [1887] 1992. pp.321 y 421.
- (47) Colindres, Archivo Municipal. *Libro de Actas del Ayuntamiento. 1912-191*. p.141.
- (48) *Id.* p.94; acta de la sesión de 16-II-1914.
- (49) *Id.* p.75; acta de la sesión de 12-XI-1913.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELINE, J.: *Vocabulario de términos de arte* (1887). Valencia, Librería 'París Valencia', 1992.
- AMADOR CARRANDI, Florencio: *Investigaciones históricas. El señorío de Vizcaya y los lugares de Limpias y Colindres*. Bilbao, s/e, 1920.
- CISNEROS CUNCHILLOS, Miguel; PALACIO RAMOS, Rafael; CASTANEDO GALÁN, M.: *El Astillero de Colindres (Cantabria) en la época de los Austrias menores. Arqueología y construcción naval*. Santander, Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Colindres, 1997.
- COLINDRES 1975. *Colindres*, Ayuntamiento, 1975.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier; *Estudio histórico-artístico del municipio de Suances. El devenir de las formas artísticas en un medio rural*, Santander, El Autó 1991.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Colindres, un enclave sobre el mar*, Colindres, Ayuntamiento, 1990.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael: *La marina de Cantabria. III. Desde el vapor*, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1968.

-MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Santander [1845-1850]. Valladolid-Santander, Ámbito-Estudio, 1984.

-ORDENANZAS municipales formadas por el Ayuntamiento de esta villa de Colindres para el régimen de su término municipal. Santander, Imp. y Lit. de Blanchard, 1891.

-ORTIZ REAL, Javier; BRÍGIDO GAVIOLA, Baldomero: *Historia de Colindres. Épocas medieval y moderna*. Colindres, Ayuntamiento, 2000.

-SAZATORNIL RUIZ, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano en Cantabria en el siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria-C.O.A. de Cantabria-Fundación Marcelino Botín, 1997.

LA ETAPA SANTANDERINA DEL COMPOSITOR FRANCISCO COTARELO ROMANOS

FRANCISCO GUTIÉRREZ DÍAZ

Centro de Estudios Montañeses

Hasta el presente, las publicaciones sobre Historia de la Música en Cantabria que conozco tan solo recogen el nombre “Cotarelo” para designar al autor de la partitura correspondiente a la zarzuela de éxito *La última guardia*, estrenada en Santander en 1908, dando a entender que nada se sabe acerca de tal compositor (ni tan siquiera el nombre de pila).

Ante esta eventualidad, y aunque no he intentado hacer un seguimiento exhaustivo de su biografía, me propongo dar a conocer los datos de que dispongo acerca de dicho señor, estimando que son suficientes para, por lo menos, recomponer los hitos fundamentales de su no por olvidada poco relevante vida artística en la ciudad.

Estas informaciones son fruto de mis indagaciones en la prensa regional con la idea de reconstruir el catálogo de piezas de teatro musical ambientadas en Cantabria, tema sobre cuyos resultados parciales ofrecí un avance en mi ponencia de ingreso en el Centro de Estudios Montañeses, en 1998.

Francisco Cotarelo Romanos nació en Vitoria (Álava) el día 1 de Junio de 1884. Precozmente demostró capacidades singulares para el arte musical, de modo que ya en tan temprana fecha como 1890 aparece cursando estudios de piano en Madrid, donde realizará su formación. Una vez concluida la misma con brillantez, se afincó temporalmente en Santander al obtener la plaza de pianista del Real Club de Regatas; corría el año 1907 y la joven promesa apenas estrenaba los 23 de edad.

Noticias relativas a su persona empiezan a aparecer en los diversos periódicos locales poco después. En concreto, con motivo del estreno de su zarzuela *La dulzura angelical*, definida como comedia lírica en 1 acto y 2 cuadros con

libro de Fernando Segura y José Bretón. Se presentó la obra en el Teatr Principal el viernes 3 de Enero de 1908, a las 7 de la tarde, repitiéndose a la 10,45. La jornada era la de "beneficio" del maestro director y concertador D Prudencio Muñoz.

Con ese motivo, el diario local *El Cantábrico* pronosticaba:

"El estreno de la comedia de los señores don Fernando Segura y don Jos Bretón -según el cartel-, ha de llevar esta noche al teatro numerosa concurrencia, dados el cariño y la admiración que por nuestro distinguido compañero e señor Segura, autor de otras varias aplaudidas comedias y periodista notabilísimo, siente el público santanderino."

Por otra parte, las grandes simpatías y numerosas amistades con cuenta el señor Muñoz entre nosotros han de llevar al teatro una gran concurrencia, que rendirá sus aplausos a quien, como este notable director de orquesta, tan esmerada labor viene realizando entre nosotros.

Se prepara, pues, una buena noche".

Al compositor de la comedia lírica ni siquiera se alude en el comentario transcritto. Aún resultaba un desconocido para el público santanderino en general. Esa tarde debía dejar de serlo.

El arriba citado periódico, en su número del día siguiente, incluía esta crítica:

"Celebrose ayer en nuestro teatro el beneficio del distinguido maestro director y concertador don Prudencio Muñoz y bien se echó de ver, porque el teatro, especialmente en las funciones de primera y segunda sección, estuvo llenísimo.

Como si las grandes simpatías y la sincera admiración que por el maestro Muñoz siente el público santanderino no hubiesen sido suficientes a mover las voluntades para acudir al espectáculo había, además, otro aliciente: el estreno de la comedia lírica La dulzura angelical.

Los que conocen la manera de hacer de Fernando Segura, manera propia e inconfundible, sabían que si ciertas influencias no habían perjudicado el

libreto, La dulzura angelical había de ser saboreada con gusto exquisito. Y al teatro acudieron ganosos de oír y de aplaudir esta obra, que había de tener, además, la virtud de presentarnos a un artista bien conocido del público que asiste a las veladas musicales del Club de Regatas: nos referimos al maestro don Francisco Cotarelo.

La dulzura angelical, de corte original y de argumento harto interesante, ha salido a luz con un defecto, disculpable en todo caso, pero defecto al fin: el de la demasiada música. Argumento tan poco complicado queda oscurecido y como anulado no solamente bajo los demasiados números musicales sino bajo la latitud excesiva de éstos. Tal vez el género de "comedia lírica" así lo requiera pero, sinceramente dicho, entendemos que el libreto no daba margen a tan grandes expansiones.

No son éstos reproches de crítico descontentadizo: son apreciaciones que tienen todo el valor de la verdad dicha sin ambajes y sin eufemismos. El maestro Cotarelo ha hecho lo que todo el mundo hace cuando comienza: se quiere hacer una labor seria, concienzuda, que no se vaya un detalle, que todo esté atildado y correcto; y al final resulta que la obra está recargada, no por falta de inspiración ni de arte sino de un poco de habilidad para dar cortes y "avivar" los motivos. De manera que, bien ponderadas las cosas, resulta que el maestro se da entero y, por ese afán que a todos los principiantes noblemente lleva, la técnica, la profundidad, vienen en mengua de la amenidad y del colorido.

Con estos elementos, libreto "influenciado", música excesiva, La dulzura angelical resultó algo láguida, cosa que mejor que nosotros habrán notado sus mismos autores y que pueden corregir sin grandes esfuerzos. Y creemos que, si se deciden a hacerlo, la obra quedará con toda la viveza que atesora el señor Bretón y todo el valor literario que el distinguido autor de Flora de invierno sabe poner en sus producciones. En cuanto al maestro Cotarelo, la "prueba" no ha podido salirle menos adversa.

Al final de la obra, el público llamó a los autores en medio de grandes aplausos, tributando una ovación ruidosa a los señores Segura y Cotarelo, y oyéndose bastantes silbidos y voces al aparecer, en segundo término, el otro "autor" del libreto, don José Bretón. Los mismos aplausos y los mismos silbi-

dos, con la misma equidad repartidos, se oyeron en la cuarta sección, en que se puso en escena por segunda vez La dulzura angelical (...).

Y terminamos estas líneas añadiendo que en la interpretación de La dulzura angelical se distinguieron las señoritas Rovira y Domingo, así como los señores Lacasa, Muñoz y Velasco”.

Por su parte, *El Diario Montañés* señalaba en la misma fecha:

“Fue anoche la función a beneficio del maestro director y concertador de la compañía don Prudencio Muñoz, y en las cuatro secciones hubo numeroso público.

En la segunda sección se estrenó la comedia lírica en un acto y dos cuadros, letra de los señores don Fernando Segura y don José Bretón y música de maestro don Francisco Cotarelo, titulada La dulzura angelical. La acción de primer cuadro es en un pueblo de la Montaña y los principales personajes de la comedia son montañeses; esto da ocasión a algunas alusiones y frases de interés local que fueron muy celebradas.

El público aplaudió algunos números de la partitura, en la que el autor demuestra singulares conocimientos en la técnica de su arte.

Al final del primer cuadro y al terminar la obra los autores salieron a escena, llamados por los aplausos del público”.

Siendo de sobra conocida, apenas nada cabe decir de la relevante figura periodística y literaria que fue Fernando Segura Hoyos (Santander, 1872-1939) inquieto participante en diversas aventuras editoriales por lo que se refiere a la prensa montañesa (aunque también trabajó en la madrileña y en la vasca) ; vocacional autor de piezas de teatro tales como *Irún* (1899, estrenada con gran éxito en el Teatro Lara de Madrid), *La pejiguera* (1902), *Ánima vilis* (1902), *La brusca* (1904), *El cuchillo de monte* (1905), *Flora de invierno* (1906), *La cuesta de la Atalaya* (1909), *Los Pirineos* (1909, estrenada a principios de 1910), *La calle de San Francisco* (1911), *La vieja alegría* (1911), *Ímpetus mal contenido* o *La Casa de Socorro*, *El desayuno*, *El cojo del Machichaco*, *El casino*, *El pueblo filipino*, *Las getshas*, etc., además de novelas y relatos (*La donación*, d

1892, *La modorra*, de 1901, *Juguete del viento*, de 1903...), numerosos cuentos (dados a conocer en *El Cantábrico* cuando en este rotativo trabajaba Segura ya por los años 20, los cuales le ilustraba Alfredo Felices), publicaciones de exaltación local (*Santander al vuelo: impresiones del momento*, de 1910, *Santander: ferias y fiestas*, de 1914...), poemas (*En el espacio azul*, de 1913), etc. En cuanto a su "socio" literario en *La dulzura angelical*, José Bretón, también participó en lides periodísticas, siendo gerente de la publicación *Revista veraniega* en la temporada 1907, con Eduardo Jusué Martínez como administrador.

No debieron desagradar a Fernando Segura y Francisco Cotarelo los resultados de su primera colaboración teatral, pues pronto reincidieron en la que sería su gran éxito conjunto. Se llamó esta pieza *La última guardia*, zarzuela en 1 acto y 3 cuadros, en prosa. Se estrenó en el recién inaugurado (29 de Febrero) y elegante Teatro Apolo de Santander, el 6 de Mayo de 1908. La acción de la obra transcurre en el castizo Barrio del Río de la Pila, en la misma época del estreno. Ejemplares del libreto se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, ref. T/17.091, y en la Biblioteca Municipal de Santander, números 01648 y 102675.

El texto pinta escenas fuertemente costumbristas, interesantes y animadas; se citan numerosas calles y lugares típicos: el callejón de Guevara (antes Can), el "Boulevard" (Paseo de Pereda), la machina de la Monja, etc. Uno de los cuadros recrea la popular verbena de San Antonio, de la que aún quedan vestigios en nuestros días... También sale a relucir el monumento al Héroe del Dos de Mayo, de cuya gloriosa muerte se celebraba el centenario cuatro días antes del estreno: "*A la estatua de Velarde,/ que a la patria defendió,/ de hermosísimas coronas/ la han cubierto el día dos./ Pero la paciente estatua,/ que honra a nuestra población,/ no es posible que disfrute/ del aroma de la flor./ Como estuvo tantos años/ resistiendo aquel olor/ en la Plaza del Pescado.../ el olfato ya perdió*". Y, puestos a citar esculturas, hasta aparecen estas otras, aún hoy presentes en su primitivo emplazamiento: "*El que a ése le dé una bofetada, se queda sin mano... Las estatuas del Banco Mercantil y ése, son de la misma pasta...*"

El argumento de la obra, tratada por Segura como un sainete lírico, gira en torno a las sencillas vivencias cotidianas, penas y alegrías de algunos popu-

lares habitantes del Río de la Pila, sus protagonistas. Julia está enamorada de riojano Antolín, pero éste piensa volverse a su tierra, aunque comparte en silencio los sentimientos de la muchacha. Por consejo de Epifanio, ella le da a beber agua del Río de la Pila, pues afirma la tradición que quien la prueba ya jamás abandona la ciudad. Ciertamente, el joven decidirá quedarse, pero achacará su permanencia a otros motivos:

Julia: "Por el agua milagrosa/ de la fuente de ahí al lao,/ Santander resulta estrecho,/ porque el censo se ha aumentao".

Antolín: "Si la gente que os conoce/ no se va de Santander,/ no es por causa de la fuente,/ es que aquí sabéis querer".

Al mismo tiempo, Juana sufre los celos que su esposo, Ambrosio, le causa por su afición a cortejar a cuantas mujeres hermosas encuentra. Epifanio le aconseja que pague al infiel con idéntica moneda, buscando otro hombre. Pero el viejo señor Eustaquio, padre de Juana, que siendo joven sirvió en la milicia y ahora vive en el asilo, se entera de la infamia en que está a punto de caer su hija y decide quedarse al lado de ella, para aconsejarla bien y que nadie le robe el único tesoro que tiene, su honra. Así concluye la obra:

Un viejo: "¡De servicio, señor Eustaquio?"

Eustaquio: "¡De servicio, sí! ¡Velando siempre! Guardando un tesoro que quieren robarme... ¡Aquí me quedo, aquí, junto a mi hija! Aquí me quedo, i hacer mi última guardia...".

Los diálogos, fluidos y amenos, están salpicados de ingeniosas frases humorísticas (aún en los momentos de mayor tensión dramática), por cuenta sobre todo del locuaz Epifanio:

Epifanio: "¿Qué te pasa, mujer?"

Juana: "¿Tú crees que será verdad lo que acaban de decirme? Que Ambrosio anda por aquí, por esta verbena, acompañando a una... ¡Yo no le creo, Epifanio!..."

Epifanio: "¡Yo sí! El granito, al lao de su cara, es manteca...(...)"

Juana: "¡Quiés acompañarme a ver si es verdad? Pero, ¡y si le veo y me da algo?"

Epifanio: "Lo cogen, no seas tonta".

Juana: "¡Si me da mal, quiero decir! (...)"

Quiteria: "No diga usted bobadas, señor Epifanio. Eso es creer en brujas. ¡Créame usted a mí!"

Epifanio: "Eso también sería creer en brujas..."

Los cinco números musicales de que consta la partitura son: 1) Preludio; 2) Romanza de Julia: "Soy costurera santanderina"; 3) Tangos y baile; 4) Dúo de Juana y Epifanio; 5) Dúo de Julia y Antolín.

Estrenó la obra la compañía del actor Valentín García, en segunda y cuarta sesiones (9 y 11 de la noche). El reparto fue el siguiente: Juana, Sra. Montí; Julia, Sra. Alfambra; Antonia, Sra. Molina; Elvira, Srt. García; Rosario, Srt. Díaz; Quiteria, Sra. Gallego; Damiana, la misma; Nicolasa, Sra. Adela; Una chiquilla, Lola; Epifanio, Sr. García; Antolín, Sr. Aleroc; Ambrosio, Sr. Serrano; Eustaquio, Sr. Beltrán; Un bebedor, el mismo; Viejo 1º, Sr. Gimeno; Viejo 2º, Sr. Corao.

La crónica de *La Atalaya* correspondiente al jueves 7 de Mayo de 1908 era ésta:

"Ante numeroso público se estrenó anoche en la función de las nueve, y se repitió luego, la zarzuela en un acto dividido en tres cuadros La última guardia, original de nuestro compañero en la prensa don Fernando Segura, con música del maestro Cotarelo. Digámoslo cuanto antes: la obra alcanzó en las dos secciones un éxito tan grande como merecido. La escena pasa en nuestra ciudad, aunque la obra no pretende ser de costumbres santanderinas, y las alusiones a lugares y a cosas con que el público está familiarizado aumentó no poco el regocijo con que la oyó. Por supuesto que sin eso la obra hubiera gustado también mucho y hubiera sido muy aplaudida, como lo será en los puntos

en que no tengan noticia del Río de la Pila y del callejón del Can, porque este dialogada con muchísima gracia y tiene tipos muy bien hechos y un final honrado y hermosamente sentido.

Del agrado con que la oyó el público se tendrá idea cuando digamos que se interrumpió dos veces la representación para llamar a los autores a escena y que cuando abandonamos el teatro seguían saliendo con trazas, según el coraje con que la gente aplaudía, de no acabar tan pronto.

La música, ligera y agradable, con unos "couplets" locales que los espectadores no se cansaban de oír y de celebrar. Vamos, que tiene la obra todas las de la ley para entrar en el repertorio por derecho propio.

La interpretación, de primer orden, distinguiéndose la señora Montí y las señoritas Alfambra y Díaz, cada una en lo suyo; Valentín García, graciosísimo y Beltrán, que llevó bien la difícil transición a lo serio con que acaba.

Muy propias las decoraciones, sobre todo un telón representando la plaza del Río de la Pila con el parque de bomberos al fondo.

En resumen, un gran éxito artístico... y de taquilla, según todas las señales".

Por su parte, *El Diario Montañés* decía el mismo día:

"Teatro Apolo. Anoche se estrenó en este lindo teatro la zarzuela original del distinguido periodista Fernando Segura con música del joven compositor señor Cotarelo La última guardia. La nueva obra fue puesta en escena dos veces durante la noche, obteniendo un éxito ruidoso.

Segura, suficientemente conocido como autor cómico, ha hilvanado algunas escenas en las que, jugando con suma habilidad el diálogo, da una prueba más de su ingenio. Ha querido hacer una obra de carácter local y lo ha conseguido con el gracejo de que ha dado muestras repetidas.

Con la nueva obra, el agua del Río de la Pila, que ha servido al autor como idea para la zarzuela, tiene ya su leyenda en el teatro, a donde la ha llevado la pluma del ilustrado y fecundo escritor, recogiéndola de un dicho popular. El joven pianista señor Cotarelo ha compuesto una música fácil y ligera tomando por motivos algunos populares aires montañeses.

A instancias del público se repitieron algunos de estos números y los autores tuvieron que presentarse en escena varias veces a recibir los aplausos del público.

El conocido pintor don Mariano Lafuente ha pintado para la nueva obra un bonito telón que representa una perspectiva del barrio del Río de la Pila.

En el desempeño de La última guardia se distinguieron las señoras Montí, Alfambra, Molina y los señores García, Aleroc, Serrano y Beltrán.

La nueva obra dará muy buenas entradas al teatro Apolo".

Y ésta es la crónica de *El Cantábrico*:

"LA ULTIMA GUARDIA.

A las nueve se estrenó en el teatro Apolo, con éxito grandísimo, la zarzuela que con este título ha escrito Fernando Segura y "musicado" el señor Cotarelo.

Desde la primera escena comenzó a cosquillear al público el diálogo vivo, ingenioso y pintoresco tan característico de todas las obras de Segura, y al mediarse la representación cada frase era subrayada por el público con sonoras carcajadas.

Segura fue llamado a escena durante la representación y lo mismo el señor Cotarelo y el señor Lafuente, que ha pintado con gran acierto un telón corto reproduciendo el parque de Bomberos Municipales, la fuente del Río de la Pila y la entrada del hoy callejón de Guevara (antes, del Can).

El asunto de la zarzuela no le relatamos por no creer oportuno anticiparle a nuestros lectores, que, seguramente, desfilarán todos por Apolo a aplaudir la obra. La virtud que el autor atribuye al agua del Río de la Pila es un recurso muy ingenioso que fue aplaudidísimo por todo el público.

La música es agradable y demuestra los conocimientos del señor Cotarelo.

Un aplauso más a todos y un consejo a los lectores: vayan a disfrutar un rato con La última guardia, que en ella hay asunto, habilidad y "risa para todo el año". La interpretación acertadísima, demostrando todos los artistas que habían estudiado sus papeles.

Conquistaron también muchos aplausos, y especialmente el señor García que hace un tipo delicioso, las señoras Montí, Alfambra y Díaz y los señores Aleroc, Serrano y Beltrán".

Finalmente, la crítica de *Boletín de Comercio*:

"Teatro Apolo. Anoche se estrenó en este teatro la zarzuela La última guardia, letra de nuestro compañero Fernando Segura y música del maestro Cotarelo. El público recibió la nueva obra con agrado y llamó a los autores e palco escénico. La música gustó muchísimo y se aplaudió el trabajo del pintor señor Lafuente, que ha hecho dos bonitos telones.

Los artistas interpretaron la obra muy bien. La señora Montí y las señoritas Alfambra, Díaz y García, y los señores Valentín García, Aleroc, Serrano Beltrán estuvieron felicísimos en la interpretación, contribuyendo mucho e buen éxito obtenido las señoras Molina, Gallego y Adela y la niña Lola, y los señores Gimeno y Coroa".

Como puede constatarse, las opiniones vertidas en los diversos periódicos locales fueron unánimes en las alabanzas a la zarzuela de Segura y Cotarelo. También la sanción del público resultó entusiasta, llenándose el teatro por completo en los días siguientes y siendo aplaudida la obra con calor. Así lo ratifica, por ejemplo, *La Atalaya* del viernes 8 de Mayo de 1908:

"LA ULTIMA GUARDIA.

El éxito alcanzado por la última producción de Fernando Segura, así titulada, llevó anoche numeroso público al teatro de Apolo, donde se puso nueva mente en escena. Y, como la noche del estreno, fue un verdadero triunfo para sus autores, que fueron llamados a escena repetidas veces entre los aplausos de los espectadores.

La gracia que campea en toda la obra hace pasar un delicioso rato al público, que ríe de muy buena gana los muchos chistes de buena ley que hay en La última guardia. Ésta, juzgando por los síntomas, permanecerá en los carteles del teatro de Apolo una larga temporada, de lo que nos alegramos mucho"

El mismo día 8 de Mayo de 1908 celebró en Apolo su beneficio la tiple cómica de la compañía, señorita Alfambra. En las cuatro sesiones estuvo el teatro abarrotado de público. Se pusieron en escena las piezas *El señorito*, *Congreso feminista* y *La última guardia*, interpretando sus papeles la "beneficiada" de modo irreprochable y a satisfacción de los espectadores, que aplaudieron mucho. A este respecto dice *El Cantábrico* del sábado 9:

"Anoche, y con una numerosa concurrencia en todas las secciones, se celebró el beneficio de la simpática tiple cómica, señorita Purificación Alfambra (...). En la interpretación de todas las obras cosechó abundantes y merecidos aplausos (...). La actriz, tan apreciada, en su corta estancia entre nosotros, del público del teatrillo de la calle del Arcillero, recibió muchos y preciosos regalos, prueba de la estimación cariñosa que se la profesa aquí. Entre ellos citaremos, por su oportunidad, el del maestro Cotarelo, consistente en un botijo de agua del Río de la Pila".

El día 9, a las 10, se hizo de nuevo *La última guardia*, así como el 11, a las 9 y 11 de la noche. Sobre las representaciones de esta segunda fecha habla *El Cantábrico* en su número de la mañana siguiente, transcribiendo algunos de los nuevos couplets que se habían cantado, alusivos a la comida que la empresa del Gran Casino del Sardinero ofreció al Alcalde, D. Luis Martínez, y representantes de la Provincia en Cortes por el éxito que acababan de obtener con la aceptación regia del obsequio constituido por la Península de la Magdalena, la cual ofrecieron en nombre de la ciudad a Alfonso XIII.

En tal almuerzo fueron desconsideradamente tratados, sin distinción, por los organizadores todos los comentaristas de los periódicos que habían acudido, lo cual motivó que se retiraran ofendidos y que la Prensa local en bloque obsequiara a las autoridades citadas con otra comida al día siguiente.

La verdad es que tanto un almuerzo como otro parece que fueron bien servidos, pero los nuevos couplets de *La última guardia* arremetían contra el del Casino: "*Los que fueron al banquete/ que se ha celebrado ayer,/ han estado hoy muy enfermos/ y no han podido comer./ Hoy han hecho penitencia/ y han esta-*

do sin cesar/ encerrados en un cuarto/ que yo no quiero nombrar;/ y dicen los comensales,/ sin deseo de faltar,/ que les dieron una purga/ disfrazada de chanpán". "Hoy vi a un amiguito mío/ que de informarse anda bien,/ y le dije: ¿Usted no sabe/ lo que ha sucedido ayer?/ Él me dijo que ignoraba/ a qué le aludía yo y que él estaba en ayunas,/ cosa que me sorprendió./ ¿En ayunas? -yo le dije- ¿En ayunas usted está?.../ Pues entonces es que Campo/ le ha invitado a almorzar".

Volvió a representarse la obra, siempre con público, el miércoles 13 a las 11 y el sábado 16 a las 9.

Informa Boletín de Comercio del 23 de Mayo de 1908:

"Nuestro estimado amigo don Santiago Cuevas, dueño de la papelería i la Plaza Vieja número 4, ha obtenido de los autores de la zarzuela La última guardia, que con tanto éxito se estrenó en el teatro Apolo de esta ciudad, donde se ha representado muchas veces, autorización para imprimir el libreto con fin de ponerle a disposición del público, que ha mostrado deseos de adquirir, por tratarse de una obra de autores muy conocidos en Santander, y en la que se hacen referencias a pormenores de carácter local.

La última guardia está ya impresa y hoy se pondrá a la venta. La edición es muy esmerada y ha sido cuidadosamente corregida.

Deseamos que el señor Cuevas vea pronto agotada la edición del interesante libreto.

Se vende en la citada librería de la Plaza Vieja".

Al año siguiente, la zarzuela volvía a representarse, de lo que da noticia *El Cantábrico* en su número del 25 de Marzo de 1909:

"Hoy se hará en la bombonera de la calle del Arcillero la reprise de la zarzuela en un acto, original del conocido periodista local, nuestro amigo, don Fernando Segura, y música del maestro Cotarelo. La última guardia, que tan enorme éxito obtuvo cuando se estrenó en este mismo teatro. Dado el deseo que

en el público santanderino había de volver a ver esta zarzuela, hoy habrá seguramente un lleno completo en el teatro de Apolo".

Al día siguiente, el mismo rotativo comentaba:

"En el teatro Apolo se hizo anoche la reprise de la zarzuela santanderina La última guardia, letra de nuestro buen amigo y colaborador don Fernando Segura, música del señor Cotarelo, ante una no escasa concurrencia. La obra obtuvo anoche el mismo franco éxito que en su estreno, riendo el público los numerosos chistes que la esmaltan, haciendo repetir algunos números y aplaudiendo algunas situaciones.

Muy bien las señoritas Mira y Matrás, así como el señor Martí, en sus papeles respectivos.

Dicha ya nuestra opinión de esta zarzuela el día de su estreno, no creamos oportuno repetirla nuevamente; sólo hemos de decir que nos ha parecido una excelente idea la de la empresa del teatro Apolo al volver a poner en escena obra que tan buena acogida obtuvo del público santanderino y que con tanta gracia pinta un precioso cuadro de costumbres locales".

Precisamente esta pieza teatral que tan popular se hizo fue el hito de mayor relevancia en el amplio ciclo de producciones que Fernando Segura dedicó al Santander castizo durante los primeros años del siglo XX: *La brusca*, comedia de 1904, ambientada en Puerto Chico, *La cuesta de la Atalaya*, de 1909, con partitura de Celestino Peredo, *Los Pirineos*, presentada ya en 1910 y al igual que la primera sin música, *La calle de San Francisco*, de 1911, armonizada por el maestro Porras... Dando cuenta del éxito que había logrado esta última, señalaba *El Cantábrico* en su número del sábado 25 de febrero de 1911 lo siguiente:

"Con un pequeño asunto, Fernando Segura ha compuesto una bonita obra, de carácter eminentemente local, que, como la serie de ellas que a estos salones viene dando desde hace algún tiempo, pueden considerarse como sainetes santanderinos. Tanto es así que creemos que, bajo este título, debiera

incluirías en un libro, precioso archivo de frases, costumbres, tipos, modismos y aspectos de nuestro 'puebluco'".

Volviendo al año 1908, que había contemplado dos estrenos teatrales de Cotarelo, los de *La dulzura angelical* y *La última guardia*, hay que decir que no concluyó sin que el músico presentara una tercera producción, esta vez de la mano de otros libretistas. La pieza se llamó *El emperador*, zarzuela en 1 acto y cuadros, adaptación de la narración homónima de Francisco Serrano de la Pedrosa hecha por dicho autor con la colaboración del que entonces era Delegado de Hacienda en la ciudad y vocacional hombre de letras Antoni Chápuli Navarro, quien meses antes había estrenado su obra *Mareas vivas*. Se presentó la zarzuelita en el Teatro Principal de Santander el 11 de Diciembre de 1908.

La crónica de *El Cantábrico* correspondiente al día 12 dice lo siguiente:

"En el número 91 de *El Cuento Semanal* se publicó una linda novelita original de don F. Serrano de la Pedrosa, novelita que, según malas lenguas, había pasado antes desapercibida por el escenario de un teatro madrileño.

La cosa no tiene nada de inverosímil, porque basta leer *El Cuento Semanal* para convencerse que *El emperador*, si no llegó a verse representado pensando en ello se había imaginado y escrito. Nada tiene de particular, pues que la lectura del cuento sugiriese al señor Chápuli Navarro la idea de "zarzuelear" el asunto, prestándose como se prestaba para ello. Hecha la adaptación escénica, "visada" por el autor de la novela, y con su permiso y cooperación, se anunció para ayer, en la sección de las seis, el estreno de la zarzuela en un acto y tres cuadros, adaptación de la novela original, del mismo título, por F. Serrano de la Pedrosa y A. Chápuli Navarro, música del maestro Francisco Cotarelo, titulada *El emperador*.

Francamente confesamos que *El emperador* nos gustó bastante más leído que representado. Se conserva en la zarzuela, con ligerísimas variantes - e muchos trozos sin variar una coma - todo el diálogo del cuento, y no es necesario gran esfuerzo de análisis para demostrar que esta misma fidelidad perjudicó.

ca, no poco, a la animación del desarrollo. El primer cuadro resulta el menos animado de los tres, y cuando el telón desciende no se halla motivo justificado para dar un aplauso de cortesía. El segundo es bastante más animado y, si pasamos por alto una situación musical que tiene, completamente injustificada en aquel lugar, resultará el mejor de la obra, aunque el tercero, por su misma brevedad y por el original incidente a que da lugar la lógica del "señor Pascual", resulta todavía bastante mejor que el primero, sin que llegue a tener mérito absoluto.

En resumen: consideramos que El emperador ha perdido bastante amenidad al ser adaptado a la escena pero, de todas maneras, otras cosas peores nos han servido y hemos aplaudido. Esto no es una justificación sino de lo que vamos a decir: un libreto endeble puede obtener gran éxito si va acompañado de una música que logre imponerse. Entonces, el triunfo es del músico, pero le comparten todos.

En *El emperador*, el señor Cotarelo ha tenido la desgracia, a nuestro juicio, de no acertar a componer una partitura personal, característica. Ciertamente, la música de *El emperador*, en cuanto más ligera, más suelta, marca un visible adelanto sobre las primeras producciones del señor Cotarelo pero, con esa ventaja y todo, aún es algo vaga, incierta, tímida casi siempre, de manera que no logra llegar francamente al oído del público.

Hay que soltar los andadores, y cuando se ha cogido una melodía tener la suficiente audacia para desarrollarla en toda su magnitud y con todas sus consecuencias. Hacer lo contrario, andar saltando de acá para allá en una misma situación, conduce a una monotonía que desorienta y desconcierta.

Creemos haber juzgado con absoluta imparcialidad el estreno de *El emperador*. Equívocados o no, el público anduvo bastante conforme con esta opinión que acabamos de exponer, quedando silencioso en el primer cuadro, llamando tímidamente al autor en el segundo y haciendo salir dos veces al final de la obra a los señores Chápuli y Cotarelo. En el segundo cuadro, salió solamente el señor Chápuli.

Los mayores elogios son para los intérpretes, que trajeron la obra con muchísimo cariño, cuidándola con esmero sin igual. De la hermosa labor realizada corresponde el galardón más entusiasta a la señora González, a la señora

rita Maldonado y a los señores Lacasa, Ibarrola y Hervás. La señorita Haro fu muy aplaudida en un bailable del segundo cuadro, que tuvo que repetir".

La crítica de *Boletín de Comercio*, en ese mismo día, era mucho más halagadora para los autores:

"Muchísimo gustó anoche al público la nueva zarzuela titulada El emperaor, letra de los señores Serrano de la Pedrosa y Chápuli Navarro y música de maestro Cotarelo. El libreto es muy original, muy entretenido y muy interesante. La música es inspirada y señala un gran avance en la carrera artística del notable compositor señor Cotarelo. El público aplaudió con insistencia algunos pasajes de la obra, haciendo repetir varios números, y a petición de los espectadores salieron los señores Chápuli y Cotarelo al escenario, siendo calurosamente ovacionados. El éxito fue completo y la obra dará muchas entradas aquí y donde quiera que se represente. La interpretación, esmeradísima, irreprochable, distinguiéndose la señora González, la señorita Maldonado y los señores Lacasa, Ibarrola y Hervás.

"Enviamos nuestra enhorabuena a nuestros estimados amigos los señores Chápuli y Cotarelo por su felicísimo éxito".

Y por su parte, *El Diario Montañés* publicaba el siguiente comentario:

"Ayer se estrenó la zarzuela El Emperaor, adaptada de la novela original del mismo título por don F. Serrano de la Pedrosa y don Antonio Chápuli Navarro, música de don Francisco Cotarelo.

"La circunstancia de encontrarse en esta ciudad, por razón de sus cargos los señores Cotarelo y Chápuli Navarro, había despertado bastante curiosidad y al estreno acudió numeroso público. Éste acogió con simpatía la obra y siguió con interés su desarrollo, haciendo repetir dos números de música del segundo cuadro y aplaudiendo la terminación de éste y el final.

"Tiene El emperaor escenas de seguro efecto, principalmente en el segundo y tercer cuadro, de las que corresponde el éxito por igual a los autores de la letra y de la música; y acaso evitada la languidez que hacen sentir otras escen

nas, la obra resultaría mucho mejor. Con todo, se hará aplaudir del público. Los señores Chápuli Navarro y Serrano de la Pedrosa han probado una vez más su habilidad de autores y el señor Cotarelo ha señalado, a nuestro juicio, un importante avance en su carrera artística.

Llamados por el público, se presentaron en el escenario los autores, siendo calurosamente ovacionados".

Ese mismo día 12 de Diciembre, a las 9,30, se repuso *El emperador*. Y de nuevo el domingo 13 a las 7,15 y el jueves 17 a las 9,30. Llama la atención la unanimidad de los comentaristas de prensa en relación con la sensible maduración musical de Cotarelo en esta obra respecto de las que la precedieron.

Pero las actividades profesionales del compositor no se limitaban a su trabajo en el Club de Regatas y a ser autor de zarzuelas. Enamorado del arte al que servía, se mostró fecundo e incansable en sus iniciativas por mejorar la vida musical de Santander. Y en el mismo año 1908 puso en marcha la creación de una masa coral que él quería excelente.

Era en realidad una idea que desde hacía algún tiempo venía ocupando espacio en la prensa local. Desaparecido aquel benemérito Orfeón Cantabria que creara y dirigiera D. Adolfo Wünsch, la ausencia de tan excelente masa coral se dejaba sentir en la ciudad, lo que en 1907 animó al ilustre compositor salmantino D. Tomás Bretón (casi vecino de Santander, pues veraneaba siempre en su quinta *La Dolores*, de El Astillero) a invitar a los montañeses para que refundasen la extinta sociedad, proponiendo incluso el nombre del maestro D. Cleto Zabala, iniciador del eminentísimo Orfeón Bilbaíno, como la persona más idónea en orden a asumir la dirección del nuevo Cantabria. Por otra parte, en aquellos días se había creado una humilde agrupación coral obrera que se llamaba Orfeón Sotileza y dirigía Aniceto Arronte, quien precipitadamente dimitió de su cargo para facilitar la entrada de los componentes del grupo en el que se pretendía resucitar, pero éstos se negaron a que desapareciera su coro "(...) *toda vez que a nuestro juicio es bastante difícil, por no existir protección de la gente adinerada, sostener en Santander un orfeón del poder artístico del "Cantabria" con un director de las aspiraciones del maestro Zabala (...)*"; señalaban además que, en todo caso, "(...) *en el momento en que esta organización fuera un hecho ya tra-*

taríamos, para gloria de la Montaña, de hacer la fusión con referida masa coral (...)" (remitido del *Sotileza* a *El Cantábrico*, publicado el viernes 6 de Septiembre de 1907). No andaban muy descaminados en sus apreciaciones los incipientes orfeonistas, pues, a pesar de que el mismo Director de la Band Municipal, sr. Garay, instó a los santanderinos desde la prensa de los más variados matices políticos (de *El Cantábrico* a *El Diario Montañés*) a inscribirse para formar parte del Cantabria en las listas que se podían encontrar en el almacén de música de Minchero (calle de San Francisco), lo cierto es que tan bello proyecto no pasó adelante.

Unos meses después, es Cotarelo quien valientemente retoma la idea, si arredrarse por el fracaso que va relatado; eso sí, no reincide en la reconstrucción del glorioso orfeón desaparecido sino que propugna la creación de uno nuevo. El semanario local *Sotileza*, en su número correspondiente al 6 de Junio de 1908, informa al respecto:

*"COROS MONASTERIO. Con este título se están formando unos coros merced a la generosa iniciativa del señor Cotarelo que, con todo el entusiasmo que les caracteriza, han sabido secundar valientemente los señores Sainz Somavilla, los cuales bien pueden decir que han obtenido un éxito, pues ya cuentan con ochenta y cinco socios fundadores y es de esperar que a éstos se sumen otros muchos. Los señores Cotarelo y Sánchez (don Higinio), con la paciencia y el gusto que les caracterizan, enseñan todos los días solfeo a los que le desconocen, y se está ensayando *El Rhin*, de A. Thomas, con verdadero entusiasmo. De suerte que al programa de festejos podremos agregar este nuevo por demás simpático y culto".*

Más pormenorizadas noticias acerca de la formación de estos coros nos suministra *La Atalaya* el sábado 12 de Septiembre del mismo año 1908:

"Coros Monasterio. Por tratarse de una empresa altamente simpática, publicamos con gusto el siguiente sueldo, cuya inserción se nos ha suplicado:

"Sigue dando esta ciudad pruebas elocuentes de lo que pudiera llamar su resurrección artística.

Con el título que encabeza estos renglones se ha constituido una masa coral, compuesta de distinguidos y entusiastas jóvenes que, sobre ser un elemento indiscutible de cultura, viene a llenar un vacío que en esta población, cuna de notables y laureados orfeones, dejaba sentirse.

Puede darse, pues, como un hecho que en breve plazo contaremos con un buen orfeón, pues a la afición y entusiasmo de sus fundadores hay que agregar el acierto de que han dado pruebas al elegir como director artístico de los Coros Monasterio al muy distinguido pianista del Club de Regatas y aplaudido compositor don Francisco Cotarelo, cuyas condiciones son garantía firme de que se trata de hacer arte verdad.

Dicho señor merece además toda clase de alabanzas por haberse ofrecido gratuitamente a la Junta Directiva del orfeón para enseñar solfeo y canto (aprendizaje indispensable en esta sociedad) a todos los señores socios, siendo ayudado en tan ingrata tarea por el reputado profesor de música don Higinio Sánchez, que del mismo modo se ha ofrecido a desempeñar gratuitamente el cargo de subdirector, y a quien deben dirigirse también los mismos elogios.

El reglamento de la artística sociedad ha sido ya aprobado por la autoridad competente y las clases de solfeo y canto, alternadas con los ensayos de alguna obra musical, han empezado ya hace noches, con gran entusiasmo y provechoso resultado, de nueve y media a once de la noche, en la academia de música de la Banda Municipal, cedida galantemente por la Alcaldía.

Según noticias, en dicho local se admiten inscripciones de socios todas las noches, excepto los domingos y lunes (que se dedican al descanso), hasta el día 15 de este mes.

De desear es que una sociedad de tan cultos fines, y que cuenta con tan valiosos elementos, tenga días de prosperidad y triunfo que, además de redundar en provecho de la Montaña, constituirán el mejor homenaje que pueda rendirse a la memoria de aquel ilustre músico montañés llamado don Jesús de Monasterio, con cuyo nombre se honra el nuevo orfeón".

Los buenos deseos, sin embargo, no se hicieron realidad, pues la empresa con tantos bríos iniciada por Cotarelo y sus colaboradores se diluyó en un mar de problemas, lo que, desde luego, no resta méritos al espíritu de entrega demostrado por el compositor.

El año 1909 resultó de menor actividad lírica para éste que el anterior pero no dejó de presentar al público una nueva producción. Fue *La bailaora* zarzuela dramática en 1 acto y 3 cuadros, esta vez con libreto del joven autor local Ezequiel Cuevas, más tarde brillante periodista que, desde su puesto de redactor jefe de *El Pueblo Cántabro*, haría infinitas crónicas de toros, teatro y acontecimientos de sociedad, popularizando en las correspondientes al arte taurínico su seudónimo "Tío Caireles" y en las de bailes, fiestas y similares el de "Bergerac". El estreno se verificó en el Teatro Apolo de Santander, el jueves de Abril.

Al día siguiente, *El Cantábrico* insertaba la siguiente crónica:

"La bailaora, zarzuela dramática en un acto y tres cuadros, letra a Ezequiel Cuevas, música del maestro Cotarelo.

*Ezequiel Cuevas es un muchacho joven, listo, aplicado, que lee con bastante provecho a Zamacois y de vez en cuando nos da una muestra de su aplicación y de su aprovechamiento. Primero con un librito, *Cachos de vida*, más tarde con *Amadoras*, el señor Cuevas probó sus fuerzas en el terreno del cuento y de la novela y, con todos los defectos e inexperiencias de un principiante, reconocimos en él un muchacho simpático, abierto a todas las ideas, no muy asustadizo y digno del aplauso y del estímulo. Y quizá esa benevolencia que halló en casi todos los espíritus lo ha impulsado a escribir La bailaora.*

Esta zarzuela es un fruto en agravio; promete, deja adivinar que su autor hará cosas mejores, pero no basta por sí sola para darle un elogio definitivo. Nuestra cosa podía esperarse de esta "primera salida". En cuanto a la construcción, al armazón de la obra, reconocemos habilidad y bastante acierto; pero por donde La bailaora flaquea no es por ahí, sino por su parte literaria. El señor Cuevas ha escrito más finamente que la prosa de esta zarzuela y nos extraña mucho que no haya cuidado ese detalle, porque la prosa de una obra teatral no puede tratarse con el mismo procedimiento que trata el escenógrafo sus decoraciones, para que luego "resulten" vistas a distancia.

Quizás La bailaora nos hubiera parecido bastante mejor en escenario más amplio, porque acaso viéndose con más holgura no hubieran los artistas emple

ado ese tonillo especial, ni andaluz ni castellano, que ayer aplicaron a la obra, y se hubiesen movido un poco más airosamente. Y como no se pueden pedir peras al olmo, y habidas en cuenta todas las circunstancias, sintetizamos nuestro juicio con decir que La bailaora es un afortunado ensayo de zarzuela que, por ser la primera producción de un joven, merece nuestros elogios, y que su autor hará algo bastante mejor si pone algún cuidado más en la parte literaria y, soltando los andadores andaluces, busca el asunto más cerca de la observación directa del natural.

La breve música del señor Cotarelo, con la "numerosa" orquesta de Apolo, no puede apreciarse mayormente, aunque diremos que no desagradó ni mucho menos, y que de los dos números en que "intervienen" los personajes, la plegaria se hizo repetir y el "garrotín", que también se repitió, nos pareció más bien un "minué". Pero bien pudiéramos estar equivocados".

Ya en la temporada 1908-1909 el maestro que nos ocupa figura como socio de la benemérita Sociedad Filarmónica de Santander, que tanto brillo alcanzaría en las siguientes, mejorando notablemente la vida musical de la capital de Cantabria.

El sábado 12 de Marzo del nuevo año 1910 se presenta en el Teatro Apolo una segunda producción lírica nacida del binomio Ezequiel Cuevas-Francisco Cotarelo. Llámase la zarzuela *Las modistas* o *El último Don Juan* y fracasa estrepitosamente. Así lo constata M. García Rueda en su crónica teatral para *El Cantábrico* aparecida en el número del día siguiente a la jornada del estreno:

"APOLO.

En este teatrillo se estrenó ayer tarde un sainete lírico del joven Ezequiel Cuevas, con música del maestro Cotarelo. No seríamos veraces si dijésemos que la obra gustó, y no mereceríamos llamarnos amigos del autor si le alentásemos a seguir por el camino emprendido.

Se ha empeñado el señor Cuevas en hacer obras de ambiente chulesco, manejando gente de coleta y tipos de genuino sainete madrileño y andaluz, y eso no. Lo primero se necesita haber observado mucho del natural, y luego, una mayor experiencia teatral.

El señor Cuevas puede y debe hacer zarzuelas que no sean ni baturras, ni gallegas, ni sevillanas, ni madrileñas. Hágalas castellanas y acertará seguramente. ¿Por qué empeñarse en seguir las huellas de López Silva, o las a Zamacois, o las de los hermanos Cuevas? Créanos el amigo Ezequiel; porque le estimamos y reconocemos en él aficiones y condiciones muy loables, le aconsejamos que no haga esas cosas. No gana nada, y puede perder mucho. La ba laora, más sobria, mejor hecha, consiguió el elogio desinteresado de todos.

Las modistas, o el último Don Juan no ha tenido tan buena suerte, y ese doloroso camino le seguirá la música del maestro Cotarelo. ¡Y eso que las modistas, algunas sobre todo, pusieron toda la carne en el asador, sin acordarse de que la mayoría de los espectadores carecía de bula!».

No eran más alentadores los dos breves párrafos que *El Diario Montañés* dedicaba a la zarzuela en la misma fecha:

"APOLO.

En este lindo teatro se estrenó ayer el sainete titulado Las modistas o El último Don Juan, letra del joven don Ezequiel Cuevas y música del notable pianista don Francisco Cotarelo.

El público encontró en la obra motivos bastante para demostrar su enojo, y con razón salió del teatro censurándola ácemente. No es, en efecto, un libro de lo más recomendable, y la música, algo superior a la letra, carece de motivos de adaptación».

Los autores retiraron su producción del cartel tras el estreno. El músico, partir de este descalabro, deja completamente de lado sus aportaciones al catálogo de piezas de teatro lírico para interesarse en otros campos de la composición y la interpretación. Lo encontramos de nuevo en el verano de 1910 participando en un memorable concierto en el que acompaña al joven tenor Agustí González Labarga, cuya notable valía ha sido por él alentada y a quien ha presentado al público, con éxito, en las veladas del Club de Regatas. Sirve también esta jornada del sábado 27 de Agosto para que Cotarelo interprete al piano algunas obras de creación personal.

El Diario Montañés en su número del martes 23 ya informaba acerca del acto, titulando a su sueldo "Acontecimiento musical":

"En diversas ocasiones hemos admirado los santanderinos la excelente voz de tenor y el gusto exquisito de cantante del joven Agustín González Labarga, cuya distinguida familia es tan conocida en la buena sociedad de Santander. Agustín G. Labarga cantó muchas veces en conciertos benéficos y, tanto en público como en privado, obtuvo grandes parabienes por sus naturales condiciones de cantante y por el sentimiento y arte con que interpreta las creaciones de los grandes maestros.

Animado por personas inteligentes, se ha decidido el señor G. Labarga a emprender la carrera del canto y en breve realizará un viaje, a Cuba primero y después a Italia, para cantar en los principales teatros y para aprender aquellos perfiles que solo puede dar una larga práctica. Pero antes quiere dedicar a Santander las primicias de su profesión y hallar en Santander la base de su carrera y, al efecto, el próximo sábado dará un concierto en nuestro Teatro Principal, cantando algunas escogidas piezas de su extenso repertorio, entre ellas el "Oh Paradiso", de L'Africana, "Un baccio", de Tosti, la "Matinatta", de Leoncavallo, y algunas romanzas de Denza.

Todo ello se detalla en los programas que se están imprimiendo y que tienen, además, el atractivo de anunciar la cooperación del aplaudido maestro Cotarelo, que acompañará a G. Labarga y que, además, tocará la Sonata Patética de Beethoven, por lo que, seguramente, será un acontecimiento la fiesta, para la que hay gran pedido de localidades. Las de los socios de la Sociedad Filarmónica se les reservarán hasta el próximo jueves por la noche.

Auguramos que el concierto del sábado será un acontecimiento artístico y que las ovaciones que en él han de tributarse, por merecidas, a Agustín G. Labarga, continuarán muy aumentadas en la carrera artística del joven tenor, a quien deseamos un brillante porvenir de gloria y de provecho".

Anunciaba también el acontecimiento *El Cantábrico* el mismo día de su realización:

"Esta noche, a las nueve y media, en el Teatro Principal, se celebrará un concierto organizado por el distinguido joven Agustín González Labarga, para hacernos juzgar y admirar los progresos realizados por esta indiscutible esperanza del arte lírico.

González Labarga progresa en su escuela de canto de modo visible. Su educación artística tenía que ser breve, pues la posición social que ocupa le ha facilitado ocasiones de formar el gusto y el oído sobre bases sólidas de cultura musical. Conseguida la impostación de la voz, era lógico que el resto de la tarea de preparación marchara como sobre ruedas en un espíritu cultivado.

La distinguida señora de González López -que tan generosamente educó musicalmente a nuestro paisano Herrero y prodigó sus valiosas enseñanzas todos los faltos de posición para adquirirlas- va a tener quien lucidamente herede la magistral escuela de canto que tan entusiasticamente ha aplaudido la buena sociedad santanderina.

Es peregrino esto que ocurre en nuestra capital respecto al arte lírico. La vida del Orfeón Cantabria -de tan grata memoria- era explicable que la rápida y brillante carrera de Biel estimulara a los que se consideraban en condiciones de seguir sus huellas, pero desaparecida aquella famosa sociedad coral -que tantos beneficios hizo a Santander- sigue siendo nuestra capital tierra abonada para la producción de tenores.

González Labarga no es nacido en Santander, pero tampoco lo es García Riquelme y ambos hallaron en nuestra ciudad el ambiente adecuado que le decidió a entregarse al estudio del canto.

García Riquelme sigue entusiasmando públicos extranjeros -en el Reino, en el Real no están de moda los tenores españoles- y entre sus triunfos anota el de haber cantado Hugonotes en Buenos Aires, siendo ovacionado.

A su breve estancia en Santander, a su temporal participación en las tareas del Cantabria, debe la brillante carrera obtenida y otro tanto sucederá a Agustín González Labarga, que también en Santander ha encontrado ambiente propicio a sus condiciones excepcionales para el canto.

Es un pequeño timbre de gloria para los santanderinos éste de contribuir al encumbramiento de artistas y así llegaremos a formar un lúcido ejército de agradecidos que no podrán menos de considerar a la tierra como su madr

adoptiva. Tal ocurre con Biel, que sin dejar de poner su cariño de hijo en Zaragoza, donde el Ebro es poderoso, no puede menos de volver con afecto y gratitud sus ojos a la Montaña, donde el Ebro es pobre.

Así González Labarga, de cuyos futuros triunfos nadie dudará después de oírle esta noche, pregonará por los grandes teatros del mundo nuestro amor al arte y nuestro desinterés.

Le deseamos un triunfo ruidoso y las necesarias perseverancia y fe en su esfuerzo, para reverdecer los laureles de Mario, Gayarre, Aramburo y tantos otros que nos rehabilitan por esos mundos".

La crónica de *La Atalaya* en su número del día siguiente resulta bien expresiva del éxito logrado por el tenor y por el maestro Cotarelo:

"Anoche se celebró en el Teatro Principal el anunciado concierto por el joven y estudioso tenor don Agustín González Labarga que, según dijimos hace días, empieza su carrera de canto con grandes alientos, llevado de su vocación, leal consejera de los artistas y directriz fiadora de ciertos y futuros triunfos.

Nuestro público, que tantas veces le aplaudió como aficionado en la misma escena donde anoche hizo profesión "oficial" del arte que se decide a abrazar, colmó al señor González Labarga de efusivas manifestaciones de cariño y de simpatía, que para el joven artista habrán valido más que todos los aplausos, pues que a la vez son prueba de la estimación que le profesa y del merecimiento que le concede.

Cantó muy bien el señor González Labarga, y si bien en los primeros momentos apareció con la emoción natural del que debuta, pronto se repuso y con todo el dominio de su amplia voz, de su voluntad y de su cultivadísima escuela, cantó con brillantez, con gran dominio, con fuego... y baste decir esto con sinceridad para que el joven y distinguido artista no tenga que agradecer nos otra cosa que justicia y para que se sienta satisfechísimo de esta primera prueba. Las tres partes del programa fueron coronadas por salvadas de ruidosas y merecidas ovaciones.

Sobre todo la "mattinata" de Leoncavallo, delicadísima página de arte exquisito, la bordó de un modo perfecto.

La postura, los ademanes, la acción del joven cantante son académicos correctos e irreprochables. La dicción es también perfecta y la voz potente, diáfana, segura.

El célebre "O paraiso" que figuraba en la segunda parte fue también atacado con brío y con firmeza de cantante avezado a las tablas.

En la tercera parte sobresalió "Un bacio", de Tosti, cantable primorosísimo y que se adapta a maravilla a las facultades del joven tenor, el cual lo matizó, obteniendo uno de los más merecidos y más sonados triunfos.

Las demás obras que figuraban en el programa, todas escogidas en el más selecto y depurado repertorio, fueron también interpretadas a la perfección.

Del maestro Cotarelo mucho bueno podríamos decir si nos quedara espacio para alargar esta breve reseña. Todo él habría de ocuparlo merecidamente el más sincero elogio de sus condiciones de pianista y de compositor.

El señor Cotarelo ejecutó la sonata "Patética" de Beethoven de modo admirable, irreprochable; su seguro mecanismo respondía siempre a su voluntad y las notas melódicas surgen del teclado al conjuro de sus dedos ágiles ; artistas con una sonoridad y compenetración con el espíritu del autor, que pasman y cautivan.

La mazurka al estilo de Chopin, el vals y la jota, originales del señor Cotarelo, gustaron mucho, y también un vals de Chopin que el simpático artista ejecutó fuera de programa para corresponder a los aplausos del público.

Acompañando al señor Labarga estuvo muy bien el señor Cotarelo.

En resumen, una gran noche para el joven Labarga, ante quien se abre un halagüeño porvenir artístico que esperamos sabrá aprovechar, y otro triunfo también para el joven pianista señor Cotarelo que supo consolidar su portantos conceptos envidiable reputación".

Por su parte, *El Cantábrico* incluía en la misma fecha la crónica siguiente:

"La expectación que había despertado en el público -en el público aficionado, sobre todo- el anuncio del concierto extraordinario en el que habíai

de tomar parte el distinguido joven don Agustín González Labarga y el pianista del Real Club de Regatas don Francisco Cotarelo, llevó anoche al Teatro Principal distinguidísimo público deseoso de tributar un cariñoso aplauso a los dos jóvenes concertistas, al señor Labarga especialmente.

La primera parte se componía de la "Sonata Patética" de Beethoven, ejecutada por el señor Cotarelo, y de los fragmentos "Fuggimi", de Denza, y la "Molinata", de Leoncavallo, cantadas con muchísimo gusto por el señor González Labarga, siendo aplaudidos uno y otro con gran entusiasmo. En la segunda parte, ejecutó el señor Cotarelo el "vals", el "nocturno" y la "balada" de Chopin, cantando el señor Labarga el "T'amo ancora", de Tosti, y el famoso "O paradiso", de L'Africana. Y en la tercera, el señor Cotarelo tocó tres composiciones suyas: una "Mazurka estilo Chopin", un "vals" y una "jota", terminando el concierto con "Un bacio", de Tosti, y "E luceyan le stelle", de Tosca, cantado por el señor González Labarga.

El triunfo obtenido anoche por el señor González Labarga no puede sorprender a nadie de cuantos conozcan a la distinguida profesora bajo cuya dirección ha dado sus primeros pasos en el arte del canto. Aprovechadas convenientemente sus excepcionales condiciones de voz, educado el oído, depurado el gusto, el joven tenor dio anoche pruebas elocuentísimas de su valía, y el éxito ruidoso obtenido fue prometedor de felices y no lejanos triunfos en su carrera. Su cultura musical, su distinción, su amor al canto, han formado en él una verdadera naturaleza de artista que, sin tardar mucho, ha de hacer el debido honor a su distinguida profesora y a los aplausos que anoche se le tributaron.

La característica de su labor fue, ciertamente, el gusto exquisito con que cantó todas las composiciones, y el público le tributó ruidosísimos y fervientes aplausos que le obligaron a presentarse en escena, solo primero, acompañado del señor Cotarelo después, ante lo insistente de las ovaciones.

En ellas llevó una gran parte el pianista, que acompañó y ejecutó su parte con la maestría a que ya nos tiene acostumbrados (...)".

Y, por su parte, *El Diario Montañés* decía:

"Agradable velada musical. Don Agustín González Labarga posee una voz bonita, de timbre precioso y cálida expresión. Dotado de gran temperamento, buena figura y voz suficiente, no es temerario augurarle un brillante porvenir artístico. El excelente profesor de canto don Francisco Cumia ha aficionado al joven artista con gran acierto, y anoche observamos complacidos la sabia labor docente del distinguido maestro. Los aplausos fueron ruidosos entusiastas y merecidos, y ellos deben ser estímulo para la lucha que ha de sostener el simpático tenor. De poco espacio disponemos, y ello es causa de que no dediquemos al incipiente artista la extensión en el elogio que merece. Nuestro aplauso unimos al del público y felicitamos al nuevo tenor y le deseamos aplausos miles y pingües "quindicinas".

El maestro Cotarelo puso una vez más de relieve sus méritos excepcionales de artista exquisito. El "adagio" de la "Sonata Patética" y el "Nocturno" de Chopin fueron dos prodigios de interpretación. Quien, como él, posee un mecanismo brillante y correcto y, sobre todo, un temperamento excepcionalmente artista, debe no abandonarse a ese "dolce far niente" de las lecciones; emprender el camino, sembrado de aplausos y de dinero, del concertista virtuoso. Su talento y sus condiciones todas habrían de hacer, si él se lo propusiera, un pianista de fama mundial. Nosotros felicitamos al notable pianista por su triunfo y unimos nuestro aplauso a los muchos que anoche recibió.

Manolín Cotarelo, admirable, colosal; volviendo las hojas con una precisión y elegancia que no podemos dejar sin un elogio entusiasta".

Por los párrafos anteriores descubrimos que el músico se ganaba la vida además de con su plaza del Club de Regatas, gracias a las clases de piano que impartía. Sus condiciones de intérprete debían resultar realmente excepcionales pues los elogios entusiastas de los comentaristas a este respecto van a repetirse en adelante de forma indefectible. El auxiliar con el que contó en el concierto recién descrito, Manolín Cotarelo, probablemente sería hijo suyo.

Pocos días más tarde, el compositor revalidaba el éxito logrado con las piezas arriba citadas ("mazurka", "vals" y "jota") y demostraba al crítico de *E. Diario Montañés* que no se dormía en los laureles, presentando un cuarteto en "la" para instrumentos de arco, dividido en tres tiempos, de creación personal

Lo anunciaba *La Atalaya* en su número del 6 de Septiembre:

"Una obra del maestro Cotarelo.

Esta tarde, en el concierto clásico que ha de ejecutarse en el Casino del Sardinero por los distinguidos artistas que dirige el reputado maestro Calvo, se estrenará una obra de altos vuelos, original del notable pianista don Francisco Cotarelo, tan favorablemente conocido en Santander como concertista y como compositor.

Se trata de un cuarteto para instrumentos para arco, y que une al interés artístico el regional, pues está construido sobre temas de música popular genuinamente montañesa.

Tenemos las mejores noticias de la nueva producción del señor Cotarelo, y esperamos que queden confirmadas esta tarde ante los inteligentes "amateurs" que han de acudir a conocer la interesante obra".

En efecto, no resultaron defraudadas las expectativas que el gacetillero atribuía al público melómano, según confirma el mismo periódico en la crónica del día siguiente:

"Casino del Sardinero.

Ayer se verificó el último de los conciertos clásicos de la temporada con un programa selectísimo, que valió un señalado triunfo a los notables profesores del sexteto que con tanto acierto dirige don Manuel Calvo, sobresaliendo entre las obras que constituyan la primera parte el inmortal "Idilio de Siegfried", que obtuvo una acabadísima interpretación.

La segunda parte encerraba el mayor interés del concierto por ejecutarse en ella por primera vez el cuarteto del señor Cotarelo, basado en aires populares montañeses, como oportunamente anunciamos ayer.

Dicho cuarteto, si hemos de reflejar en este breve apunte la impresión que causó en el selecto auditorio, no es un ensayo de música de cámara, dicho sea en honor del distinguido pianista del Real Club de Regatas; es una obra definitiva, capaz por sí sola de dar envidiable reputación a un compositor de altos vuelos; un verdadero modelo de "savoir faire" y un alarde contrapuntístico que

no desdeñarían firmar compositores de fama universal. Los temas, transcritos en toda su pureza de entre los más clásicos de nuestra Montaña, jugueteando constantemente entre los cuatro instrumentos, conservan en todos los instantes su diafanidad, y el oído menos habituado descubre constantemente el diseño que le presenta un paisaje completo de Cantabria.

El andante, de una elegantísima y delicada factura a que tanto se prestan nuestras melancólicas "rondas" y canciones de caminante es una verdadera obra maestra, en que se desbordó el entusiasmo del público, obligando al autor a presentarse en escena.

El último tiempo, que presenta en admirable y difícil combinación lo más típico de nuestros bailes populares, recuerda por su procedimiento los cálidos allegros de Grieg, basados en los bailes del norte de Europa. Este tiempo valió al señor Cotarelo una nueva y calurosa ovación, a la que unímos nuestra más sincera y entusiasta enhorabuena, deseándole, en rigor de justicia, que su obra sea conocida en todas las salas de concierto, donde seguramente ha de confirmarse el juicio que ayer formaron de ella los más conspicuos aficionados de la localidad y de la colonia forastera.

La interpretación fue acabadísima y no podrá tener queja el señor Cotarelo del cariñoso compañerismo con que han ejecutado su nueva producción, venciendo airosamente, a fuerza de concienzudos ensayos, las enormes dificultades de ajuste que tiene el cuarteto".

El sábado 5 de Noviembre del mismo año 1910, a las 6 de la tarde, tuvo lugar en el célebre Salón Pradera de la Avenida de Alfonso XIII un memorable concierto de violín a cargo de la joven promesa Emilia Frassinesi, hermana que era de una entonces afamada transformista llamada María Frassinesi que recorría los escenarios con el nombre artístico de Fátima Miris y que, en frases de Fermín Sánchez González, "hace sesenta y cuatro transformaciones en veinti minutos, interpretando la Princesa divina, y (...) enseña el arte del transformismo en Una lección, en la que entre bastidores se ve a su hermana Emilia ayudarla y hacerla vivir los personajes, de tal suerte que un crítico de teatros, viendo este trabajo (...), dijo que Fátima era el cuerpo y su hermana el alma de aquel conjunto. Tenía entonces María (...) veinticinco años y estaba revolucionada

nando las maravillas de Frégoli, dejando en el espectador, al terminar sus actuaciones, una interrogante: ¿Era hombre? ¿Era mujer? Fue mujer genial" (*La vida en Santander, hechos y figuras*, tomo 1; Santander, 1949). En el concierto señalado, el acompañante al piano de la intérprete fue Francisco Cotarelo; el acto estaba dedicado a la Filarmónica santanderina.

El programa era el siguiente:

1^a parte.

Max Bruch, *Concerto per violino* op. 26.

I. *Tempo allegro moderato*. II. *Adagio*. III. *Allegro enérgico*.

Chopin, *Nocturno*.

Frassinesi, E., *Danza característica*.

2^a parte.

Wieseetemps, *Ballade et Polonaise*.

Paganini, *Le streghe*. Téma con variaciones.

Al día siguiente, *El Diario Montañés* enjuiciaba así el desarrollo de la velada:

"Ayer tarde se celebró en el Salón Pradera el concierto anunciado.

La joven violinista Emilia Frassinesi, hermana de la notable transformista Fátima Miris, obtuvo un éxito completo. Es una buena artista; ejecuta con gran rapidez, arranca al instrumento un agradable tono y da a la música mucha expresión, si bien ayer fue de advertir que no se ajustó en ocasiones todo lo debido al pentagrama. Algunas veces dio a las obras una interpretación algo caprichosa.

La distinguida artista oyó frecuentes y cariñosas ovaciones, que compartió con Emilia Frassinesi el joven pianista señor Cotarelo.

Al concierto asistió bastante concurrencia".

En vista del éxito, el compositor se llevó a la artista al selecto recinto del Club de Regatas para que lo repitiera, celebrándose esta segunda velada el lunes 7 de Noviembre. En efecto, la intérprete gustó mucho también en dicha sociedad, lo que recoge *El Diario Montañés* al día siguiente:

"En los salones del Club de Regatas dio ayer tarde un concierto la joven violinista Emilia Frassinesi (...), que ha obtenido éxito tan completo en el salón Pradera.

La joven artista ejecutó las mismas obras que en el concierto que dio en el salón de la Avenida de Alfonso XIII, acompañándola al piano el distinguido concertista del Club, señor Cotarelo.

Emilia Frassinesi obtuvo un gran triunfo y para corresponder a los aplausos de la concurrencia tocó un número de Luccia.

La Junta del Club obsequió galantemente a la joven artista y le entregó un bonito reloj de oro con una expresiva dedicatoria y el distintivo del Club como recuerdo de la fiesta.

Al concierto asistió una distinguida y numerosa concurrencia, en la que había muchas señoras".

A comienzos de 1911, el tenor González Labarga abandonó Santander para dedicarse profesionalmente a su carrera artística. Con este motivo, se organizó un concierto de despedida cuya celebración anuncia *La Atalaya* en su número del 21 de Enero:

"Agustín González Labarga es conocido no ya de lo que se llama "la buena sociedad de Santander" sino de todas las clases sociales de nuestra población, en la que todas ellas están demostrando su entusiasmo por la música. González Labarga ha dado ya pruebas evidentes de sus conocimientos musicales y del exquisito gusto que tiene para el canto; muchas veces se le ha aplaudido en Santander, la mayor parte de ellas en conciertos benéficos, a los que el joven artista acudió siempre con su valioso concurso. Ahora, en vísperas de marcharse de Santander buscando nuevos horizontes para el desarrollo de sus notabilísimas facultades, que le aseguran un brillante porvenir de gloria y de provecho, quiere despedirse de este pueblo donde tantas simpatías tiene él personalmente y donde tantísimas dejó su distinguida familia, que fue huésped nuestra hasta fecha muy reciente. El lunes, 23 del corriente, es el día señalado para dicho concierto al que es de esperar que acuda en masa todo el público".

culto de Santander, que no desaprovechará, seguramente, esta nueva ocasión de aplaudir al señor González Labarga, el cual ofrece una atracción que seguramente aumentará el interés por oírle: hasta ahora cantó siempre en "tessitura" de tenor, siendo celebradísimo como tal; pero, convencido por la práctica de que más aún que a dicha "tessitura" se acomoda su voz a la de barítono, cantará como tal en el concierto del lunes, preparando un escogido programa.

La iniciativa de este acontecimiento se debe a los amigos y condiscípulos del señor González Labarga, quienes desean que antes de salir éste de Santander podamos aplaudirle una vez más y testimoniar nuestras simpatías y el excelente recuerdo que deja entre nosotros".

Pues bien, sabemos que Francisco Cotarelo fue, lógicamente, uno de los músicos que participó en el concierto señalado, siendo el encargado de abrirlo con la interpretación, al piano, de la *Sinfonía incompleta* de Schubert, acompañado del violinista sr. García Arbosa. La tercera parte de la velada también la inició el pianista, que ejecutó brillantemente el *Claro de luna* de Beethoven. El acto se desarrolló en el Teatro Principal el lunes 23 de Enero de 1911, a partir de las 6 de la tarde, solo momentos después de que quedara solemnemente inaugurado en los Jardines del Muelle el monumento a D. José María de Pereda en un brillante acto cuyo eje central estuvo constituido por el discurso inolvidable de D. Marcelino Menéndez Pelayo. En el concierto, además del protagonista, sr. Labarga, y de Cotarelo, tomaron parte el ya citado violinista Arbosa y tres voces "alentadas" por nuestro hombre: el tenor sr. Herrero, el barítono sr. Solana y el bajo sr. Báscones.

No he localizado nuevas noticias relativas al músico que nos ocupa hasta exactamente un año después. Y es que estuvo al menos por un tiempo ausente de Santander, sin duda ocupado en la lógica búsqueda de más amplios horizontes en los que mejor poder desarrollar su contrastada valía artística; así, sabemos que logró en el mismo 1911 y nada menos que en París un importante premio con motivo de la celebración de un concurso internacional de piano. Pero vuelve a ser mencionado como presente en la capital de Cantabria por el periódico local *La Atalaya* el lunes 22 de Enero de 1912, en el comentario al acto de presentación de la que llegaría a ser famosa tuna escolar *La Semifusa*:

"Ayer por la mañana celebró en el Teatro Principal su anunciado concierto de presentación la "tuna escolar santanderina" que con el título de L Semifusa se propone amenizar la época carnavalesca y recorrer algunas capitales próximas a Santander.

Sin que pretendamos elevar hasta lo sublime el valor artístico de esta simpática agrupación que, como casi todas las de su índole, se improvisa en poco tiempo, ensaya poco y forman en sus filas muchos educandos instrumentistas teniendo en cuenta, volvemos a repetir, todas estas circunstancias, hay que convenir en que es una buena estudiantina, de las mejores de su clase, nutrita, afanada y muy acertadamente dirigida por el reputado profesor de guitarra don Luis Gil.

Así lo apreció el público numeroso que asistió al concierto, premiand con nutritos e insistentes aplausos a los jóvenes tunos al terminar cada una de las obras con que intervenían en el programa y haciendo repetir algunas de ellas, entre las que hemos de citar un bonito y adecuado pasodoble original de director de la estudiantina.

Para mayor variedad del espectáculo, tomaron también parte en el concierto: la banda militar del regimiento de Valencia, hábilmente dirigida por el notable maestro señor Celayeta, que escuchó muchas y muy bien ganadas ovaciones; el joven Antonio Gil, que promete ser un buen violinista, ejecutando muy acertadamente la difícil romanza de Swensen y la no menos complicada serenata de Kubelick, muy diestramente acompañado al piano por el señor de Campo; y, por último, el conocido tenor señor Herrero, a quien acompañaba con su acreditada maestría el señor Cotarelo, fue objeto de calurosas ovaciones interpretando algunas obras de su repertorio (...)".

El *Cantábrico* del sábado 24 de Agosto de este mismo año 1912 anuncia ba la celebración de una función benéfica al día siguiente, a las 9 de la noche en el Teatro Principal a fin de reunir fondos con los que socorrer a los damnificados por la horrible galerna que acababa de sembrar de luto la costa vasca habiendo ocasionado sensibles desgracias en puertos como Ondárroa, Lequeitio, Bermeo o Elanchove. El programa era el siguiente:

PRIMERA PARTE:

- 1º.- Sinfonía, por la Banda Municipal.
- 2º.- Coro a voces solas, por el Orfeón Obrero.
- 3º.- Representación del juguete cómico *Alta mar*, de Carlos Arniches y Antonio Paso, a cargo de varios jóvenes aficionados.

SEGUNDA PARTE:

- 1º.- Sinfonía, por la Banda del Regimiento de Valencia.
- 2º.- Obra de repertorio del Orfeón Obrero.
- 3º.- Romanza de *El Barbero de Sevilla* de Rossini por el notable bajo de ópera santanderino sr. Báscones.

TERCERA PARTE:

- 1º.- Lectura de poesías alusivas al acto, "originales de varios señores literatos de esta localidad" (sic).
- 2º.- Romanza "Una furtiva lacrima" de Donizetti y otra de *Tosca* de Puccini por el tenor sr. Richard acompañado al piano por Francisco Cotarelo.
- 3º.- Gran fantasía musical por las bandas militar y municipal fusionadas.

A última hora, el acto contó con algunas actuaciones más, pues la pareja de duettistas-bailarines "a transformación" Hermanos Baldó, que se hallaban veraneando en Santander, quisieron prestar su concurso, lo mismo que el tenor montañés sr. Herrero, quien no se había enterado antes de la celebración de la función benéfica a causa de que se hallaba haciendo una gira por balnearios próximos. La casa de música de D. Manuel Vellido cedió un excelente piano "Bluthnes" para la velada, que utilizó Cotarelo.

La reseña que *El Cantábrico* incluía en su número del lunes 26 de Agosto comentando el acontecimiento era la siguiente:

"La función que organizaron, con loable propósito, varios jóvenes y el Gremio de Pescadores a beneficio de las familias de las víctimas de la galerna, se celebró anoche en el Teatro Principal, acudiendo una numerosísima concu-

rrencia en paraíso y gradas y habiendo una buena entrada en palcos y butaca. Bien es cierto que muchos señores, después de adquirir estas localidades, la devolvieron para que el beneficio fuera mayor, dejando a la comisión organizadora en libertad para volverlas a vender.

Todo el programa fue presentado conforme se había anunciado previamente.

Después de una brillante sinfonía, ejecutada por la Banda Municipal, el Orfeón Obrero cantó, con la afinación y el gusto que tiene acreditados, "L'Aurora" y "Fa, la, do", composiciones llenas de dificultades que ha llegado dominar gracias a la maestría de su director, don Arecio Olivares, joven e inteligente músico que sería capaz de mayores empresas si se decidiera a romper con la modestia característica en él.

A continuación, el excelente tenor santanderino señor Herrero cantó muy delicadamente el "Airoso" de Pagliacci y el "Adiós a Granada", siendo ruidosamente aplaudido.

Terminó la primera parte con la representación del gracioso juguete Altmar, que hicieron con mucha discreción la señora Lemaur y los señores González, Gómez, Pedraja, Buchs, Perojo, Martínez, Ferrer, López y Oliveros.

Dio comienzo la segunda parte tocando una hermosa sinfonía la Band del Regimiento de Valencia, que fue aplaudidísima.

El Orfeón Obrero cantó en seguida una mazurka preciosa, oyendo un estruendosa ovación.

Siguió el notable bajo señor Báscones, que cantó con hermosa voz y acabado arte la "Mattinata" de Tosti y una escena de Don Carlos.

Luego, don Pablo Nogués dio lectura a una poesía de don José del Rí Sainz; el señor Torralva Becí leyó otra de nuestro director, don José Estrañi; el señor Nogués otra de "Nevermore", y, por último, don José Montero, previ lectura de unas cuartillas dedicadas a la memoria del poeta muerto, dio lectura a un romance de don Ricardo Olarán.

Todos los trabajos fueron aplaudidos entusiásticamente.

Seguidamente, el tenor lírico señor Richard, acompañado al piano por el señor Cotarelo, cantó exquisitamente "Una furtiva lacrima" (Elisire d'amore de Donizetti; "Recondita armonía" (Tosca) de Puccini y la bella canción napo-

litana "O sole mio". Los hermanos Baldo, notables artistas de varietés, trabajaron luego, cantando primeramente la niña Baldo "Las flores", muy bien, y bailando luego los dos hermanos una gallegada y el baile inglés.

Se les ovacionó muy justamente.

Terminó la agradabilísima velada tocando una gran fantasía las bandas militar y municipal unidas.

El público no cesó de aplaudir en toda la noche y salió satisfechísimo de la hermosa función.

Merecen plácemes entusiásticos los organizadores de ella, así como los elementos que contribuyeron a su brillantez".

Los ingresos de la velada ascendieron a 1.214,25 pts. y los gastos imprescindibles, que fueron mínimos pues tanto el empresario del coliseo como el personal del mismo y quienes participaron en la función renunciaron a cualquier derecho y remuneración, sumaron 118,65, lo que quiere decir que la ganancia supuso 1.095,60 pts., cifra que se entregó al Gobernador Civil de Vizcaya.

El nuevo año 1913 es iniciado por Francisco Cotarelo con un memorable concierto propio y a cargo también de una bella voz por él promocionada, así como de una agrupación musical en cuyo nacimiento colaboró, pues surgió en el seno del Club de Regatas; lo anuncian *El Diario Montañés* y *El Cantábrico* del sábado 11 de Enero:

"TEATRO PRINCIPAL.

Mañana domingo, a las seis de la tarde, darán un concierto vocal e instrumental los notables artistas Vicente Galindo (barítono) y Francisco Cotarelo (pianista), y hará su presentación el sexteto santanderino, compuesto de reputados profesores.

El programa será el siguiente:

PRIMERA PARTE:

1º.- Aída (*selección*), por el sexteto.- G. Verdi.

2º.- I pagliacci (*prólogo*), por el señor Galindo.- R. Leoncavallo

3º.- Scherzo en si bemol menor. Berceuse.- Chopin. Rapsodia número 6, para piano solo, por el señor Cotarelo.- Liszt.

4º.- Hamlet (*brindis*), por el señor Galindo.- A. Thomas.

5º.- Scherzo en do menor, por el sexteto.- Marqués.

SEGUNDA PARTE:

1º.- Tosca (*selección*), por el sexteto.- G. Puccini.

2º.- Carmen (*canción del toro*), por el señor Galindo.- G. Bizet.

3º.- Vals de concierto. Mazurca. Gran jota de concierto (*piano solo*, por el señor Cotarelo).- Cotarelo.

4º.- Un ballo in maschera (*aria*), por el señor Galindo.- G. Verdi.

Las romanzas que cante el señor Galindo serán acompañadas por el sexteto".

Describe *La Atalaya* del lunes 13 de Enero el desarrollo de la citada velada:

"*Anoche se celebró un concierto sumamente interesante cuyo programa atrajo numeroso y distinguido público que salió en extremo complacido de la agradable velada.*

Para no herir susceptibilidades citaremos por orden de programa a los notables artistas que tomaron parte en el concierto; y vaya nuestro primero entusiasta aplauso para el sexteto santanderino, excelente conjunto de reciente creación que dirige con mucho acierto el distinguido violinista señor Lacarra secundado admirablemente por los señores Varela (violín 2º), Tuñón (viola), Ruiz Forcada (violoncello) y Requivila (contrabajo). En todas las obras que estuvieron a cargo de tan laboriosos profesores se escucharon muy ruidosas merecidas ovaciones que han de animarles a perseverar en la digna labor que han emprendido y que por todos conceptos promete ser fructuosa si se ha de juzgar por el mérito individual de cada uno de los artistas y por el éxito innegable de su brillante debut.

El joven barítono señor Galindo, que hace pocos días se dio a conocer en un concierto privado que se celebró en el Club de Regatas, confirmó anoche la buena impresión que causó a quienes ya le habían escuchado y alcanzó un enviable éxito por parte del público en general. Posee, efectivamente, el seño

Galindo una voz muy bien definida, admirablemente timbrada, extensa y flexible, de las que "entran" en seguida en el auditorio; canta con verdadero gusto y delicadeza y fue extraordinariamente aplaudido, hasta el extremo de verse obligado a repetir algunos números del programa.

Al reputadísimo y conocido pianista señor Cotarelo, no hemos de "describirle" aquí; sus prestigios están ya bien consolidados, y con decir que estuvo a la altura de su reputación dejamos hecho su mejor elogio; su delicadeza, su mecanismo impecable, su brillante ejecución le capacitan para vencer toda clase de dificultades y su interpretación sobria y justa produce en el público siempre la emoción buscada y arranca la ovación unánime y calurosa que le obligó a sentarse nuevamente al piano y "gratificar" al entusiasmado público con nuevas obras que fueron igualmente aplaudidas.

Como compositor fue igualmente elogiado y una verdadera tempestad de aplausos fue digno final de cada una de las obras de que es autor y que se habían incluido muy acertadamente en el programa".

No menos elogioso se muestra *El Cantábrico*:

"Con una regular entrada se celebró ayer en el teatro Principal el anunciado concierto, en que tomaban parte elementos montañeses en su mayoría.

El sexteto que debutó es una agrupación musical bastante buena, la que, si sigue por los rectos senderos del arte y poniendo todos sus entusiasmos, como ahora, en la empresa iniciada, alcanzará positivos triunfos ante los públicos.

Ayer oyó muchos aplausos en las diferentes piezas que ejecutó.

El barítono señor Galindo, que tiene una voz extensa y de timbre muy agradable, cantó con mucha afinación y gusto la parte a él asignada en el programa, siendo ovacionado calurosamente.

También escuchó largas ovaciones el señor Cotarelo, que demostró una vez más que es un "virtuoso" del piano, ejecutando con maestría y sentimiento admirables algunos trozos musicales de difícilísima interpretación.

La fiesta resultó sumamente agradable, saliendo todo el público altamente complacido y cansado de aplaudir a todos los buenos artistas que en ella tomaron parte".

Y también es digna de consignarse la crítica de *El Diario Montañés*:

"Como habíamos anunciado, ayer se celebró en nuestro Teatro Principia el concierto vocal-instrumental en que tomaron parte el barítono señor Galindo, el pianista concertista y habilísimo maestro señor Cotarelo y el simpático sexteto santanderino.

No fue muy numerosa, pero sí escogida la concurrencia que asistió a la artística audición.

Los números ejecutados fueron sumamente aplaudidos y el público salió complacidísimo de los artistas y de la perfección con que interpretaron sus trabajos.

(Sigue una larga crónica sobre la actuación, brillante, del barítono Galindo).

El señor Cotarelo es un gran concertista, domina el instrumento maravillosamente, ejecuta con limpieza completa, con brillantez exquisita. De la Rapsodia de Liszt tuvo que repetir entre estruendosos aplausos el difícil y sonoro final. En el tercer número de la segunda parte, de la que es autor el reputado maestro, se vio obligado a "bisar" la preciosa jota. La berceuse de Chopin adquirió sonoridades delicadísimas; los ágiles dedos del pianista convirtieron las notas del instrumento en una caja armónica.

El sexteto cumplió con perfección su cometido.

En suma, el concierto fue artísticamente un éxito; el señor Galindo demostró ser un artista de cartel; Cotarelo confirmó su fama, ya bien ganada el sexteto se presentó como una agrupación que viene a llenar un vacío que el Santander se notaba.

El conocido amateur don Gabriel María Pombo cedió galantemente para el concierto un magnífico Pleyel, y la Casa Dotésio facilitó igualmente un Erard".

Cabe señalar que las piezas de producción propia (*mazurka, vals* y *jota*) que Cotarelo interpretó en este concierto debieron ser las mismas que dio a conocer tres años antes.

Pero todavía quedaba a este compositor presentar una última gran obra personal en su etapa santanderina, que concluiría ese mismo año 1913. Lo hizo el miércoles 28 de Mayo, esta vez en la sede de la institución en la que venía trabajando desde su llegada a la ciudad, el Real Club de Regatas; le acompañaba, además, su apreciado "sexteto". La crónica que incluye *El Cantábrico* al día siguiente nos informa al respecto:

"Ayer, a las siete de la tarde, tuvo lugar el concierto musical anunciado en los elegantes salones del Club de Regatas.

La fiesta resultó por extremo agradabilísima. La concurrencia de señores socios e invitados no pudo ser más numerosa.

El notable sexteto de la Sociedad, compuesto de los señores don Emilio Lacarra, director y primer violín; don Raimundo Varela, segundo violín; don Rafael Tuñón, viola; don Aurelio Ruiz, violoncello, y don Pedro Requivila, contrabajo, interpretaron magníficamente, siendo escuchadas con verdadera religiosidad por parte del auditorio, las obras previamente expuestas en el programa y cosechando en todas ellas entusiastas y merecidísimos aplausos.

Oyendo a este sexteto, bien puede decirse que es de lo mejorcito que hay en su clase. Sus elementos componentes, verdaderos "virtuosos" del arte, saben poner en todo lo que ejecutan un verdadero y desinteresado amor.

Son artistas de conciencia. Tocaron la primera parte del programa con verdadera devoción, y así pudimos gustar las exquisitezcs de tres grandes maestros de la música: Beethoven, Verdi y Brahms.

Cumplidísimos elogios y felicitaciones entusiastas merece, aparte las nutritas ovaciones que anoche cosechó, y nosotros somos los primeros en prodigárselos, el joven e inspirado compositor don Francisco Cotarelo, autor de los tres tiempos del Concierto de Piano que, acompañado del sexteto, anoche se dijo como segunda parte.

Factura, vigor, delicadeza, gusto, armonía, cuanto se diga es poco de este Concierto.

Con él terminó la hermosa fiesta del Club muy cerca de las nueve de la noche, sabiéndonos a poco los números musicales tan deliciosamente servidos

Más se detiene en el tema el cronista de *El Diario Montañés*:

"Ayer dio un brillante concierto en los salones del Club de Regatas e notable sexteto de esta Sociedad, en el que se estrenó un Concierto del maestro Cotarelo, artista verdadero, habilísimo pianista y competentísimo e inspirado compositor.

La Obertura de Coriolano fue interpretada magistralmente; no menos bien fue la Romanza en Fa de Beethoven, en la que el primer violín fraseó admirablemente. La fantasía de Aída, muy ajustada y lo mismo las Danzas húngaras de Brahms.

La parte principal, la que más interesaba a los oyentes, el estreno de Concierto de Piano instrumentado por su mismo autor para orquesta, estuvo señalado en el último número.

No es suficiente una audición para juzgar ampliamente obras de "música moderna"; pero la impresión no pudo ser más lisonjera para su autor, nuestro amigo el señor Cotarelo.

Consta el Concierto de tres tiempos y en ellos se desarrollan con seguridad armonía, con técnica exquisita, con sonoridades apropiadas, diferentes temas, sobre los que predomina uno interesante y expresivo.

El señor Cotarelo recibió muchas enhorabuenas, después de nutrido aplausos de la numerosa concurrencia, enhorabuenas a las que unímos la nuestra.

El Concierto lucirá mucho más cuando los elementos orquestales puedan dar matiz, colorido y vigor a las frases y pensamiento de la obra, cosa imposible para un sexteto y dos pianos, que suplían la "madera" y el bronce de la orquesta, y esto quizás pueda ser no tardando mucho tiempo".

Pero poco después de este último triunfo, el compositor renunció a la plaza que disfrutaba desde hacía seis años, dado que había logrado la cátedra de piano en el Conservatorio donostiarra, cargo que ocuparía durante las siguientes tres décadas. Señala *El Diario Montañés* del miércoles 8 de Octubre:

"Sabemos que entre los socios del Club de Regatas se están recogiendo firmas con el fin de que la Junta Directiva provea la plaza de pianista de aquel importantísimo centro de recreo, vacante desde la marcha del profesor señor Cotarelo.

Los aficionados al arte musical que, afortunadamente, los hay en la Sociedad citada, echan muy de menos las agradables veladas pasadas en el confortable salón, escuchando las obras maestras de los célebres compositores, que tanto educan el sentimiento y el gusto.

Mucho celebraríamos que la Junta Directiva atendiera la instancia de sus socios, con lo que daría una prueba más de su cultura".

La petición, en efecto, fue atendida, como recoge *El Cantábrico* el 23 de Diciembre de ese año 1913, al consignar:

"Ayer, a las once de la mañana, se celebraron en los salones del Real Club de Regatas los ejercicios de oposición para cubrir la plaza de pianista vacante desde la renuncia que presentó don Francisco Cotarelo (...)".

El Jurado constituido por Feliciano Celayeta, Leopoldo Pardo Gil, Emilio Cortiguera, Gabriel Huidobro y Antonio Lavín decidió conceder la plaza, entre los dos aspirantes que se presentaban, a D. Gabriel P. Imaz, quien el viernes 2 de Enero de 1914 reinauguró los añorados conciertos nocturnos del Club, los cuales habían sido suspendidos a partir de la dimisión de nuestro biografiado. Imaz fue, pues, el digno sustituto del maestro que nos ha venido ocupando, desde su partida intensamente vinculado a la vida musical de San Sebastián. Años adelante (1950) y en esa ciudad, la casa discográfica Columbia llegaría a grabar en un disco de 78 r.p.m. un hermoso *Ave María* de Cotarelo para ser interpretado *a capella* por un coro de mujeres (CSS-40033 y CSS-40035). Allí siguió desarrollando profusamente su vocación de compositor, creando obras para piano y hermosas piezas corales, algunas con letra de ilustres literatos como es el caso de la bella canción *Mayo galán*, cuyo texto se debe a Emilio Carrere.

Recuperar el recuerdo del fecundo paso por Cantabria de este maestro alavés era de justicia, pues exaltó a la región y a su capital en algunas de sus más

ambiciosas producciones, trabajó con entusiasmo por mejorar la vida musical de Santander (Coros Monasterio, promoción de voces notables, memorables con ciertos, sexteto del Club de Regatas...), colaboró con iniciativas ajenas orientadas en este mismo sentido y estrenó aquí un considerable número de obras propias:

- 1.- *La dulzura angelical.* Zarzuela, 1908.
- 2.- *La última guardia.* Zarzuela, 1908.
- 3.- *El emperaor.* Zarzuela, 1908.
- 4.- *La bailaora.* Zarzuela, 1909.
- 5.- *Las modistas o El último Don Juan.* Zarzuela, 1910.
- 6.- *Vals de concierto.* 1910
- 7.- *Mazurka al estilo de Chopin.* 1910.
- 8.- *Gran jota de concierto.* 1910.
- 9.- *Cuarteto en la para instrumentos de arco.* 1910.
- 10.- *Concierto para piano en tres tiempos.* 1913. Y versión orquestal.

Además, su valía como intérprete fue notabilísima, lo que atestiguaron reiteradamente las críticas periodísticas de la época.

Según queda dicho, todo lo anteriormente expuesto obliga siquiera a rescatar su nombre del olvido y reubicarlo en el puesto que le corresponde dentro del contexto de la vida musical santanderina de comienzos del siglo XX.

JORNADAS LUCTUOSAS DE CANTABRIA

EMILIO HERRERA ALONSO

Miembro del C.E.M.

Aunque el título a primera vista, pueda aparentar ser macabro e, incluso, catastrofista, por parecer que esté nuestra tierra especialmente inclinada hacia las grandes matanzas, no es ni lo uno ni lo otro, ya que no son macabros los muertos a los que los años, los siglos y hasta los milenios se han encargado de “desvirtuar”, y en cuanto a catastrofismo, en primer lugar, aquí van expuestos los hechos luctuosos acaecidos a lo largo del tiempo, y al ir juntos parecen muchos aunque no lo son; por otra parte, volviendo un poco del revés el pensamiento de George Santayana, vemos que *“si conocemos nuestra Historia, no tendremos que repetirla”*.

* * *

EN LA ANTIGÜEDAD Y EL MEDIOEVO

Expondremos primero los hechos cruentos ocurridos en Cantabria, con exclusión de Santander, y posteriormente lo haremos con los sucedidos en esta nuestra capital.

Las guerras cántabras desarrolladas en el siglo I a. de C. (del año 28 al 18), en que los indómitos y fieros cántabros vieron frecuentemente las espaldas de los “invictos” legionarios de Roma, maltratando el orgullo de los grandes generales del Imperio, fueron indudablemente ocasión de grandes matanzas, pero en los “partes de operaciones” que han llegado a nosotros a través de Tito Livio, Dion Casio, Floro y Orosio, no se encuentran relaciones numéricas de bajas, aunque se puede asegurar con poco riesgo de errar, que los muertos fueron muchos.

Se tienen muy pocos datos sobre la campaña de Leovigildo para someter a Cantabria, el año 574, pero debió ser fulminante y muy cruenta, pues la ciudad de Amaya, capital del territorio, fue tomada al asalto por Leovigildo y según San Braulio de Zaragoza, “*la espada del rey se vió ensangrentada con la muerte de los más conspicuos cántabros*”. De “*tremenda matanza*” lo califica rá el cronista Juan de Bielara. En una de las placas de marfil del cofre de San Millán de la Cogolla, se refleja con toda crudeza la “*justicia*” del rey visigodo.

Lo mismo podemos decir de la estrepitosa derrota de las musulmana huestes de Alkhama -en precipitada retirada tras el descalabro sufrido en Covadonga ante los pastores-guerreros cántabros- en el primer cuarto del siglo VIII (717), en Cosgaya donde parece ser que fueron muchos los muertos sarracenos, y es de suponer que no faltarían entre los cristianos.

Tampoco, en *Las Bienandanzas e Fortunas*, escritas por Lope García d' Salazar en el siglo XV, se dan cifras de las bajas experimentadas en las guerra banderizas del Medioevo en nuestra región, entre Giles y Negretes, y linajes afines a unos u otros, aunque no es aventurado suponer que serían numerosas, e las “muertes, enemistades, peleas, omeçidas, malquerencias” y demás circunstancias que nos relata el cronista, en las que vemos que el “*goteo*” era constante, y en ocasiones se convertía en “*chorreo*”. De lo que no podemos dudar es de la crueldad desatada en nuestra región en los siglos XIV y XV, y de las correspondientes mortandades.

EL CRUENTO SIGLO XIX

Pero el siglo XIX sería el testigo de más acontecimientos bélicos en Cantabria, con el consiguiente derramamiento de sangre. Comienza la larga dura relación con las derrotas, en días sucesivos -20 y 21 de junio de 1808- en Lantueno y El Escudo, respectivamente. En la primera, nada pudo el valor de los ardidos hombres del Armamento Cántabro, improvisado precipitadamente para defender la reglón de las invasoras tropas del Emperador -unos 2.000 voluntarios, mal armados y peor organizados, con dos piezas de artillería del 18 al mando de don Juan Manuel Velarde-, establecidos en el paso de la Media Hoz en Lantueno, enfrentados a la veteranía de los fogueados soldados del general Bessiers -tres brigadas de infantería y caballería con 10 cañones-. Las bajas fueron

ron muy numerosas, aunque probablemente menos de las dadas por Bessiers en sus partes en los que las cifra en 2.000, entre muertos y heridos, es decir, el total de las fuerzas españolas. Apenas veinticuatro horas después, en el paso de El Escudo, era también derrotado don Emeterio Velarde que con unos 6.000 hombres y un cañón, trató infructuosamente de oponerse a la división de Duclos que cifró las bajas españolas en 1.200 muertos, sin especificar el número de heridos. Ya se sabe la afición a engordar las cifras de bajas -enemigas y propias- tanto por parte del vencedor como del vencido, por distintas razones en uno y otro. No hay que olvidar que la primera baja de una guerra es la Verdad. De lo que no podemos dudar es de que fueron muchos los españoles muertos allí, y queremos suponer, que también caería algún francés.

Unos años más tarde, en 1833, el 2 de noviembre, pocas semanas después de la muerte del más felón de los gobernantes que nuestra Patria haya tenido, se dio en nuestra provincia una acción entre partidarios de don Carlos y los de su sobrina Isabel, en el pueblo de Vargas. Este combate al que los vencedores calificaron de "batalla" -según Simón Cabarga, por la mala conciencia que los santanderinos tenían tras la ocupación francesa-, no pasó de un modesto encuentro en que la sorpresa hizo que apenas durara 20 minutos, y en que los muertos fueron únicamente 6 -y todos carlistas-, aunque el coronel Iriarte, jefe de las fuerzas vencedoras, no dudó en multiplicarlos por 10 en su parte; pero ni la duración del encuentro, ni el número de bajas, ni la escasa entidad de las fuerzas enfrentadas -300 carlistas y 450 liberales- son suficientes para dar a aquel modesto encuentro el calificativo de "batalla", y a hacer correr tanta tinta magnificándola, para con ello los liberales santanderinos fabricar las plumas con que engalanarse vanidosamente de pavos reales.

Muy cruenta, por el contrario -aunque las cifras puedan no ser totalmente exactas, aunque sí muy aproximadas-, fue la batalla desarrollada el 20 de marzo de 1838 en Vendejo, en el angosto paso formado por el río Buyón en la entrada meridional del valle de Liébana, entre las fuerzas carlistas del conde de Negrí, y las liberales del general Latre, que empeñaron un feroz combate en medio de un tremendo temporal de nieve, en el que los liberales tuvieron 750 muertos, y 480 los carlistas, adjudicándose ambos contendientes la victoria que, naturalmente, no fue de ninguno. Este número tan alto de muertos que puede parecer

exagerado pero que probablemente no lo es, se debió a que los heridos -recogidos en un invernal los carlistas, y dejados en el campo sin recoger los liberales en la penosa retirada- fueron víctimas del tremendo frío, muriendo casi todos los liberales y muchos carlistas.

Bastante inferior fue la cruenta relación en la batalla que entre los días 2 de abril y 17 de mayo de 1839, enfrentó a las fuerzas liberales del general Espartero con las carlistas del general Maroto, dos importantes ejércitos, ya que el primero constaba de 30 batallones de infantería, 3 regimientos de caballería 36 piezas de artillería, además de algunas compañías de ingenieros -pontonero y minadores- y Maroto disponía de 17 batallones de infantería, alguna caballería y 20 piezas de artillería -10 de las cuales se hallaban emplazadas en el fuerte de Guardamino-.

Al terminar con el triunfo de Espartero, la batalla que llenó de sangre ruina el rincón suroriental de la provincia cántabra, entre muertos y heridos se habían producido 1.832 bajas, de las que 222 fueron muertos -119 carlistas 103, liberales-. Como consecuencia de esta dura y victoriosa batalla, el general Espartero recibiría el título de duque de la Victoria, y la villa de Ramales vería alargado su topónimo, pasando a llamarse *Ramales de la Victoria*.

Estas cifras ya son de fiar, lo mismo que las de los combates de Talledo Las Muñecas, en el extremo oriental de la provincia, con ocasión del último sitio de Bilbao, el 28 de abril de 1874, en que el número de muertos fue de 90, de los que carlistas fueron sólo 35, por combatir éstos a la defensiva.

La misma circunstancia se dio el 10 de agosto de 1875, en Villaverde de Trucios donde se encontraron los generales Carasa, carlista, y el liberal Villegas -cántabros ambos-, defendiendo el primero el enclave con éxito. Villegas tuvo 70 muertos y Carasa, 28.

DESASTRES EN EL MAR

La condición marítima de la provincia cántabra, ha sido con frecuencia ocasión de luctuosos acontecimientos, y entre los principales sufridos en nuestras costas, quizás el primero registrado es el de un besuguero perdido en Laredo, el 28 de agosto de 1842, en el que murieron sus 15 tripulantes en medio de un duro temporal. Pero, indudablemente, uno de los de más trágico recuerdo

y sin duda el más cantado (1) fue el conjunto de naufragios de embarcaciones pesqueras el 20 de abril de 1878 Sábado de Gloria- en que una violenta galerna se abatió bruscamente sobre el litoral, hundiendo numerosos barcos de pesca. De los puertos cántabros se perdieron dos docenas de lanchas y en ellas 132 pescadores, 60 del Cabildo de Santander y el resto de los de los otros puertos pejinos.

Otro naufragio cruento tuvo lugar en Ajo, en la punta Urdiales, frente a la playa de Cuberris, el 28 de diciembre de 1896 -día de los Santos Inocentes- en que el *Carranza*, vapor de 1.528 toneladas de registro bruto, matriculado en Bilbao, embarrancó en la peña del Hombre y en el naufragio perecieron 15 hombres, pese a los esfuerzos de numerosas personas de todos los barrios de Ajo que, únicamente pudieron salvar a 7 tripulantes.

En vísperas de nuestra última guerra civil, el 16 de julio de 1936, desapareció en el mar, sin dejar rastro, el pesquero de 40 toneladas y motor de gasolina, *Pósito nº 1*, del Cabildo de Santoña, con 17 hombres a bordo.

En 1950, el 11 de diciembre, se hundió a unas 10 millas de la costa, a la altura de Tina Mayor, el *Puerto de Figueras*, pequeño vapor de casco de madera y 202 toneladas de registro bruto, desapareciendo con él sus 8 tripulantes.

Más trágica fue -por ocurrir a la vista de cientos de vecinos de Langre y pueblos de alrededor de éste- la tragedia, el 21 de diciembre de 1960, del *Elorrio*, de 6.000 toneladas de registro, embarrancado en Langre, al pie de un acantilado de 70 metros de altura, cortado a pico, en el que pese a los denodados y heroicos esfuerzos de los hombres de tierra, perecieron 21 de los 22 tripulantes, muriendo asimismo ahogado el vecino de Langre, Ismael Hoz, que no dudó en arriesgar y entregar su vida tratando de salvar las de sus semejantes

EN SANTANDER, DE LA EDAD MEDIA A NUESTROS DÍAS

Y retrocedemos en el tiempo hasta situarnos en la Edad Media, en Santander, en la vieja villa, donde -de nuevo según García de Salazar- a principios del siglo XV, y en el contexto de las guerras banderizas que tenían el Norte de España como teatro de operaciones, se desarrolló un combate en el puente que unía las pueblas de arriba y de abajo, en el que se produjeron varios muert-

tos -que no cuantifica el cronista pero que no debieron de ser muchos- siendo uno de ellos, el único que aquél individualiza, Juan de Escalante que murió "*d'vna saeta que le dieron por el pie*". Pocos años más tarde, en 1467, también en Santander, se dio un duro encuentro entre las huestes del marqués de Santillana encastillado merced a una traición en la parte alta de la puebla, y los "*de la Villa de Baxo y los que fueron de aRiba*" apoyados por "*casi toda Trasmiera e Gile e Negretes en fauor de la dicha Villa*"... "*e peleando cada dia morieron mucho omes de todos, entre los quales morió Fernan de Escalante de un viraton*".

Fue poco después, en la primavera de 1497, cuando llegó de Flandes nuestro puerto la armada que trajo a la princesa doña Margarita de Austria para desposarse con el Infante don Juan. Venía la flota con muchos enfermos a bordo y dejó en la villa la peste que, con diversas alternativas, duró cinco años, causando más de 6.000 muertos.

Más grave aún fue la peste introducida en diciembre de 1596 con la arribada del *Rodamundo*, navío holandés al servicio de Felipe II, que trajo a nuestra Patria cartas del cardenal Alberto, y la dotación enferma, desatando en la villa una tremenda epidemia que se extendió luego a toda España. Los muertos fueron muchísimos.

En 1834, en plena guerra carlista, se encontraba con base en Santander, en misión de vigilancia de la costa cantábrica y de represión del contrabando destinado a las fuerzas de don Carlos en las provincias vascongadas, la *Lealtad*, fragata de 54 cañones, que el 11 de enero, luego de cinco días corriendo un durísimo temporal, desde el cabo Ortegal, se perdió en la punta de San Marcos, en el promontorio de San Martín, salvándose toda la tripulación; pero entre las embarcaciones que trataron de auxiliarla, había dos de la goleta de guerra, inglesa, *Nemrod*, y una de ellas se fue sobre las peñas de la península de La Magdalena, ahogándose 13 hombres de los 14 que la tripulaban.

Ya, algo más cerca de nosotros, en 1868, el alzamiento del almirante Topete y el general Prim, en Cádiz, dio lugar a la revolución que posteriormente se denominaría "La Gloriosa", que sólo fue cruenta en el puente de Alcolea en Santander donde tuvo lugar el 24 de septiembre una encarnizada batalla que duró todo el día, entre los alzados en la ciudad acaudillados por el general Juan de Villegas, y las tropas de la Reina que, al mando del general Calonge, s

enviaron de Valladolid para someter a los sublevados. Derrotados los de Villegas a media tarde, embarcaron en la goleta de guerra *Caridad* y se retiraron por mar al amparo de los cañones de ésta, entrando entonces Calonge en la plaza. Tuvo éste muchas bajas -151 muertos-, siendo únicamente 25 los de los alzados que, por combatir a cubierto y haber permitido el embarque Calonge para evitar mayor efusión de sangre, salieron mejor librados.

La sin duda más cruenta catástrofe de la historia de nuestra ciudad, inmortalizada por Pereda en *Pachín González*, fue la producida por la explosión del vapor mercante, *Cabo Machichaco*, el 3 de noviembre de 1893, el mayor desastre ocurrido en tiempo de paz, en un puerto, en el Mundo, en el que los muertos fueron más de 500 -pasando de 2.000 los heridos- aunque nunca se pudo conocer el número real de los primeros, ya que hubo desaparecidos y destrozados hasta límites increíbles, y era mucha la población flotante de Santander en aquellas fechas. En la obra citada, don José María de Pereda, al referirse a la tremenda detonación de la dinamita que el barco transportaba, dice: "... no tiene nombre en ninguna lengua conocida".

En 1936 se produjo en Santander un tremendo acontecimiento del que nunca se avergonzará bastante la ciudad. El domingo 27 de diciembre, a consecuencia de un bombardeo aéreo de difícil explicación estratégica -el primero que sufría la capital- murieron 67 personas. Como represalia fueron atacados los que menos tenían que ver con el bombardeo, los presos políticos internados en el barco-prisión *Alfonso Pérez*, de los que, sin que las autoridades hicieran nada para evitarlo, fueron asesinados 155; además, en Ciriego, sufrieron la misma suerte 3. En total, por una y otra causa, hubo aquel día en Santander 225 muertos.

Ocho meses más tarde, el 25 de agosto de 1937, la víspera de la entrada de las tropas nacionales en la capital, durante la última noche de dominio republicano, fueron asesinadas varias personas, y otras se suicidaron; pero la verdadera mortandad de aquella fatídica noche tuvo lugar en el Puntal, donde se ahogó la totalidad de milicianos, mujeres y niños que abarrotaban la pedreña *Colón* y el patache *José Moreno* que trataban de huir de Santander y, tripulados por manos inexpertas, fueron a perderse en la punta Rabiosa, la primera, y cerca de la isla de Santa Marina, el patache. No se supo nunca el número de los que

allí perecieron, pero se puede asegurar que fueron varios cientos, de los que muchos serían arrojados por el mar a la playa en días sucesivos.

La última jornada luctuosa de Santander, con muchos muertos, tuvo lugar a bastantes kilómetros de nuestra región, pero afectó muy directamente a ésta. A primeras horas del 7 de diciembre de 1983, el bimotor Douglas DC-9 de la compañía Aviaco que despegaba en Barajas para dirigirse a Parayas, chocó con un Boeing 707 de Iberia, que desorientado por la espesa niebla cruzaba la pista de despegue. En la colisión murieron 98 personas, de ellas 49 ocupantes del DC 9, la mayoría de ellos, montañeses.

Pidamos a Dios que esta catástrofe de Barajas, cierre definitivamente esta crónica, y que si en sus misteriosos designios esté que no sea así, permanezca cerrada mucho tiempo.

FUENTES

- FERRER, Melchor. *Historia del Tradicionalismo español*, tomos III y XIV. *GACETA DE MADRID*, nº 1.656, miércoles, 29 de mayo de 1839.
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope. *Las bienandanzas e fortunas*. Bilbao, 1967.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín. *Los cántabros*, Madrid, 1966.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael. *Naufragios en la costa de Cantabria*, Santander, 1976.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael. *La galerna del sábado de Gloria*. Santander, 1981
- HERRERA ALONSO, Emilio. *Alas sobre Cantabria*, Santander, 1993.
- HERRERA ALONSO, Emilio. *Guerra en el cielo de Cantabria*, Madrid, 1999.
- HERRERA ALONSO, Emilio. "Un héroe montañés: El general carlista don Fulgencio de Carasa y Naveda", en *Altamira*, Santander, 1974.
- HERRERA ALONSO, Emilio. "La batalla de Ramales", en *Altamira*, Santander, 1976.
- PIRALA, Antonio. *Historia de la Guerra Civil y de los partidos liberal y carlista*, Tomos IV y V. Madrid, 1896.
- PIRALA, Antonio. *Anales desde 1847 hasta la conclusión de la última guerra civil*, Tomo III, Madrid, 1876.
- RÍO SÁINZ, José Antonio del. *La Provincia de Santander bajo todos sus aspectos*. Santander, 1885.
- SIMÓN CABARGA, José. *Santander en el siglo de los pronunciamientos y la guerras civiles*. Santander, 1972.
- VARIOS. *Las Guerras Cántabras*. Santander, 1999.

LA PROVINCIA MARÍTIMA DE SANTANDER, 1799-1833. 1^a PARTE. LA INSTITUCIÓN.

JOSÉ LUIS ZUBIETA IRÚN
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

1. LA PROVINCIA DE SANTANDER. DIFERENTES SITUACIONES HISTÓRICAS

La provincia de Santander, como circunscripción de la administración territorial del Estado, nace por un Real Decreto de 25 de septiembre de 1799 y una Real Orden de 22 de enero de 1801, ambos de Carlos IV, que creaban además otras cinco provincias que se denominarían marítimas. El territorio que va a componerla formaba parte hasta ese momento de la provincia de Burgos, de la que va a desmembrarse.

Pero esta provincia santanderina no es, ni por sus efectos administrativos ni por sus límites, la provincia formada en 1833 que llegará a nuestros días. En ese primer tercio de siglo se vivirá un complejo proceso, durante el cual se pasará del Antiguo Régimen a la era constitucional. Cabe hablar de provincia de Santander con varias situaciones diferentes en ese período:

-Provincia del Antiguo Régimen (provincia fiscal), con vigencia entre 1799 y 1833, salvando los períodos constitucionales. Entre 1801 y 1803, en una primera etapa, y de 1816 a 1833, se denominaría provincia marítima y tendría competencias fiscales plenas. Desde 1825, además, ostentaría la categoría de intendencia.

-Provincia constitucional de facto de 1812, en una primera etapa hasta 1814 y posteriormente entre 1820 y 1822.

-Provincia resultante de la primera división constitucional de 1822, coexistió hasta el final del Trienio Liberal en 1823.

-Provincia resultante de la división constitucional definitiva de 1833.

Además, la administración paralela del rey José I mantuvo otras dos situaciones (1):

-Provincia de facto de 1808 a 1810.

-Prefectura de 1810, teóricamente hasta el final del reinado en 1813.

2. ANTECEDENTES. SANTANDER DEL SIGLO XVI AL XVIII

2.1. LAS DIVISIONES DE LOS AUSTRIAS

Desde principios del siglo XVI el Reino de Castilla se encuentra dividido en provincias, circunscripciones formadas en torno a las 18 ciudades con voto en Cortes (Zamora, León, Burgos, Valladolid, Toro, Salamaca, Soria, Ávila Segovia, Toledo, Madrid, Guadalajara, Cuenca, Murcia, Jaén, Granada Córdoba y Sevilla). En el siglo XVII se crearán otras tres: Santiago de Compostela, Palencia y Extremadura. Las competencias de estas provincias no superan el ámbito fiscal, coexistiendo con otra división territorial, la de los corregimientos, cuyos titulares, los corregidores, ejercían la jurisdicción civil y criminal. Sólo en algunos casos existía coincidencia entre las divisiones provinciales y los corregimientos, evidenciando la independencia entre unas y otras funciones administrativas.

Las provincias, que por lo dicho pueden denominarse fiscales, se encontraban divididas en partidos, que en ocasiones eran nominados también como provincias, lo que se explica por utilizarse este término como simple sinónimo de circunscripción territorial.

Los territorios de la actual provincia de Cantabria o que iban a pertenecer a la de Santander en algún momento, estaban adscritos a tres de las provincias de esos siglos XVI-XVII: Burgos, Toro y León. Esos territorios pueden agruparse para su análisis según las divisiones que, al menos para las grandes jurisdicciones, serían habituales al final del Antiguo Régimen:

- Asturias de Santillana. Perteneciente hoy a Cantabria, excepto los valles de Ribadedeva y Peñamellera que quedaron en Asturias en la división de 1833

Además de esos valles lo formaban las siguientes jurisdicciones: Ciudad de Santander y su jurisdicción, Abadía de Santander, Valle de Camargo, Valle de Piélagos, Valle de Villaescusa, Honor de Miengo, La Vega y su jurisdicción, Abadía de Santillana, Santillana y su jurisdicción, Valle de Reocín, Villa de Cartes, Alfoz de Lloredo, Valle de Cabezón, Valle de Valdáliga, Valle de Cabuérniga, Valle de Tudanca, Valle de Polaciones, Valle de Rionansa, Valle de Lamasón, Valle de Herrerías, Valle de Peñarrubia, Villa de San Vicente de la Barquera y su jurisdicción, y los valles de Val de San Vicente, Buelna, Cieza, Iguña, Anievas, Toranzo, Carriedo, Cayón y Penagos.

-Tresviso.

-Liébana. Formada por la Villa de Potes y los valles de Valdebaró, Valdecillólogo, Valdeprado y Cereceda.

-Marquesado de Argüeso.

-Alfoces y valles de la cuenca del Ebro. Territorio que quedaría definitivamente en la provincia de Burgos desde 1833, formado por Valle de Valdebezana, Alfoz de Santa Gadea, Alfoz de Bricia, Hoz de Arreba y Valle de Zamanzas.

-Montes de Pas. Fornada esta jurisdicción por Nuestra Señora de la Vega, San Pedro del Romeral y San Roque de Riomiera.

-Merindad de Trasmiera. Formada por las cinco juntas históricas, Cudeyo, Ríbamontán, Siete Villas, Cesto y Voto y, al final del Antiguo Régimen, por la villas de Argoños, Escalante y Santoña.

-Territorios orientales. Se agrupan bajo este epígrafe las villas de Colindres, Limpias y Ampuero, Villa de Laredo y su jurisdicción, los valles de Liendo y Guriezo, Villa de Castro Urdiales y su jurisdicción, Junta de Parayas y los valles de Ruesga, Soba y Villaverde.

-Mena y Tudela-Relloso. Formada por los valles de Mena y Tudela-Relloso, en la provincia de Burgos desde 1833.

-Partido de Reinosa. Formado por Campoo y Valderredible, unido a Santander en las divisiones de 1822 y 1833. Campoo se componía de la Villa de Reinosa y las hermandades de Campoo de Enmedio, Campoo de Suso, Campoo de Yuso, Valdeolea, Cinco Villas, Los Carabeos y Valdeprado.

-Pueblos palentinos. Pueblos campurrianos del norte de Palencia que sól quedaría en Santander en la efímera división de 1822.

La división del Reino de Castilla a finales del siglo XVI es conocida con detalle por la publicación por Tomás González en 1829 del *Censo de la Población de Castilla en el siglo XVI*, basada en la documentación preparada en 1591 con ocasión del reparto del impuesto denominado de "millones", por lo que es conocido habitualmente como *Censo de los Millones*. Recientemente se ha publicado el Vecindario original de 1591 (2).

Las tres provincias que aquí interesan se encontraban divididas en los siguientes partidos:

Burgos: Burgos, Trasmiera y Tierras del Condestable.

Toro: Toro y Palencia.

León: León y Asturias.

Los territorios que con el tiempo serían santanderinos aparecen adscritos a cuatro de esos partidos:

Partido de Burgos

-Hoz de Arreba y Valle de Zamanzas, de los alfores y valles de la cuenca del Ebro

-Montes de Pas

-Valle de Tudela-Relloso

Partido de Trasmiera

-Asturias de Santillana

-Liébana

-Marquesado de Argüeso

-Merindad de Trasmiera

-Territorios orientales

-Valle de Mena

Partido de Palencia

-Valle de Valdebezana y alfores de Santa Gadea y Bricia, de los alfores y valles de la cuenca del Ebro

- Partido de Reinosa
- Pueblos palentinos

Partido de Asturias

- Tresviso

Algunas de estas adscripciones, sin embargo, no están explícitas en el Censo de los Millones. No aparecen, así, los Montes de Pas, seguramente incluidos en la Merindad de Montija, pues siempre habían dependido de Espinosa de los Monteros. De otra parte Valdebezana ("Valle de Bezana") se recoge en el partido de Palencia (3), mientras que Hoz de Arreba ("Valle de Alhoz de arriba") aparece, incluyendo los pueblos de Valle de Zamanzas, en el de Burgos (4). No hay referencia, sin embargo, de los alfores de Santa Gadea y Bricia. Martínez Diez, que ha estudiado esta división de 1591 para la provincia de Burgos (5), interpretaba que Valle de Zamanzas debía formar parte de Hoz de Arreba (como se confirmaría al publicarse en 1984 el Vecindario original de 1591), mientras que los dos alfores citados debían quedar con la Merindad de Aguilar en el partido de Palencia, al ser ambos señorío del Marqués de Aguilar (6). Tampoco hay mención en el Censo del pueblo de Tresviso; todos los indicios apuntan, como ha señalado Martínez Diez (7), a que se incluía en el Concejo de Cabrales y, por tanto, en el partido de Asturias.

Según todo esto los territorios que hoy conforman la provincia de Cantabria pertenecían a finales del siglo XVI al partido de Trasmiera de la provincia de Burgos, excepto las villas pasiegas que eran del partido de Burgos, Campoo y Valderredible que eran parte de la provincia de Toro en su partido de Palencia y la villa de Tresviso que sería aún asturiana.

2.2. LAS INTENDENCIAS DEL SIGLO XVIII

La administración que los Borbones heredan en el siglo XVIII se encuentra sólo centralizada a efectos fiscales; a ella corresponde la citada división en 21 provincias que afecta al Reino de Castilla Pero en lo gubernativo, jurisdiccional y económica no existe una verdadera división territorial, pues hasta

entonces esas funciones no han superado los ámbitos locales, con la única excepción de los agrupamientos de territorios de realengo en la formación de corregimientos.

Pero ya en los primeros años del siglo XVIII existen intentos de generalizar la división territorial del Estado a las funciones administrativas de policía, justicia, finanzas y guerra, creando en todas las provincias unas intendencias semejantes a las existentes en Francia.

La implantación de estas intendencias de provincia no es sencilla, y tras cortos períodos de funcionamiento entre 1711 y 1715, en una primera etapa, 1718 y 1722 en otra, habría que esperar a una Real Ordenanza de Fernando V de 13 de octubre de 1749, para que fueran definitivamente reinstauradas estas instituciones administrativas que perdurarían tanto como el Antiguo Régimen. Sus competencias, en todo caso, no serían igualmente amplias en todos los momentos (8).

Los territorios santanderinos quedarían así encuadrados con sus respectivas provincias de origen en las nuevas intendencias. Las intendencias castellanas fueron 21 en 1711 -las 21 provincias de los Austrias-, 13 en 1718 -agrupándose Toro con Salamanca y Zamora y agregándose Vizcaya y Álava a Burgos por lo que afecta a las de esos territorios santanderinos- y definitivamente 22 en 1749 al crearse entonces intendencias en las 21 provincias históricas y en Ciudad Real separada como provincia de Toledo. En este año de 1749 Vizcaya y Álava fueron también agregadas a la intendencia de Burgos, para separarse años después. Los territorios santanderinos por tanto, al pertenecer a las provincias de Burgos y Toro, quedaban bajo la jurisdicción de los respectivos intendentes (9). Sólo en ciertos períodos los intendentes llegaron a tener competencias en los cuatro ramos citados. Aunque los nombrados en 1749 acumularon el cargo de corregidor, al menos en la capital de la intendencia, desde 1766 se separaron definitivamente intendencias y corregimientos; a cargo de los corregidores quedó la justicia y policía (10), limitándose las competencias de los intendentes a los ramos de hacienda y guerra. En 1802 acumularían de nuevo las competencias en los cuatro ramos.

La conformación y ámbito territorial de las intendencias españolas al final del siglo XVIII es conocida en detalle por la publicación de 1789 *España dividida*

dida en provincias e Intendencias y subdividida en partidos, corregimientos, alcaldías mayores, gobiernos políticos y militares, así realengos como de órdenes, abadengo y señorío, formada según información facilitada por los intendentes a órdenes del conde de Floridablanca en 1785. Se conoce como Nomenclátor de Floridablanca o *Relación de Pueblos* a la segunda parte de esta obra titulada *Relación de las ciudades, villas, lugares, aldeas, granjas, cotos redondos, cortijos y despoblados de España, y sus islas adyacentes: con expresión de la provincia, partido y término a que pertenecen*.

No existe, que conozcamos, ninguna reproducción completa de los apartados del Nomenclátor de Floridablanca dedicados a los territorios santanderinos, y las existentes son origen de confusión. Madoz, en la voz "Burgos" de su diccionario (11), resume en un cuadro los partidos y localidades de la provincia de Burgos, pero equivocando claramente el número de aquéllos, consecuencia sin duda de la tipografía del documento original. Martínez Diez en su *Génesis histórica de la provincia de Burgos* (12) reproduce en un anejo de forma simplificada la relación de localidades de esa provincia, suprimiendo los nombres de pueblos hoy cántabros y la información relativa a los funcionarios de justicia y policía que contiene el original. Pero el agrupamiento en partidos, que parece correcto para los territorios hoy burgaleses, no lo es, a nuestro juicio, para los santanderinos, al señalar un "Partido de los Valles de Asturias de Santillana" que no aparece en el original de 1789 o separar del Partido de Laredo la Merindad de Trasmiera y la Provincia de Liébana (13).

El Instituto Nacional de Estadística ha publicado en 1992 una versión en facsímil pero simplificada del Nomenclátor, que suprime en la relación de localidades todos los barrios y, como hiciera Martínez Diez, las referencias a cargos. Ese facsímil es reproducido aquí en un anejo, en las partes que se refieren a los territorios que iban a formar parte, en algún momento, de la provincia de Santander. A ello se añade, también en facsímil, una hoja del original de 1789, para observar el formato y contenido de esa composición.

Los territorios santanderinos estaban adscritos, según nuestra interpretación, a dos provincias, Burgos y Toro, y sólo tres partidos, los de Laredo y Castilla La Vieja en Laredo en la primera de ellas y el de Reinosa en la segunda.

El partido de Laredo se compone únicamente de jurisdicciones santanderinas, que se encuentran en el Nomenclátor ordenadas alfabéticamente -después de un grupo de "Pueblos solos"- desde Abadía de Santander hasta Valle d'Zamanzas (14). Sin embargo las separaciones tipográficas utilizadas antes de la jurisdicciones singulares -Marquesado de Argüeso, Merindad de Trasmiera, Provincia de Liébana o Valle de Peñamellera- o el no cerrar el grupo de las d'Liébana, entre otras razones, ha inducido sin duda a la interpretación d'Martínez Diez.

El partido de Castilla La Vieja en Laredo incluye jurisdicciones burgalesas salvo la santanderina de Montes de Pas.

El partido de Reinosa de la provincia de Toro agrupa a Villa de Reinosa y las hermandades campurrianas y Valle de Valderredible.

De otra parte, los pueblos palentinos que serán de Santander entre 1822-1823 aparecen en la provincia de Palencia, partido de La Montaña, en la extensa relación de lugares de la jurisdicción de Aguilar de Campoo.

El ámbito territorial del partido de Laredo no era muy diferente al que se vió para el de Trasmiera en el siglo XVI. Comprendía, como el de Trasmiera antiguo, las Asturias de Santillana, Liébana, Marquesado de Argüeso, Merindad de Trasmiera, los Territorios Orientales y Valle de Mena. A ellos se habían sumado Tresviso, que era de Asturias en el siglo XVI, los alfores y valles de la cuenca del Ebro, que dos siglos antes estaban divididos entre el partido de Burgos, el de Palencia de la provincia de Toro, y Valle de Tudela-Relloso, adscrito a mismo partido de Burgos.

La división en partidos del Nomenclátor de Floridablanca puede aparecer en contradicción con lo grafiado en los mapas de Tomás López de la misma época. En efecto, los alfores y valles de la cuenca del Ebro, que en aquella división se incluyen en el partido de Laredo, no se muestran así en el mapa de Tomás López.

Lo mismo ocurre con Montes de Pas, adscritos al partido de Castilla La Vieja en Laredo en el Nomenclátor y en este caso en el de Laredo en el Mapa de Tomás López. No es éste el lugar para un análisis pormenorizado, que sería laborioso, de los mapas del famoso geógrafo; baste decir que sus hojas parciales son de diversos años, y que en ellos se produjeron sin duda cambios juris-

diccionales en lo que a partidos se refiere. La provincia de Burgos comprende dos mapas. Los territorios santanderinos se encuentran en el editado en 1774, *Mapa que comprehende el Partido del Bastón de Laredo y quatro Villas de la Costa, con todos sus Valles, y la Provincia de Liébana; el Corregimiento de Villarcayo, que encierra las Merindades de Castilla la Vieja, separadas sus Juntas, Villas, y agregados; el Partido de Castilla la Vieja en Burgos; y el Partido de Miranda de Ebro* (15).

Esta hoja incluye “Las tres villas de Pas” dentro del Bastón de Laredo y deja fuera Valdebezana, Santa Gadea, Bricia, Arreba y Zamanzas. De 1784, un año anterior a la información de Floridablanca, es el *Mapa geográfico de una parte de la provincia de Burgos, que comprehende los partidos de Burgos, Bureva, Castroveriz, Candemuño, Villadiego, Juarros, Aranda; los Valles de Sedano, Valdelaguna, Bezana, Jurisdicción de Lara, La Hoz de Bricia y la de Arreba*.

Los pueblos de Valle de Zamanzas: Aylanes, Barriolacuesta, Bascones, Gallejones, Robledo y Villanueva de Rampalaiz aparecen rotulados en este mapa en territorio no separado de la Hoz de Arreba; dos pueblos del Alfoz de Santa Gadea también se rotulan, pero fuera de los límites del territorio mapificado. Todo ello contribuye a atribuir un relativo valor a la información de Tomás López en lo que se refiere a la división en partidos y sus límites.

3. LA PROVINCIA MARÍTIMA

3.1. EL SISTEMA FISCAL EN EL SIGLO XVIII

El sistema fiscal de la Edad Moderna hereda su complejidad de los impuestos medievales. En toda la monarquía, pero especialmente en la corona de Castilla, la profusión de figuras fiscales supone grandes dificultades para la gestión hacendística de su tiempo, que se transmiten a su actual estudio. En el siglo XVIII esas figuras fiscales no han cambiado mucho; el intento de implantar la Única Contribución, en sustitución de una pluralidad de impuestos que gravaban el consumo, ocupa varias décadas de esfuerzos que se intensificaron durante el reinado de Carlos III, pero ha de ser definitivamente abandonado en 1779 al no superar los obstáculos de toda índole que encuentra.

Los ingresos que la hacienda real obtenía provenían en gran medida de impuestos de muy diversa naturaleza que pueden clasificarse, con la terminología de la época, en cinco grandes grupos:

- Rentas provinciales
- Rentas generales
- Rentas estancadas
- Rentas eclesiásticas
- Empréstitos

Se denominaban rentas provinciales a un amplio conjunto de impuesto indirectos sobre el consumo, algunos de muy antiguo origen y de muy diversa naturaleza: alcabalas, cientos, millones, tercias reales, fiel medidor, etc., que en esta época se cobraban juntos. Las dificultades para la administración directa de estas rentas por la hacienda real eran orilladas utilizando otros sistemas para su cobro y gestión: el arrendamiento, cuando un arrendatario pagaba un precio a la Hacienda por la renta y se encargaba de cobrarla, el encabezamiento, cuando los contribuyentes se obligaban de manera mancomunada a pagar una cantidad fija que se distribuía posteriormente, o el repartimiento, si era la Hacienda real la que repartía previamente, sin mancomunar el pago. Durante la primera mitad del siglo estas rentas fueron dadas en arrendamiento para cada una de las provincias del reino, de donde proviene el nombre de provinciales que entonces empieza a utilizarse. Sin embargo desde 1749 todas las rentas en arrendamiento pasan a ser administradas directamente en las capitales de provincia y localidades importantes y quedan en encabezamiento en el resto de municipios.

Una partida de estas rentas ha ido perdiendo importancia relativa desde el siglo XVI. Se trata de los servicios, subsidios concedidos por las Cortes de reino a la Corona, conceptualmente muy diferentes de los impuestos, como la alcabala, que representaban una prerrogativa real. Los primitivos servicios votados en Cortes, ordinario y extraordinario, son definitivamente suprimidos en 1795, aunque quedarán los millones entre las rentas provinciales que habrá tenido el mismo origen.

Fracasado el intento de la Única Contribución existe aún un proyecto de 1790 de supresión de las rentas provinciales, sustituidas por la contribución

denominada de frutos civiles, que gravaba la renta. Su implantación fue un fracaso por la resistencia de los contribuyentes y en 1794 se extinguió esta renta aunque convirtiéndose en otra semejante destinada específicamente a la amortización de la deuda pública.

Las rentas generales eran las procedentes del cobro de los aranceles de aduanas y respondían también a diversas figuras impositivas: almojarifazgo, diezmos de la mar, puertos secos, etc., además de los derechos de exportación de las lanas. Su nombre, de origen incierto, empieza a utilizarse también en el siglo XVIII y según Artola proviene de las generalidades de la corona de Aragón. Tras épocas de ser también arrendadas eran administradas en su conjunto desde 1740. En 1714, al finalizar la Guerra de Sucesión, Felipe V había suprimido las aduanas existentes en los límites entre el reino de Castilla y Aragón y Valencia. En 1717 se trasladaron a los puertos del norte las aduanas interiores existentes en León y Burgos, instalándose en los puertos gallegos y asturianos y, en lo que aquí nos afecta, en Santander, San Vicente de la Barquera, Santoña, Laredo y Castro Urdiales. También en ese año se trasladan las aduanas existentes entre Castilla y las "provincias exentas", las vascas y Navarra, que formaban dos líneas aduaneras, una formada por los puestos de Valmaseda, Orduña y Vitoria, en los tres caminos principales de acceso a las vascongadas, y otra por Logroño y Ágreda en el eje del Ebro, situándose en los puertos vascos y en la frontera franco-navarra. Pero este último traslado sería anulado en 1722 ante las protestas de las cuatro provincias que ven menoscabados sus fueros con un encarecimiento de los productos importados (16).

A finales del siglo, por tanto, y en lo que afecta a la provincia de Burgos, existían las siguientes aduanas que recaudaban rentas generales:

-Burgos, en donde seguían pagándose derechos de exportación de lanas que salían por los puertos de Santander o Bilbao (17).

-Logroño, entre la provincia de Burgos y las de Álava y Navarra.

-Cantabria, que agrupaba los puestos aduaneros de Valmaseda, Orduña y Vitoria.

-Santander, aduana principal de la que dependían las subalternas de las otras villas santanderinas citadas.

El monopolio real en la distribución y venta de ciertos productos y servicios suponía un tercer capítulo de rentas, las estancadas, que compartían con la de aduanas su carácter original de "jura regalía", es decir de derechos inherentes y exclusivos del soberano. El tabaco y la sal eran los productos estancados que generaban mayores ingresos, a los que había que sumar el papel sellado obligatorio en todos los actos administrativos-, y los encuadrados en las denominadas "siete rentillas": azogue, pólvora, plomo, etc., de menor importancia recaudatoria.

De otra parte la Corona fue consiguiendo transferencias de distintas rentas de la Iglesia a través del tiempo. Las tercias reales -participación en el diezmo eclesiástico- se habían incorporado, por su forma de recaudación, a las rentas provinciales, pero otras como el décimo, bulas de Cruzada, excusado, etc componían un grupo diferente de rentas, aunque su monto total nunca llegara tener la importancia de las anteriores. Desde el punto de vista de la gestión existe una diferencia destacable al objeto de nuestro trabajo entre estas rentas eclesiásticas de una parte y las provinciales, generales y estancadas de otra: mientras estas últimas se adaptan en su recaudación a la estructura territorial en provincias, que por ello denominaremos provincias fiscales, las eclesiásticas se administran por diócesis.

El último gran capítulo de los ingresos de la hacienda real se derivaba de su endeudamiento, bien por préstamos a corto plazo bien por la emisión de deuda pública. Los juros constituyen la primera deuda pública, sustituida en 1780 por los vales reales. Los primeros habían de ser "situados", de manera que sus intereses se cobraban sobre una determinada renta en un determinado lugar de la corona. Los vales reales, elemento crediticio más moderno, cobraban sus intereses y se amortizaban en oficinas centrales de la Hacienda; precisamente para hacer frente a la amortización de los vales reales, dotando un fondo específico, hubieron de establecerse nuevas figuras impositivas, sobre las sucesiones patrimoniales (1798) y, en los años siguientes, sobre otros objetos económicos: se conocieron en la época como arbitrios antiguos y modernos. A estas formas de deuda pública hay que añadir los empréstitos tomados en el extranjero, fundamentalmente en Amsterdam, importantes en los años de guerra del fin de siglo (18).

La hacienda de los municipios se basaba en dos fuentes de ingresos, los provenientes de los propios y los arbitrios municipales. Se denominaban bienes de propios a aquellas fincas, rústicas o urbanas, cuyo arrendamiento producía rentas al municipio. Entre los bienes de propios se encontraban en ocasiones censos o hipotecas con rendimientos que se sumaban a aquellas rentas. Cuando todas ellas no cubrían los gastos municipales se acudía a los arbitrios, impuestos indirectos entre los vecinos que el poder central debía autorizar de forma extraordinaria, pero que iban normalmente perpetuándose. Como último recurso podían realizarse repartimientos directos entre los vecinos para completar los ingresos.

La amplia autonomía de los pueblos durante la época de los Austrias se pierde con el absolutismo de los Borbones y así en 1760 Carlos III centraliza el control de las haciendas municipales creando en el Consejo de Castilla una Contaduría General de Propios y Arbitrios que vigila los presupuestos municipales y ha de aprobar sus operaciones económicas, por ejemplo de enajenación de bienes (19).

Los propios municipios, por medio de sus correspondientes oficios, se responsabilizaban de la recaudación de sus rentas, a cuya labor se sumaba el de aquellas rentas reales que, estando encabezadas, habían correspondido al conjunto de vecinos. En ciertos casos, por otra parte, una suficiencia de rentas de propios permitía al municipio atender una parte de su contribución a la Hacienda real.

3.2. LA CREACIÓN DE LA PROVINCIA

La provincia de Santander es erigida durante el reinado de Carlos IV en el marco de la reforma de la administración territorial del sector fiscal emprendida por el Superintendente General de Hacienda y Secretario de Estado de Hacienda, Miguel Cayetano Soler. La creación de ésta y otras cinco provincias ha sido tradicionalmente referida por la historiografía local a 22 de enero de 1801 (20), fecha de la real orden en que por primera vez se cita a estas seis circunscripciones territoriales como "provincia marítima". El texto de esa orden, con alguna modificación, se encuentra en la Novísima Recopilación (21), por

donde suele citarse. Nos interesa destacar, sin embargo, que la orden circuló impresa en Santander desde unos días después de su promulgación. En efecto el gobernador militar y corregidor de Santander la publicaba, con fecha 3 de marzo, con un preámbulo que resulta significativo para nuestro análisis (22):

"Dⁿ TOMÁS O'DONOJÚ Y O'RYAN Coronel de los Reales Exércitos, Gobernador Militar y Corregidor de esta Provincia de Santander, con autoridad, jurisdicción y funciones de Intendente en ella, único Subdelegado de todas Rentas, y de justicia para el nuevo Camino de la Rioja, &

A todas las Justicias de éste mi Distrito y Bastón que ha continuación se anotarán, hago saber que por la superioridad se me han dirigido varias Reales Ordenes, con particular encargo de comunicarlas á dichas Justicias, lo que executo en la forma acostumbrada, y son del tenor siguiente."

El texto de la orden, en esta publicación, lleva al margen el siguiente resumen:

"Real orden por la que se crean seis Provincias marítimas en las Capitales de Cádiz, Málaga, Santander, Alicante, Cartagena y Oviedo con total independencia de las Intendencias de Sevilla, Granada, Burgos, Valencia, Murcia y León."

Su contenido completo es:

"El Rey se ha servido resolver, que así como por consecuencia del Real Decreto de 25 de Septiembre, é Instrucción de 4 de Octubre de 1799 está encargado todo lo concerniente á los ramos de Rentas á los Gobernadores, Subdelegados y Juntas principales provinciales de Cádiz, Málaga, Santander, Alicante y Cartagena, y al Regente de la Real Audiencia Subdelegado del Principado de Asturias, por lo que corresponde á dichas Capitales y Pueblos con que se han demarcado sus nuevas Provincias marítimas, con la misma autoridad que tienen los

Intendentes en las Provincias de su cargo, y con total independencia de las Intendencias y Juntas principales Provinciales de Sevilla, Granada, Burgos, Valencia, Murcia y León, de que han sido segregadas aquellas, se siga este mismo sistema de gobierno é independencia en cuanto al ramo de Propios y Arbitrios de las nuevas Capitales y Pueblos de su respectiva demarcación, é igualmente en cuanto á los Arbitrios antiguos y modernos, con inclusión de la extraordinaria y temporal contribución equivalente á la de frutos civiles que se exigen y han establecido con destino á la Consolidación del crédito de los Vales Reales, su extinción y pago de intereses, y todo lo demás con cualquier objeto, se haya de recaudar; de suerte que la facultad y jurisdicción, que hasta aquí han tenido los Intendentes por todos los ramos expresados en los Pueblos de las referidas nuevas Provincias, lo han de tener ahora los Gobernadores Subdelegados de ellas, y el Regente de la Real Audiencia del Principado de Asturias, y sus Juntas principales Provinciales, el gobierno y dirección de dichos ramos, por exigirlo así la continuación de las mismas nuevas Provincias por todas sus circunstancias, la necesidad de evitar dilaciones procedentes de la distancia de las Capitales de las Provincias antiguas, y el alivio que experimentarán los Pueblos por la menor distancia para los pagos y presentación de cuentas de sus Propios y Arbitrios, continuando únicamente sin novedad el ramo de paja y utensilios, con todo lo perteneciente á él, y el subsidio extraordinario de los trescientos millones: que por lo mismo, las únicas Contadurías establecidas en Cádiz, Málaga, Santander, Alicante, Cartagena y Oviedo para las Rentas reunidas, sean también para los Propios y Arbitrios y demás ramos indicados, y se liquiden en ellas las cuentas de todos estos en la forma en que está mandado, y se observa en las Contadurías principales de las otras Provincias, arreglando los sueldos a los Contadores en los términos que ha hecho con las Contadurías de Sevilla, Galicia, Zamora, Valencia y Barcelona; y que para que tenga cumplido efecto, pasen los Intendentes de Sevilla, Granada, Burgos, Valencia, Murcia y León, á los Subdelegados y Juntas provinciales de Cádiz, Málaga, Santander, Alicante, Cartagena, Oviedo, exemplares de los Reglamentos generales y Ordenes especiales que rigen

acerca del ramo de Propios, con copia del resultado de las ultimas cuentas de los Pueblos de las nuevas provincias, y los demás papeles existentes en las Intendencias y Contadurías, y respectivos a todos los Arbitrios y ramos en que deben entender, con noticia del estado en que se halle cada uno, á fin de que con cabal conocimiento puedan continuar con el acierto que exige la materia de todos los asuntos. Lo comunico á V.S. de orden de su S.M para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le corresponde; y con la misma fecha lo aviso al Consejo, á fin de que lo tenga entendido, y expida las órdenes oportunas para que tenga cumplido efecto la preinserta Real Resolución” (23).

Hay que resaltar la utilización en el texto de algunos tiempos verbales en pasado, al referirse a la creación de las nuevas provincias, señalando claramente una situación anterior, lo que obliga al análisis de ésta con algún detenimiento.

Por distintas disposiciones legales de mediados del siglo el Consejo d Hacienda había ido perdiendo competencias en la administración de las renta reales, trasvasadas a una organización encabezada por el Superintendent General de Hacienda -cargo que venía a coincidir en las mismas manos que la Secretaría de Estado de Hacienda- y formada además por los directores generales de rentas y, en su administración periférica, por los intendentes, subdelegados de rentas y las Juntas Provinciales. Desde 1732 el Superintendente podía nombrar subdelegados en los partidos fiscales, que quedaban dependientes de los intendentes de su provincia. Los cargos de directores de rentas habían sido instituidos en 1740. Las Juntas Provinciales, en fin, se crearon en 1787 y tenían por cometido la propuesta de medidas para la mejora de la situación económica de las ciudades y pueblos españoles y también la vigilancia del fraude fiscal en su distrito (resguardo); estas Juntas, que eran presididas en cada provincia por su intendente, podían establecerse también en los “Pueblos de Puerto de Mar”; otras localidades, presididas en ese caso por el subdelegado de rentas (24).

Poco después del nombramiento de Miguel Cayetano Soler como Secretario de Estado de Hacienda se publica el Real Decreto de 25 de septiembre de 1799 y la Instrucción de 4 de octubre que lo desarrolla, que hemos visto citados en la orden de 1801,

Con el objetivo general de modificar la administración de la Hacienda, se refiere el decreto, de una parte, a las facultades de las Juntas Provinciales:

"... he resuelto ampliar, y extender la institución de dichas Juntas (Provinciales) á todo lo gubernativo, y directivo de la general administración de las Rentas de mi Corona, para que con la inmediata inspección de su manejo dentro de las Provincias, igual a la que se ordenó para los Resguardos en Decreto el 22 de Agosto de 1787, se establezca, y consolide el propio sistema, y el de la general recaudación..."

Y de otra, y fundamentalmente, a las facultades de los intendentes:

"... de los Intendentes, restituyéndoles, como desde luego les restí-tuyo, el pleno ejercicio de la autoridad, y facultades, que les habían sido concedidas por Reales Decretos, é Instrucciones, señaladamente por la de 13 de Octubre de 1749; y han de uxar, y exercer en toda la extensión de sus respectivas Provincias, á excepción de las que tienen Puerto de mar, en cuyas poblaciones, pór no residir en ellas los Intendentes de las Provincias á que pertenecen, no han tenido, ni excitado hasta aquí autoridad alguna en sus Juntas, y si los Gobernadores militares de los mismos Puertos; pues en ellos, y sus distritos marítimos han de continuar estos Gfes militares con la Subdelegación de Rentas, y la Presidencia de sus Juntas, y exercer en ella la misma autoridad que los Intendentes, en las de las Capitales de sus Provincias, para que reunido con el Gobierno militar, y político el de las Rentas, se consigan las ventajas, que me prometo de su distinguido zelo, y amor á mi Real servicio. En su consecuencia, y para la más pronta plantificación de este importante sistema, procedereis inmediatamente á establecer en las Capitales de las Provincias y Cabezas de Partido la única Administración con su respectiva Tesorería, ó Depositaría, y Contaduría, á que ya tengo resuelto se reduzcan las distintas Administraciones, que con sus Contadurías, y separadas Tesorerías han mantenido hasta ahora las Rentas Provinciales, y sus agregadas, las de Salinas, y Tabaco, suprimiéndose todas estas oficinas.

que desde luego es mi voluntad queden extinguidas, sin otra excepción que la de las Administraciones de Aduanas en los Puertos habilitados á comercio, que han de continuar por ahora con los precisos dependientes..." (25)

La instrucción, más concretamente, señala en su artículo 1.2:

"En su observación tendrán los Intendentes en sus Provincias el superior conocimiento de todas las Rentas, de su manejo y recaudaciones, y de todas sus incidencias, así en las Ciudades capitales, como en las cabezas de Partido, y en sus respectivos Pueblos, sin otra excepción que la de los Puertos de mar en que no residen, ni por lo mismo exercen la Subdelegación de Rentas, y si los Gobernadores Militares, á quienes atendido su grado y distinguido carácter, es la voluntad de S.M se les continúe, y de nuevo les concede la autoridad independiente que han exercido en las Rentas de los Puertos y sus costas, ó territorios marítimos y en sus Juntas Provinciales, para que reuniendo con el Gobierno militar y político el de Rentas y sus Resguardos, se consigan las mejoras que se promete el Rey de su distinguido zelo y amor á su Real servicio". (26)

El decreto de 1799, en definitiva, modifica las competencias fiscales de las juntas provinciales y los intendentes, pero tiene además otras consecuencia sobre la administración de las rentas que son de relevancia para el objeto de nuestro estudio:

-Se reúnen en una administración única, con una sola contaduría, las rentas provinciales y las estancadas (tabaco, salinas, etc), que suelen denominarse en los sucesivo rentas unidas o reunidas. Ello ocurre tanto en las capitales de las provincias como en las cabezas de los partidos fiscales.

-Se mantiene separada de esa administración la de las rentas de aduana (generales) en los puertos de mar y sus costas, quedando independientes de si intendencia las subdelegaciones de rentas de estos partidos, que han de responder directamente ante la Contaduría Mayor de Madrid en lo que afecta a esa rentas generales.

La orden de 1801 supondría nuevas modificaciones:

-En las nuevas provincias se extienden las competencias de las contadurías y otros órganos de la administración de rentas reunidas a las cuentas de propios y arbitrios de los municipios y a los arbitrios y otras contribuciones destinados a la amortización de los vales reales, contadurías que desde este momento quedan también independientes de la capital de su intendencia para depender de la Contaduría Mayor.

-Como consecuencia, todas las funciones fiscales de las antiguas subdelegaciones de rentas en estas circunscripciones acaban reuniéndose en una administración, independiente de su antigua provincia matriz.

Sólo en el contexto de esta reforma de la administración fiscal cabe hablar de la creación de las nuevas provincias, y en concreto de la de Santander. Distintos autores, aunque no mencionan el decreto de 1799 salvo por su cita en la orden de 1801, refieren la creación de las seis provincias al primero de esos años (27). En nuestra opinión el análisis conjunto de esas disposiciones no lleva a otra conclusión. El decreto de 1799 independiza de la intendencia de Burgos, para las rentas generales, la subdelegación de rentas de Santander. Parece claro que las rentas de aduanas administradas por la subdelegación de Santander serían exclusivamente las de las localidades portuarias, pues las aduanas denominadas Cantabria (Valmaseda, Orduña y Vitoria) disponían de un gobernador subdelegado de rentas independiente. La subdelegación sería ejercida por el gobernador militar en su demarcación, que era denominada "distrito marítimo" en el decreto y "territorio marítimo" en la instrucción que lo desarrolla. Ni en uno ni en otra hay mención alguna de la expresión "provincia marítima", ni referencia concreta a ninguna de las seis subdelegaciones afectadas en toda España, salvo por la genérica mención de "los puertos de mar en donde no residen los intendentes". La posterior orden de 1801, al tiempo que nomina ya como provincia marítima a Santander y las otras cinco circunscripciones, independiza de Burgos toda la gestión fiscal, salvo el ramo de carácter militar de "paja y utensilios" (28) y el subsidio de los "trescientos millones" (29).

Se trata pues de un único proceso, aunque dividido en dos fases, iniciado sin ninguna duda en 1799, fecha a la que hay que retrotraer la tradicionalmente admitida de 1801 para la creación de la provincia. Entre el primer decreto y la orden última habían transcurrido menos de diecisésis meses.

Más adelante se analiza y muestra cómo el ámbito territorial de la provincia marítima coincide con el del Bastón de Laredo. Pero entre 1799 y 1801 el territorio provincial en el que el subdelegado de rentas tenía competencias correspondientes a la independencia de Burgos era más reducido. En efecto, las rentas de aduanas se recaudaban en los cinco puertos ya citados, pero existía además una franja costera en la que el resguardo ejercía funciones de control y vigilancia del fraude determinando así un distrito en el que la subdelegación de rentas desempeñaba funciones de intendencia independiente. Muñoz (1955) considera que esa franja tenía cuatro leguas de profundidad desde la línea costera para las aduanas marítimas, lo que significaba para el caso de Santander su extensión a una gran parte del partido de Laredo (30).

Para entender la forma en que es interpretada por los contemporáneos la nueva situación de independencia fiscal de la intendencia de Burgos hay que tener presente, de una parte, que la palabra "provincia" sigue utilizándose en esta época final del Antiguo Régimen como simple sinónimo de circunscripción o demarcación territorial y que sólo alcanzaría un significado específico con la nueva adjetivación de "marítima", y de otra el contexto en que se utilizan estas expresiones en los documentos emanados de las autoridades de esos años. Se conserva un amplio conjunto de circulares impresas con comunicaciones de reales órdenes que el gobernador militar remite a las autoridades locales de su demarcación, una de las cuales, la que transcribe la orden de 1801, ha sido ya mencionada (31). En 1786 era gobernador Esteban Esmenota, que se titula en una de esas circulares "*D. Esteban Esmenota, Coronel de Caballería, de los Reales Ejércitos de S.M. Gobernador, Politico Militar y Subdelegado de Rentas Reales de este Partido y Bastón de cuatro Villas de la Costa de Cantabria...*" (32). En 1796, y hasta 1799, es ya gobernador Diego de Tordesillas, que el 4 de diciembre de 1796, en Laredo, encabeza la comunicación: "*D. Diego de Tordesillas, Cepeda, Soto y Acuña, Riesco, Morales, Torreos, Herrera; señor de las pertenencias, caballero profeso de la Orden de Santiago. Mariscal de*

Campo de los Reales Exércitos de su Majestad; Gobernador Militar y Político de las Quatro Villas de la Costa de la Mar de Cantabria, y de las demás de su partido y bastón, y juez superior de agrarios de la Junta de Seña...". Dos meses después, a 1 de febrero de 1797 modifica el encabezamiento: "... *Gobernador Militar y Político de Quatro Villas de la Costa del Mar de Cantabria; Subdelegado de todas las Rentas Reales, Caminos, Vienes-Mostrencos, Vacantes y Ab-intestatos y Juez Superior de agravios de Seña*", titulaciones que no se modifican en otras circulares de 1799 (33). Queda claro así que en esos años anteriores a 1799 era subdelegado de rentas del partido el gobernador militar del Bastón de Laredo, dependiente en esa materia fiscal del intendente de Burgos. Desde 1800 las circulares se firman por el nuevo gobernador, el ya citado Tomás O'Donojú, que se mantendrá en el cargo hasta 1808. El 24 de diciembre de 1800, antes por tanto de la nominación oficial como "provincia marítima", pero después de la independencia de la subdelegación de la intendencia de Burgos, el encabezamiento reza: "*D..../..., Gobernador Militar y Corregidor de esta Provincia de Santander, con autoridad, jurisdicción y funciones de Intendente en ella, unico Subdelegado de todas Rentas, y de justicia para el nuevo Camino de Rioja, &. A todas las Justicias de éste mi Distrito y Bastón...*", encabezamiento que no varía en la ya citada de 3 de marzo de 1801 y otras de 5 de mayo de 1801, 28 de febrero de 1802 y 24 de marzo de 1802, las últimas de meses posteriores a la nominación de la provincia marítima, sin que haya aún mención de ella (34). Ésta se produce a partir del segundo semestre de 1802 (circulares de 30 de diciembre de 1802, 13 de mayo de 1803 y 14 de junio de 1803) (35); en esta última, por ejemplo, se encabezaba: "*D..../... Coronel de los Rls. Exércitos de S.M. Gobernador, Corregidor y Subdelegado general de todas Rentas de las quattro Villas de la costa de Santander. A todas las Justicias de ésta Provincia marítima...*". No se utiliza sin embargo el adjetivo "marítima" en la circular de 14 de febrero de 1803 (36). La palabra "provincia", pues, era utilizada antes de 1801 (y, significativamente, en la expresión "provincia de Santander"), mientras que el adjetivo "marítima" no es usado hasta casi dos años después de su creación y nominación definitiva, lo que parece confirmar la menor importancia para los contemporáneos de esa denominación frente a las competencias administrativas en el sector fiscal en unas u otras situaciones.

También hay que mostrar cómo las nominaciones “provincia” e “intendencia” son intercambiadas en ocasiones en documentos de la época al referir se a las provincias marítimas, aunque tanto Santander como las restantes no llegaran a constituir verdaderas intendencias en estos años (37).

No es difícil interpretar las razones que llevaron a la erección de las seis provincias marítimas. Todas ellas disponían de un puerto generador de importantes rentas de aduanas, pero en ciudad diferente de la capital provincial en donde residía el intendente y se administraban las otras rentas. La decisión buscaba, por tanto, mejorar la eficacia recaudatoria de aquellas rentas al independizar la gestión, en el caso de Santander de la administración provincial burgalesa. Se conocen los valores de todas las rentas de aduanas en el año 1789, publicadas en el famoso *Diccionario de Hacienda* de Canga Argüelles de 1833 (38). La aduana de Santander (Santander y las otras villas portuarias) alcanzó ese año una recaudación de 5,5 millones de reales, lo que suponía el 3,5% del total de 156,5 millones de rentas generales. Pero esa aduana ocupaba el quinto lugar en España tras la de Cádiz (73,1 millones, casi la mitad del total nacional), Cataluña, Cantabria y Sevilla (39).

Sin embargo ese valor, muy variable, como el resto de rentas de aduana en España sujetas a los avatares de la guerra y el comercio internacional, alcanzó montos mucho más importantes en años posteriores; un memorial de 1805 de la subdelegación de rentas del partido de Santander que se cita en extenso más adelante (40) cifraba en 16 millones de reales la media de recaudación de los últimos años anteriores, años en que las rentas generales en toda España habían aumentado frente a 1789 (41), mientras que el resto de rentas recaudadas por la subdelegación (es de suponer que se refiere a las rentas reunidas) superaba en poco los 2 millones anuales. Era el comercio por el puerto santanderino el que producía ingresos a la Corona, ingresos que debían cantidades menores al resto de actividades generadoras de rentas en un territorio pobre como era el provincial.

3.3. SUPRESIÓN DE LA PROVINCIA MARÍTIMA EN 1803

La reforma administrativa en el sector fiscal avanzó lentamente y con

muchas vacilaciones, especialmente en lo que se refería a las provincias marítimas y sus nuevas competencias.

El 13 de mayo de 1801 se aprobaba una instrucción provisional sobre recaudación de rentas, adicional a la de octubre de 1799 (42). Un año después, el 30 de julio de 1802, se publicaba una extensa *Instrucción General de Rentas Reales*, que refundía y modificaba las de 1799 y 1801, que ya desde su introducción pone de manifiesto las dificultades existentes:

"El útil sistema que S.M. en continuación de su constante y paternal desvelo por los verdaderos intereses de su Monarquía se dignó mandar establecer en su Real Decreto de 25 de Septiembre de 1799 para la mas económica y segura administración y recaudación de las Rentas de la Corona, no ha podido hasta ahora consolidarse por desvíos en la parte más principal de su ejecucion, que debiera haber tenido la mayor actividad. La falta de ella; las dudas voluntariamente excitadas; los obstáculos que han tenido..." (43).

Poco después, el 28 de septiembre del mismo 1802, el Consejo de Hacienda emitía una circular sobre reordenación de las plantillas que entendiesen de propios y arbitrios en las nuevas provincias y en sus matrices, proponiendo, la adaptación de las primeras a sus nuevas funciones y la reducción de las dotaciones en las antiguas intendencias de las que se desmembraban. En todo caso no debía quedar claro para el Consejo el ámbito territorial exacto de las provincias marítimas, pues la circular finalizaba con un párrafo significativo:

"Y por ultimo, que los respectivos Gobernadores y Subdelegados, como Intendentes en las nuevas Provincias, remitan por ahora á la misma Contaduría general relación de Pueblos de su respectiva demarcación" (44).

Esta falta de prontitud en la eficacia de la reforma se derivaba de la escasez de medios personales de las administraciones de rentas, que eran especialmente relevantes en las nuevas provincias como la santanderina. Aún así la pro-

vincia marítima de Santander comenzó inmediatamente a ejercer su independencia. Hay constancia de que las cuentas de los pueblos correspondientes 1801 eran ya presentadas en las oficinas de la nueva provincia (45). Resulta representativas, por ejemplo, las de Alfoz de Lloredo. Las del año 1800 se encabezan "Valle de Alfoz de Lloredo. Bastón de Laredo. Provincia de Burgos"; la de 1801 "Quentas Comunes de el RI Valle de el Alfoz de Lloredo que se han de dirigir a la nueva Intendencia..."; las de 1802 y 1803 "Quentas Comunes de el RI Valle de el Alfoz de Lloredo que se han de dirigir a la Contaduría de la Nueva Provincia Marítima de la Ciudad de Santander". Las de 1804, en cambio, rezan "Quentas.../... que se han de dirigir a la Contaduría de la Intendencia de la Ciudad de Burgos...", indicándose además, nuevamente, "Real Valle de Alfoz de Lloredo. Partido de Laredo. Provincia de Burgos" (46). La tesorería de Santander utilizaba como recibos documentos impresos para su cumplimentación en que puede seguirse también la vigencia de la provincia. En una colección de documentos de cuentas del pueblo de Udalla (47) se encuentran varios que son aquí significativos. Uno está firmado el 21 de marzo de 1803 y se encabeza "D. Antonio de Sara Vitorica, TESORERO principal de todas Rentas de esta provincia marítima de Santander". De 30 de junio y de 13 de diciembre de 1803 son otros recibos con el mismo texto: "PROVINCIA DE SANTANDER TESORERA. PRINCIPAL. RENTAS PROVINCIALES. Don ANTONIO DE SARA VITORICA, TESORERO PRINCIPAL POR S.M. de todas Rentas de esta provincia de Santander. Recibi del (Pueblo de Udalla) (48) por mano de Señor (.../...) por el importe de Contribuciones Reales que se manifiesta.../... Y de esta carta de pago ha de tomar razón el Señor D. Pedro García de Diego Contador principal de esta Provincia, sin cuya circunstancia y la del sentado en ella por la Administración general ha de ser nula y de ningún valor. Santander; (Junio 30) de mil ochocientos (y tres)". Pero en 1804 (26 de abril) el impreso ha cambiado: "TESORERIA DE RENTAS DEL PARTIDO DE SANTANDER D. Antonio de Sara Vitorica TESORERO de todas las Rentas de este Partido de Santander".

La provincia de Santander, como circunscripción fiscal independiente nacía basada en la existencia de puerto y aduana principal en esa ciudad, y en ella, que no era la cabecera del anterior partido, había de tener su capital. Per-

el subdelegado de rentas, su máxima autoridad, era asimismo el gobernador del Bastón de Laredo, con residencia en esta villa, la capital del partido. La controversia acerca de la capitalidad y residencia del gobernador era ya antigua y contaba, a favor de Santander, con los argumentos de la erección del obispado en 1754, el otorgamiento de la categoría de ciudad en 1755 o la creación del Consulado en 1785. La erección de la provincia la agudizó. En 1802 parece resolverse con el cambio de capitalidad (49) aunque no tuviera efectos definitivos. Los máximos responsables de administración de las rentas de la provincia, el administrador Juan Garriga, el contador Pedro García Diego y el tesorero Antonio de Sara residían y firmaban sus documentos en Santander, pero el subdelegado, como gobernador de Laredo, no trasladó su residencia (50).

En todo caso no hubo mucho tiempo para la consolidación de la nueva situación pues en 1803 se suprimía la provincia marítima. El 5 de marzo de ese año se había suprimido ya una de las provincias creadas en 1799, la de Alicante (51), y el 23 de abril ocurrió lo mismo con la de Santander (52). La batalla entre Santander y Laredo por la capitalidad, que hubo de afectar al funcionamiento de las administraciones fue posiblemente aprovechada por la intendencia de Burgos para conseguir la supresión. Esta intervención de Burgos fue sin duda notoria pues está expresamente señalada en el decreto de reerección de 1816 como se ha de ver. Al intendente de Burgos se comunicaba la supresión con el texto siguiente:

"Por resolución de 23 de Abril ultº. se ha servido. el Rey suprimir la nueva Prov^a. de Santander, ó el Gov^{no}. del Bastón de Laredo, mandando q^e. por lo respectivo a Rentas se formen dos Part^{os}. uno en Laredo a que ha de ser Subd^o. el Gov^{or}. y otro de Santander del q^e. lo sea su Alc^e. May^r. sin hacerse novedad en Adm^{on}. gen^l. de Aduanas q^e. ha de permanecer en este p^{to}. habilit^{do}. y que ambos partidos buelvan a estar bajo la comprensión de esa Intendencia como lo estaban antes del nuevo sistema de R^{tas}. Lo que de or^{nl}. de S.M participo a V.S. p^a. su int^a. y cump^{lo}. Dios guarde a V.S. Aranj^z. 5 de mayo de 1803.

S^r. Intenden^{te}. de Burgos" (53).

El libro del Registro de Órdenes del Ramo de Rentas en donde ha sido localizada indica que se remitía copia al gobernador del Consejo de Castilla, a de Hacienda, al alcalde mayor de Santander y al gobernador de Laredo. A menos este último debía ya estar enterado del cambio pues el mismo 23 de abril se le había comunicado la división del "distrito" en dos partidos (54).

Como se ve la orden de supresión de la provincia marítima suponía la división de todo el territorio provincial en dos partidos, pero sólo en lo relativo a las rentas reunidas, con subdelegados diferentes, el gobernador en el partido de Laredo y el alcalde mayor de Santander en el partido de esta ciudad, siempre dependiendo de Burgos para estas rentas. Esta división en dos partidos había de exigir una cambio en la administración de rentas, desdoblándose entre ambos. Simultáneamente generaba una extraña situación en la administración de Santander, que para rentas unidas quedaba como uno de los dos partidos dependientes de Burgos y para generales o de aduanas administraba todas las de la provincia y dependiendo directamente de Madrid, dando lugar a una organización aún más confusa que la que teóricamente había existido entre 1799 y 1801. La incongruencia de esta situación se explicaba en dos memoriales, de 1805 y 1814, el primero de los cuales atribuimos en su redacción a Pedro García Dieguez quien firma el segundo, y que por su interés recogemos como anejos.

La nueva situación, sin embargo, no hubo de ser fácilmente interpretada en un primer momento y obligó a emitir declaraciones complementarias. En el memorial citado de 1805 se señala una de 26 de diciembre de 1803 (55) que suponemos que ha de coincidir con alguna de las que hemos localizado de 25, 28 y 29 de diciembre sobre el particular (56).

De otra parte no se suprime de manera inmediata la utilización de la palabra "provincia" para referirse a Santander. Y así el gobernador O'Donojú, que había tardado varios meses después de enero de 1801 en utilizar la expresión "provincia marítima", se ve ahora también afectado por esa inercia para su supresión. Ya hemos citado algunos encabezamientos de circulares posteriores al 23 de abril de 1803 en que se sigue utilizando esa expresión (57), que mantiene durante 1804 (58), aunque lo suprime en 1805 (59). En una de ellas, de 1 de marzo de 1805, se lee: "*D..../... Gobernador, Corregidor, Subdelegado de Caminos y general de todas Rentas de las cuatro Villas de la costa de*

Santander. A todas las Justicias de este mi Corregimiento..." (60); omite ya la referencia a la provincia pero sigue nominándose subdelegado de todas las rentas, cuando en el partido de Santander era el alcalde mayor de la ciudad el que desempeñaba esa función. Desde Madrid, sin embargo, se distingue con precisión entre ambas subdelegaciones y así por ejemplo, el 8 de agosto de 1803 se oficiaba simultánea y separadamente por un mismo asunto al "Subdelegado de Santander" y al "Subdelegado del Bastón de Laredo" (61).

Pero ahora era al intendente de Burgos a quien correspondía ordenar la gestión en los dos partidos santanderinos. El 23 de mayo se le indicaban instrucciones en este sentido desde Madrid (62), que probablemente se aclararon con la aprobación del *Reglamento de Rentas de la provincia de Burgos* de 20 de julio del mismo año 1803 (63). Ya se ha visto cómo en 1805, y aún en 1814 antes de la reelección de la provincia, la administración fiscal santanderina seguía siendo conflictiva.

La supresión de la provincia marítima en 1803 abre una nueva etapa para Santander que, con el paréntesis del período 1808-1814, llegaría a 1816. Su situación es semejante a la de 1799-1801 en cuanto a las competencias fiscales y situación de independencia de Burgos para rentas de aduanas y la única diferencia de coexistir dos partidos fiscales para las rentas unidas, coincidiendo en la administración de la ciudad de Santander la gestión de las rentas de aduanas provinciales en dependencia de Madrid y las unidas de su partido dependiente de Burgos. Las competencias sobre propios y arbitrios de los pueblos han vuelto directamente a Burgos. Había pues desaparecido la provincia marítima pero no la provincia fiscal nacida en 1799.

Si como parece, Alicante había perdido su independencia en todos los ramos de hacienda (64), Santander quedaba en una situación absolutamente singular. Ello explicaría que un tratadista de la época como Gallardo indicara en 1806, en su *Origen, Progreso y Estado de las Rentas de la Corona* que "en el día son solamente independientes las subdelegaciones de Cádiz, Málaga, Cartagena y Oviedo, capitales de sus respectivas Provincias" (65), sin haber mención de la independencia que para rentas de aduanas mantenía Santander.

3.4. LA REERECCIÓN DE 1816. ELEVACIÓN AL RANGO DE INTENDENCIA EN 1825

En otro lugar hemos estudiado los avatares de la provincia durante la administración del reinado de José I con la creación de la prefectura de Santander (66). Tampoco vamos a analizar aquí la situación administrativa derivada de la Constitución de Cádiz y la legislación de la Regencia. Solo señalaremos que Santander se convierte de facto en una provincia constitucional, con diputación provincial y jefe político, aunque nunca llegara a ser erigida como tal. La batalla de Burgos en contra de la desmembración santanderina consigue algunos éxitos durante los últimos meses de 1813, y mientras en lo político se va consolidando la independencia de Santander, en lo fiscal se produce, paradójicamente, un serio revés con una orden de la Regencia de 6 de diciembre de 1813 que suprime la subdelegación de rentas de Santander, que queda como mero partido dependiente de Burgos (67). Pero su eficacia fue poco duradera pues el 4 de mayo de 1814 se suspende la Constitución y se anulan todos los decretos de las Cortes, y el 23 de junio se restablece el sistema de Hacienda vigente en 1808, cerrándose el paréntesis temporal de la guerra y abriendose un nuevo período, el Sexenio absolutista, con la misma situación para Santander que en aquel año.

Pero los esfuerzos de los santanderinos en busca de su separación de Burgos, y los antecedentes tanto del período 1799-1808 como de la siguiente etapa constitucional, dan sus frutos con la reelección de la provincia marítima. El decreto de 27 de julio de 1816 se publicaba así en la *Gaceta de Madrid*:

"El Rey nuestro Señor se ha servido expedir el decreto siguiente:

Las razones que tuvo mi augusto Padre para erigir en provincia marítima la de Santander con la independencia de la de Búrgos fueron de conveniencia pública y particular; las que empleó Búrgos en 1803 para destruir la providencia de 1801 son débiles e incapaces de contrarestarlas, pues al paso que estas estriban en puras prerrogativas, las primeras se combinan con la ventaja de los pueblos, con la unidad del sistema, con los intereses de mi Real Hacienda, y con los progresos de la industria y

comercio. Así lo reconocen la dirección de Rentas y la junta de Hacienda. Movido por estas consideraciones, que son las que deben prevalecer en materias de gobierno de los pueblos, he venido en mandar que se observe lo establecido en 22 de Enero de 1801, y contenido en la ley 22, tít. 16, lib. 7 de la Novísima Recopilación, sancionada por mi augusto Padre en 2 de Junio de 1805: esto se entiende sin perjuicio de que subsistan los dos partidos de Santander y Laredo, debiendo ser capital la primera como mas populosa, mas central, mas rica y mejor situada para el comercio de las Castillas y de las Américas. La dirección, con su presencia de este mi Real decreto, se ocupará de la parte reglamentaria, sin perder de vista la economía tan recomendada para evitar el gravámen de mis pueblos. Lo tendréis entendido, y comunicareis á quienes corresponda = Rubricado de la Real mano. = En Sacedon á 27 de Julio de 1816. = A D. Pedro Cevallos" (68).

El decreto se remite a Pedro de Cevallos que en enero de 1816 había sido nombrado por segunda vez como secretario de Estado y jefe de Gobierno -primer secretario del Despacho-. Martínez Diez (1983b) le atribuye, como santanderino que era, un papel relevante en la decisión de reerigir la provincia (69).

El decreto, al confirmar para Santander la capitalidad de la provincia, reabrió antiguas heridas. El gobernador, el absolutista Vicente Quesada, enfrentando a la burguesía de la ciudad, apoyó las gestiones de Laredo en busca de la revocación de la orden de fijación de la capital. Las denuncias de la ciudad ante Madrid supusieron su procesamiento y condena en consejo de guerra, siendo separado de su cargo en noviembre de 1817, aunque sólo por un período de seis meses (70).

En todo caso la reelección de la provincia sería definitiva y supondría la vigencia de la provincia marítima hasta la división provincial española de 1833, inmediata a la muerte de Fernando VII, con el paréntesis que significa el Trienio Liberal en que entra en vigor la Constitución de 1812, aprobándose una nueva división provincial de efímera vigencia.

En 1824 se reforma la organización del ejército, lo que afecta a los intendentes de mayor categoría, intendentes de Ejército, que van a ser sustituidos por

comisarios-ordenadores que asumen las competencias de guerra de los intendentes. En relación con esta reforma el ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, separa también las funciones fiscales y de guerra que acumulaba en las provincias marítimas los gobernadores militares, nombrando en ella intendentes:

"Enterado el REY nuestro Señor de lo expuesto por la Direccion general de Rentas y Contador general de Valores acerca de la utilidad y conveniencia que en el actual sistema directivo y administrativo de los ramos de la Real Hacienda, y fomento que exige el estado de la riqueza pública de las Provincias, ha de resultar de separar de los gobiernos militares de las marítimas de Cádiz, Málaga, Cartagena y Santander las Intendencias llamadas hasta ahora Subdelegaciones principales de Rentas; se ha servido mandar S.M. de acuerdo con el Consejo de Señores Ministros, que se verifique dicha separación, y se proceda al nombramiento de Intendentes de ellas. De Real Orden lo digo á V. para su inteligencia y gobierno. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 9 de Septiembre de 1825.

Luis López Ballesteros"

Al margen: "*Intendencias que se separan de los Gobiernos militares* (71).

La orden afecta a las cuatro provincias marítimas cuya subdelegación de rentas estaba en manos del gobernador militar. De las seis creadas en 1799-1801, Alicante, suprimida como Santander en 1803, no había sido reerigida Asturias, cuyo subdelegado de rentas no había sido en origen el gobernador sino el regente de la audiencia, contaba ya con intendencia en 1825.

El propio López Ballesteros decía en 1826 en la memoria sobre el estado de la Real Hacienda, en un apartado nominado "Nuevas intendencias de provincia":

"... fueron consideraciones poderosas para que la sabiduría de V.M. se decidiese á constituir en intendencias de provincia las subdele-

gaciones marítimas de Cádiz, Málaga, Cartagena y Santander, separándolas de los gobiernos militares á que estaban unidas de 25 años á esta parte, y se crearon con el fin de mejorar la división territorial de las provincias, acelerar la acción del gobierno y facilitar así la expedición de los negocios gubernativos..." (72).

Resulta en cierta medida paradójico que la elevación de la provincia al rango de intendencia ocurre cuando su maximo responsable, el intendente, queda con menores atribuciones que los intendentes de épocas anteriores. En efecto, durante esta última etapa de la Década ominosa al intendente le corresponde solamente la subdelegación de rentas junto con atribuciones de fomento (73), quedando las funciones de guerra en el gobernador militar y las de policía, en cuanto a orden público, en el intendente de policía (74).

La eficacia de la orden fue pronta, y así encontramos que las comunicaciones sobre rentas que se remitían desde Madrid días antes de la orden al "Sr. Gobernador Subdelegado de Rentas de Santander" (19 de agosto de 1825) (75), lo son posteriormente al "Sr. Intendente de Santander" (10 de noviembre) (76) o "Sr. Intendente Subdelegado de rentas de Santander" (29 de noviembre) (77). Pero esa eficacia no parece que se extendiera a la separación de cargos y nombramiento de intendente que no debió ser inmediato; así el gobernador militar Vicente González Moreno, brigadier de infantería, en un oficio que firmaba el 31 de mayo de 1826, se nominaba "*Gobernador militar político y Corregidor de las cuatro Villas de la Costa de Santander y su provincia, Subdelegado general con funciones de Intendente de la misma y Presidente de la Junta Provincial de Sanidad, Purificaciones y Agravios, Juez de Alzada del Consulado, de Bienes Mostrencos, Vacantes y Abintestatos...*" (78) lo que parece indicar que ocupaba aún, interinamente, el cargo de intendente y por tanto la subdelegación de rentas.

Orduña (1997), utilizando las actas de los Consejos de Ministros, ha listado los nombres y fechas de nombramiento de distintos intendentes entre 1825 y 1830 (79). Entre ellos se encuentran algunos de las cuatro provincias marítimas con la nueva categoría de intendencia. En Cádiz existen nombramientos desde 1825, en Cartagena sólo uno, de 1828, y en Santander y Málaga uno en

cada provincia, en ambos casos en 1830. El de Santander es Fernando de Rojas nombrado el 27 de marzo de 1830. Es posible que no se nombrara intendente hasta esta fecha; lo que sí parece seguro es la continuidad en el cargo de este Fernando de Rojas (o Roxas, como firmaba) hasta la muerte de Fernando VII. El 30 de agosto de 1833 remitía al ayuntamiento de Abadía de Santillana un oficio sobre gestión de cementerios, con el encabezamiento “Intendencia de la Provincia de Santander” (80), lo que confirma además las competencias de intendente en esta etapa en asuntos de fomento ajenos a la gestión hacendística. De ser así éste habría sido el primer y último intendente de Santander durante el Antiguo Régimen (81) pues poco después, el 23 de octubre, el ministro Javier de Burgos establece el cargo de subdelegado de fomento como máxima autoridad provincial, separando las funciones políticas y de fomento y relegando a los intendentes a un lugar subordinado con exclusivas competencias fiscales.

La creación de la intendencia en 1825 supone la definitiva equiparación en organización administrativa y funciones con el resto de las provincias. A pesar de ello, aún habiéndose perdido la razón original para la nominación como provincia marítima, que suponía una distinción no sólo geográfica del resto, este nombre sigue utilizándose hasta la división provincial de 1833.

El cuadro que sigue muestra en esquema las diferentes situaciones de la provincia santanderina entre 1799 y 1833.

SITUACIONES HISTÓRICAS DE LA PROVINCIA DE SANTANDER

PARTIDO DE LAREDO

Siglo XVIII	En provincia de Burgos
25 Septiembre 1799	Subdelegación de rentas del partido, independiente para rentas generales
22 Enero 1801	Provincia marítima de Santander, independiente de Burgos en materia fiscal
23 abril 1803	Supresión de la provincia marítima. División en dos partidos (Santander y Laredo). Sigue independiente de Burgos la gestión de rentas generales

PARTIDO DE REINOSA

Siglo XVIII	En provincia de Toro
24 Agosto 1803	Orden supresión provincia de Toro
1 Enero 1806	Incorporación definitiva a provincia de Palencia
Noviembre 1808	Ocupación por los franceses. En la admn. josefina, provincia de facto
17 Abril 1810	Prefectura de Santander (hasta final de 1813) (incluye la casi totalidad de ambos partidos, además de otros territorios burgaleses y palentinos)
19 Marzo 1812	Constitución de 1812. Provincia de facto
4 Mayo 1814	Constitución derogada. Vuelta a la situación de 1808
27 Julio 1816	Reercción de la provincia marítima de Santander
8 Marzo 1820	Entra en vigor la Constitución de 1812. Provincia de facto
27 Enero 1822	Provincia constitucional de Santander (pierde Rellosa y valles y alfores del Ebro e incorpora el partido de Reinosa, y varios pueblos palentinos)
1 Octubre 1823	Constitución derogada. Provincia marítima como en 1816-20
9 Septiembre 1825	Intendencia. Provincia marítima
30 Noviembre 1833	Provincia de Santander (pierde Peñamellera, Ribadedeva, valles y alfores del Ebro y Mena y Tudela-Rellosa e incorpora el partido de Reinosa)

ANEJO 1

MEMORIAL DE LA SUBDELEGACIÓN DE RENTAS DEL PARTIDO DE SANTANDER REMITIDO AL SUPERINTENDENTE GENERAL DE HACIENDA, MIGUEL CAYETANO SOLER, EL 19 DE MARZO DE 1805.

En la Colección Pedraja de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander se conserva un conjunto de manuscritos bajo el título genérico de *Papeles varios referentes a la conveniencia de separar de la provincia de Burgos las villas y lugares que actualmente componen la de Santander, a la división de esta en partidos y corregimientos y al número de vecinos que tenía, según diferentes padrones etc.* (82) El primero de los documentos es la minuta de un memorial fechado en Santander el 19 de marzo de 1805 y dirigido a Miguel Cayetano Soler, por entonces Superintendente General de Hacienda (83). Hace referencia fundamental a la organización y necesidades de personal de la administración de rentas en el partido de Santander, tras haber perdido la provincia en 1803 su independencia fiscal plena. Pero se tratan otros muchos asuntos, como la división en dos partidos de la provincia y la conveniencia de reerigir la provincia marítima lo que ha aconsejado su reproducción completa. Como responsable del memorial aparece una "junta", que no puede ser la antigua Junta Provincial de Rentas pues las juntas provinciales habían sido suprimidas por la Instrucción de Rentas de 30 de julio de 1802 (84), sino una sustituta de ésta, de la que habrían de formar parte, al menos, el administrador general de rentas, el contador y el tesorero, que son mencionados en el texto como presentes. Por el estilo del escrito no atrevemos a atribuir la redacción al contador, Pedro García Diego, de quien se recoge en los mismos "papeles", y a continuación, otro memorial, firmado por él en 1814 siendo contador en Burgos, que se refiere a materias semejantes (85).

Exmo. Señor

Después que los nuevos reglamentos comunicados por la Intendencia de Burgos separaron a las respectivas contadurías de este ciudad y Laredo para le

intimación y ejecución correspondiente de los empleados de ellas en esta y aquella administracion, restando tratar aqui de la division local de estos dos partidos y de rectificación de propuestas que hizo el administrador Don Juan Garriga para las administraciones subalternas y sus dependencias nos hemos juntado hasta tres veces para el debido complimiento. de lo que se nos encarga, y habiendo nos detenido oportunamente en adquirir sobre todo las noticias mas exactas, deseando acertar y proponer lo mejor y mas conveniente al servicio de S.M. hemos convenido: primeramente en que la division mas natural proporcionada é interesante de estos dos partidos es la que hace la canal o ria de Santoña desde aquel puerto acia arriba, de suerte que sean de Laredo todos los pueblos realengos que asi hay al saliente de ellas, y tambien los dos Valles de Soba y Ruesga que estan acia el medio dia, quedando los demas al poniente y norte para el partido de esta Ciudad. En conseq^a. deberan agregarse á este y excluir de Laredo las tres Villas de Santoña, Argoños y Escalante y tambien la Junta de Voto por estar como estan ala parte de aca de aquella canal.

Ya se ve que la razon de esta division se toma de la localidad como sucede de generalme. con los reynos y provincias. Pero hay otras. No solo esta cortada la comunicacion por tierra de Santoña con Laredo y el camino de Castilla, sino que teniendo como tiene aduana depende necesariamente de la de esta ciudad. Por su excelente fondeadero llamado el Fraile es aquel un puerto de asilo ó refugio y arribadas en los recios temporales de esta costa; en cayos casos y atendida su proximidad alas provincias exentas es may necesario que el Subdelegado, el administrad^r. y resguardo de acá velen constantemente sobre el, no debiendo hacerlo el de Laredo por no tener a su cargo el ramo de aduanas o de rentas generales que es aqui pribativo e independiente. Todo pues se entorpeceria o confundiria si aquella administracion quedase incorporada al partido de Laredo. Argoños y Escalante son dos villas pequenas unidas para su gobierno politico y economico con la Merindad de Trasmiera: lo mismo sucede con la Junta de Voto: de donde resulta la conveniencia e importancia de que aquellos pueblos hayan de corresponder al partido que corresponda el resto de la propia Merindad, cuyo resto será quando menos seis veces mayor que Argoños, Escalante y Voto. La mayor parte de Trasmiera se compone delas dos Juntas de Cudeyo y Ribamontan, las quales estan ala vista en los confines y ala

legua del agua del puerto mismo de esta Ciudad. Su propio comercio y sus consumos atrahen a ella con ventajas reciprocas a los habitantes de Trasmiera desde la ría de Santoña: aquí traen sus frutos, aquí hacen valer su industria de aquí llevan quanto les hace falta a sus hogares. ¿Qué llevaron a Laredo, que harán allí, que sacaran siendo como es un rincón oscuro y miserable si comercio alguno, sin más consumos que los de su cortísimo y pobre vecindario donde en lugar de casas u obras nubosas solo se ven ruinas pues el mar ha huido de sus muelles y de su playa hasta el extremo de varar en ellas y en medio de las olas sus barcos pescadores? Las dos Juntas de Cesto y Voto han tenido deben tener unidas una vereda de tabaco; conque si la de Voto quedase como ahora está agregada a Laredo, y la de Cesto aquí sería preciso dividir también las veredas con gravamen de la venta, o se tocaría luego el gravísimo inconveniente de que un mismo veredero dependiese de dos administraciones, y partidos.

En segundo lugar hemos convenido en que la propuesta de empleado hecha por el citado Administrador Garriga para las administraciones subalterna de estos partidos admite las variaciones y rectificaciones que contiene la lista adjunta; por estar como estamos intimamente convencidos de que esto es lo más útil para el servicio del Rey e incremento de sus rentas. La unión de veredas diferentes administraciones es sin duda una de las causas de la decadencia de la renta del tabaco porque en rigor son incompatibles entre sí estos dos empleos siendo preciso que saliendo a la vereda falte el empleado a su administración.

De uno y otro acuerdo se remite hoy al Intendente, en Burgos su resultado de esto por obedecer y cumplir el quanto esta de nuestra parte la R^l. Ofⁿ, comunicada acerca de estos Reglamentos.

Pero al mismo tiempo nos estrecha por decirlo así nuestro propio destino nuestra experiencia, nuestro desengaño a proponer a V.E. por una parte lo que hemos hallado de menos en los Reglamentos comunicados, y por otra la importancia la urgencia de restablecer esta provincia marítima con total independencia de la de Burgos. Rogamos a V.E. nos disimule esta otra exposición a que nos obliga el mismo R^l. servicio y nuestro celo por él.

Esta administración no puede estar bien servida con solo seis oficiales de su actual dotación. El año pasado de 1786 cuando la Aduana no producía sei millones se la doto con seis oficiales y tres vistazos, además de su alcalde

¿Quantos mas debe tener ahora que sus productos han pasado de 16 millones, y que lograda la paz seran regularmente mayores?

El administrador general que esta presente ha entregado a la Junta una demostracion de los varios y multiplicados trabajos que deben hacer sus oficiales, como quien los sabe y toca por si mismo ciñendose a las R^{es}. Ordenes e instrucciones de su razon. Y no teniendo la Junta que añadir ni suplir en este papel le acompaña original para mayor instrucion.

El tesorero presente informa haber representado ya a V.E. la necesidad que ademas de un cajero tiene de dos oficiales, uno para rentas generales y otro para provinciales porque son tantas y tales sus operaciones que absolutam^{te}, no puede pasar sin ellos, y aun asi tendran todos demasiado que hacer. Lo demuestra: todos lo conocemos y sabemos. Por eso se considera esta Junta igualm^{te}, obligada a solicitar que se nombren y doten los referidos dos oficiales para esta tesoreria, como que sin ellos no podra estar bien servida. Y habiendo quedado ahora sin destino D. Joaquin Beraza y D. Alejo Bustamante, que han servido de auxiliares con ocho r^{es}. diarios hasta la intimacion de este Reglam^{to}. cree la Junta que debe proponerlos como lo hace a Beraza para rentas unidas y a Bustamante de generales.

Ninguno de los reglam^{tos}. comunicados hace mención del Juzgado de esta Subdelegⁿ. En los primeros que formó y remitió la Junta provincial se propuso la dotación de mil ducados para el Subdelegado y reunidas todas las circunstancias de los rendimientos de rentas aqui, del costisimo (sic) y pesadísimo trabajo del mismo Subdelegado, de la falta de casa por la qual sola no obstante ser harto reducida y menos decente paga seis mil r^s. de la carestia extraordinaria de todas las cosas y de su mayor necesidad de ganarlas por su propio carácter y decoro parecio y todavia parece moderada aquella propuesta, mucho mas comparandola con la de otros puertos donde las rentas valen mucho menos que en este, como Malaga, Cartagena, San Lucar, Gerez, y algunos más.

D. Geronimo de Argos es aqui abogado fiscal de rentas desde el año pasado de 1800; al principio interinam^{te}, por nombram^{to}. de la Junta provincial, y desde el 15 de Septiembre de 1802 por el de S.M. en propiedad pero hasta ahora sin sueldo ninguno. La Junta provincial le propuso el de 300 ducados quando aun no estaban reunidas aqui las rentas. Es muy cierto que tiene a su

cargo muchisimas causas de las de tabaco, sal y otras y en paro oficio sin derechos algunos por no haber reconocidos o ser pobres. Lo es tambien que trabaja incensantemente, con celo y diligencia. Generalmente estan dotados estos empleos con mayor o menor sueldo aun quando para rentas diferentes haya de o tres o mas en un solo juzgado como sucede en Cadiz, Malaga, Sevilla, Coruña y otras partes. El (ilegible) de esta subdelegacion, que antes no tenia sueldo alguno fue dotado el año proximo con 400 ducados.

Necesita precisamente este juzgado un agente procurador de las causa de R^l. Hacienda para que representando a la parte principal de ella agencie efecto su mas puntual despacho lleve un asiento circunstanciado de todas ellas de sus providencias y estado, lleve tambien recoja, y presente los proceso quando y de quienes corresponda, pues sucediendo esto asi por punto genera y habiendo dos ó mas agentes, y procuradores en otras intendencias Subdelegaciones en ninguna parte es mayor que aqui la necesidad de este nombramiento, para el qual nos parece muy apropiado D. Juan Ant^o. Gonzalez, que tiene ademas a su favor el R^l. nombramiento, de oficial 4º de la Contaduría de propios y arbitrios y rentas unidas en esta prov^a, maritima antes de su reunion al de Burgos, por cuya ultima resolucion quedo sin efecto aquel nombramiento hecho a consulta del Consejo. Y aunque entonces fue dotado con el sueldo de 40 r^s, y entre los agentes y procuradores de otras subdelegaciones, los hay mas dotados nos parece que por ahora lo quedara este con 300 ducados anuales.

En conformidad de la Instrucción de 30 de Julio de 1802 estan ya nombrados aca porteros de esta Administración, Contaduría y Tesorería; pero com el ultimo Reglamento, no hace mencion de ellos ni de sus dotaciones nos ha parecido hacerlo aqui proponiendo el sueldo de cinco r^s, para cada uno que es el menos que a nuestro entender necesitan.

Quanto mas se trata aqui de la ejecución de reglamentos y del mejor servicio de rentas tanto mas se advierten y comprueban las justas causas que si duda tubo presentes S.M. pr^a, acordar y sancionar por decirlo asi de oficio, sin recurso alguno precedente de los puertos y pueblos de esta costa su erección en provincia maritima con independencia de la de Burgos, como se verificó por la R^l. Orden de 22 de Enero de 1801, y se confirmó despues por otras. La independencia de una Subdelegación, administración y demás oficinas por el ramo d

aduanas, o de rentas generales era ya corriente y ademas estaba substancialmente declarada en el R^{l.} decreto de 25 de sept^e. de 1799, donde hablando de la autoridad y facultades de los intend^{tes}, se previno que las habian de usar y ejercer en toda la extension de sus respectibas provincias, á excepcion de las que tubieren puerto de mar en cuyas poblaciones por no residir en ellas los intendentes no habian tenido ni egercitado hasta entonces autoridad alguna en sus juntas, y si los gobernadores militares de los mismos puertos quienes habian de continuar en ellos y sus distritos maritimos con la Subdelegacion de Rentas y la presidencia de sus Juntas, egerciendo la misma autoridad que los intendentes en las de las capitales de provincias. Cuya R^{l.} declaracion se confirmó aun mas claram^{te}, con otra de 26 de Diciembre de 1803, cuya copia acompaña, donde consta que esta subdelegacion y administracion quedaron independientes de las de Burgos por el ramo de rentas grles. Siendo esto así viene a ser ya preciso que lo sean absolutamente, o que se restablezca de una vez la erección de esta provincia marítima, por que quando las rentas se administraban separadamente con sus respectivas oficinas no habia inconveniente en que las generales tubiesen acá sus propios e independientes geses, y las demas otros en la Capital matriz. Pero reunidas ultimamente todas en una sola subdelegacion y administracion, en unas mismas oficinas, y bajo un mismo resguardo es impracticable aquella independencia y dependencia simultanea. Esto se demuestra reparando que la independencia de Burgos por rentas generales pide necesariam^{te}, que estas se administren con total separacion de las demas. Así no deben darse en Burgos sus cuentas sino en la contaduria mayor como las de todas las administraciones generales e independientes. En Burgos únicamente deberan rendirse las cuentas de los demas ramos, respecto de los quales es una administracion subalterna de aquella. Siendo pues ahora unas mismas las oficinas para todos, teniendo los empleados sus respectivos sueldos indistintamente sobre ellos, siendo tambien comunes promiscuos, ó mancomunados sus gastos, es imposible deslindarlos ó separarlos para las cuentas en Burgos y la Contaduria mayor. La independencia corriente de esta Subdelegacion y administracion por su aduana esta exigiendo aqui la de todas las demas rentas porque las generales ó de sola ella han valido cada uno de esos años sobre 16 millones, y todas las otras poco mas de dos. Lo q^e aquí importa mas a la R^{l.}

Hacienda, y a sus provincias de Castilla son un puerto avilitado y los de su costa para la exportacion é importacion, para los adeudos, para los socorros de granos en años miserables como los dos ultimos, para su extraccion en los abundantes, en la paz y en la guerra. Todo esto ha llamado años há la atencion de nuestro prudentissimo gobierno, especialm^{te}. en los tres ultimos y felice Reynados. Lo que menos vale y ha de valer son las rentas provinciales y sus agregadas. Dictó pues, y esta dictando la prudencia que unidas estas alas otras sigan su condicion, y hagan en todo independiente, ó una provincia aparte. El resguardo le toca esta misma necesidad. Necesitanle principalmente las rentas generales, pero estando como ahora está todo dependiente de Burgos a 3 leguas de distancia de esta Costa, y del Coman^{te}, primero que esta casi a la misma cuyos jefes hacen alla las propuestas de empleados por si y antes si; lo quitan ponen o mudan a su placer y sin contar con esta Subdelegacion y administracion, de aqui el desorden, del desorden la insubordinacion, y el abandono, y de todo la decadencia de las rentas, a pesar del enormísimo gravamen de sueldos con el aumento reciente y extraordinario de tantos ministros, para el mismo resguardo hecho a propuesta del Intendente de Burgos y el visitador general de concierto entre los dos.

La naturaleza el bien de sus pueblos el mejor servicio del Rey y del estado, los antecedentes y ejemplares, todo está clamando por la efectiva dismembración e independencia de esta provincia marítima. Una cordillera de montes altos separa y distingue los pueblos de esta costa de la ciudad y tierra llana de Burgos. Los pueblos distan de aquella ciudad de 28 a 30 leguas. Son nadie menos que 584 los pueblos que componen este gobierno, y si se incorpora como tambien conviene a él los 143 de partido de Reynosa haría una buena provincia, sin que por eso dejara de ser grande la de Burgos, pues la quedarían . (en blanco en el original). De un extremo al otro, de esta costa hay cosa de 3 leguas de distancia, y en ella este gran puerto abierto, con los otros principales de Castro, Santoña, Suances, Comillas y San Vicente, pues Laredo lo fue mas no lo es ya como queda dicho; Siendo como es poco mas ó menos esta ciudad el centro de la costa es indispensable la utilidad de todos sus pueblos e tenerla por su Capital y acudir para todo a ella antes que a Burgos. Precisamente constan a V.E. las grandes ventajas de este puerto, los grandes intereses que e

él tiene y tendrá la R^l. Hacienda, la grandísima y gral. importancia de protegerle y fomentarle, porque son repetidas las R^{es}. ordenes que así lo declaran y ello está a la vista. La erección de este Obispado, de este Consulado, de este hospicio de la anterior Junta Provincial de rentas declarada principal de este Caja de consolidación, la construcción misma del edificio de esta R^l. Aduana a gran coste de sus rentas, todo con desprendimiento e independencia de Burgos, estos y otros antecedentes ejecutan ya por la consumación de la otra erección de esta provincia. Ya lo es con el mismo nombre de esta ciudad para el servicio de la Marina Real. Hasta para el militar de tierra acaba de dismenbrarse de la Capitanía gral. de Castilla la Vieja, uniéndola a las Montañas de Asturias por medio de una Comandancia general á cuya providencia será consiguiente otra intendencia o sease Ministerio de guerra en la misma costa con igual independencia de Zamora.

Laredo siempre quedaría partido. Deberá serlo de esta provincia así restablecida, y también Reynosa p^r. su inmediación. Pero si prefiriese respectiva agregación a Burgos, y Toro como ahora están y el Rey se lo apruebe, eso nunca debiera impedir lo más principal e interesante que es el efectivo establecimiento de esta provincia. La Junta lo cree así, y en este firme concepto lo pone en la muy alta consideración de V.E. para que estimandolo y haciéndolo presente a S.M. pueda recaer sobre todo la más conveniente resolución.

Dios g^e. a V.E. Santander a 19 de Marzo de 1805

Exmo Señor,

Exmo Sr. Dⁿ. Miguel Cayetano Soler

ANEJO 2

MEMORIAL DE PEDRO GARCÍA DIEGO AL INTENDENTE DE BURGOS, EL 13 DE MAYO DE 1814, EN DEFENSA DE LA REERECIÓN DE LA PROVINCIA DE SANTANDER

En 1814 Pedro García Diego, a quien hemos visto ocupando puestos de responsabilidad en la administración de rentas de Santander, es contador en la intendencia de Burgos. El 13 de mayo remite un memorial al intendente de su provincia en defensa de la desmembración de Santander. No deja de ser curiosa esa fecha; se trata del mismo día en que Fernando VII entraba en Madrid tras su exilio en Francia y sin haberse hecho público aún el decreto de 4 de mayo que derogaba la Constitución de 1812. Minuta o copia del escrito se encuentra como se ha dicho, en la Colección Pedraja (86).

El escrito presenta ciertos errores en las fechas, como es el señalar 174 como año de erección del obispado de Santander, cuando lo fue en 1754. Pero más importa aquí la equivocación del año de supresión de la provincia marítima, que no fue 1805 sino 1803 como se ha visto; y ello, por el contexto, no parece una equivocación de copista sino error del redactor, que extraña en persona tan informada. También podría llamar la atención el que desde la contaduría de Burgos se firmase un alegato tan claro en favor de la separación de Santander si no se señalara en él la larga residencia santanderina del firmante "desempeñando los destinos principales de Rentas".

Informe dado por la Contaduría pral de Burgos en razon de separar el distrito de Santander.

"Señor Intendente: Las circunstancias que expone en el informe que antecede la Administración Gen^l. las encuentro fundadas en el tenor de la Orden de la Regencia de 6 de Dic^e. ultimo, y su aclaratoria por la Dirección de 3 de Enero siguiente. Según ellas, la Subdelegación de Santander ha quedado supri-

mida, como si nunca hubiera existido, y de consiguiente constituidas aquellas oficinas en la clase de un Part^{do}, subalterno y dependiente. Los oficios de cuenta y razon de todos los Part^{dos}, dependen necesariamente de los principales dela Capital, porque por conducto de estos deben comunicárseles las ordenes; por conducto de ellos deben dar cuenta de todas sus operaciones y ocurrencias; una es sola la Tesoreria pral. que debe haber en cada Prov^a. y todas las demás dependen de ella. Los citados productos y gastos se piden por el Gobierno alas oficinas principales dela Capital con respecto a toda la Prov^a., y de aqui es que r. necesidad las oficinas inferiores han de estar en comunicación con aquellas bajo el orden dependencia. Si lo estan, pues, el Contador y Tesorero de Sant^{er}. cada uno por su parte, es consiguiente que lo este igualm^{te}, la Adm^{on}. porque lo demás seria un sistema de deformidad, disonante y monstruoso viendose aun mismo tiempo y en un propio partido oficinas dependientes delas principales y otras constituidas por los mismos ramos en la clase de independientes. Esto pues, lexos de ofrecer pa, el buen orden ninguna bentaja, produciría graves inconvenientes; y así subsistiendo el nuevo orden de cosas y las dos resoluciones que quedan citadas, Santander queda r. ellas un Partido como los demás bajo un mismo regimen administrativo, aunq^e. siempre aquella Adm^{on}. era clase de general respecto de sus agregadas ó subalternas.

Pero ¿convendrá al mejor servicio el que esto permanezca bajo de tal pie, ó podran seguirse alla Hacienda Nacional algunos beneficios de esta providencia? Esto es lo que el Contador se propone examinar aqui, asistido de los conocimientos que en este punto le ha proporcionado su larga residencia en aquel país, desempeñando los destinos principales de Rentas. En fuerza de estas particulares nociones no teme decir que jamas la Hacienda Nacional estará bien administrada ni lo puede estar mientras no haya en aquel distrito un jefe superior autorizado con conocim^{lo}, inmediato sobre todos los asuntos de Rentas. Esto ha sido siempre mi opinion y los sera porq^e. desprendido de toda idea de extension de mando y dominacion, jamas conoceré otro interes que el beneficio que advierta pueda seguirse, no a mi destino sino a la causa publica y a los contribuyentes, cuyos respetos si han de merecer alguna consideracion, piden conocidamente la determin^{on}. que deja propuesta.

La Aduana de Santander en primer lugar es de mucha consideración, sus

productos han llegado en algunos años felices á diez y seis Millones por todos ramos, y ya se deja conocer que un establecimiento, tan productivo no es para dejarlo sin una autoridad inmediata por el gran influjo que deben tener sus disposiciones para la mejor administración de los ramos de Rentas. Despues a esta: es preciso considerar que formada la paz general que tan brevemente se espera, el comercio recobrará su vigor con una nueva fuerza: llegarán a aquellos puertos embarcaciones continuamente, de todas las Potencias de Europa. ¿Quantas ocurrencias serias y graves no se ofrecerán a cada paso que pida una pronta resolución y no den lugar á consultas ni esperas? La salida de un Buque; la detención de una embarcación que malogra su viaje, porque perdió el viento; otras mil cosas parecidas, este tenor que en los Puertos ocurrén diariamente exigen en el mismo acto determinación y cualquier retardo lleva consigo unos perjuicios de suma consideración. Y que sería si estos casos acaeciesen (comparables a muchas veces) en la estación de Invierno, cuando los Puertos durante muchos días están absolutamente cerrados e imposibilitada la comunicación a muchas maneras? Estos y otros motivos gravísimos motivaron el establecimiento de una Subdelegación, independiente, en Santander para el ramo de Rentas generales desde que aquel Puerto parecía el Reglamento de 12 de Octubre de 1778 fue habilitado para el comercio de América. No tuvo esta disposición otro objeto que evitar los daños consiguientes a la distancia y la más pronta resolución en los casos urgentes. Por iguales motivos en 1748 (sic) se erigió aquel Obispado, separando su distrito de esta metrópoli después de tres siglos de la más reñida contradicción y poderosa resistencia. En 1785 se erigió igualmente, aquel consulado con independencia del de esta Capital, porque se combenció el Gobierno de la necesidad de establecer estas autoridades en aquel País, para libertar a sus naturales de los perjuicios de viajes impracticables en muchas ocasiones y siempre en todas penosas y molestas. Los propios fines intervinieron para declarar Santander Provincia Marítima segregada de Burgos para la Real Orden de 22 de Enero de 1801, en cuya clase estaría en el día si las oposiciones, los recursos los enredos de los mismos naturales sobre el derecho de capitalidad no hubiesen dado en tierra a los cuatro años con el edificio de su propio establecimiento. Parece desgracia, pero es lo cierto que muy probablemente hubiera vuelto a sanctionarse la separación en el actual gobierno si gestiones precipitadas e inopportunas

tunas de los mismos interesados en la erección no hubiesen opuesto el mayor obstáculo a sus pretensiones e intentos. Pero esto no disminuye la justicia de la causa ni el contador dejara siempre de (ilegible) como siempre lo ha hecho obrando en consecuencia a sus propios sentimientos.

Quando por R^l, orden de 23 de Abril de 1805 (sic) se volvio a suprimir aquella nueva Prov^a. se tomó un temparam^{ta}, (sic, por “temperamento”: arbitrio para terminar las contiendas o para obviar dificultades; Diccionario de la R.A.E.) el mas raro que cabe. Porque se la dejó independiente p^r, el ramo de Aduanas y como una verdadera intendencia en quanto a este ramo, quedando p^r. lo demás dependiente de esta Intend^a. Pero ¿quien no ve que no habiendo allí mas que unos mismo Empleados, unas solas oficinas, la tesoreria una sola, esta dependencia e independencia simultanea no podia traer consigo mas que una suma confusión y embarazo, estando por necesidad complicada la recaudacion de unos ramos con otros y siendo imposible en muchos casos discernir a quien correspondía conocer de estos Empleados y de sus pretensiones si la Subdelegacⁿ, p^r, grales. o por R^{tas}, unidas la Intendencia? Pues la rendicion de cuentas ¿quantas dificultades no ofrecia bajo semejante sistema? Es menester haberlas tocado p^r, experiencia propia p^{ra}, combencerse delo perjudicial, de lo imposible en cierto modo que era la ejecucion en la practica de tal division de ramos y autoridades; y asi es q^e. desde aquella epoca no se han dado ni es facil la formacion de cuentas q^e. hasta esta desgraciada epoca estubieron siempre entre todas las del Reyno las mas puntuales y corrientes. ¿Que remedio pues? La unidad en el sistema de adm^{on};: todo lo demás sera siempre un sistema de confusión y desorden p^r. necesidad: porque no cabe otra cosa bajo semejante vase, por mas que se quiera. Aquel distrito pide esta determinaz^{on}, y ser gobernado inmediatam^{te}. por autoridades propias, y el que lo conozca debe confesar esta verdad por unos principios que no admiten falencia, clima, costumbres, producciones, todo es diverso en Castilla y en la Montaña; y hasta en nuestra Legislacion desde el tiempo de los Reyes Catolicos la parte del Ebro al Mar (que son las Montañas de Santander) se ve considerada como un distrito q^e. pide independencia y Gobierno particular. Los terrenos no todos son unos: Cada qual exige diferente cultivo en lo natural: Esto mismo sucede en el orden político por una razon de asimylacion y congruencia.

*Por la orden ultima de 6 de Diciembre quedan Cartagena y Malaga en l
clase de subdelegaciones independientes. Pero acaso una ni otra son compara
bles con la de Santander ni en productos ni en las demas qualidades que ha
motibado su segregacion especialm^{te}. la primera? La Montaña con el numer
de Pueblos q^e, atiene y los del Partido de Reynosa que pide agregarse a ella p
su situacion local y su inmediacion compone distrito sobrado p^{ra}d. una Prov^k
mas que regular; y en la conveniencia de esta separacion estan acordes nues
tros mejores Autores politicos y otros Savios de conocida ilustracion y espe
riencia.*

*V. S. mismo se halla persuadido de esta verdad pues quando recibia l
orden indicada de 6 de Diciembre relatiba a esta supresion no se detubo e
representar al Govierno los inconvenientes q^e, preveia en llebarla a efecto, pro
poniendo que en su dictamen no debia variarse en Santander, quedando s
Subdelegacion en pie como las de Malaga y Cartagena. Si pues la Direccio
General no lo estimo asi, seria porque no se creyo con facultades para inter
pretar la ley; pero quando la experiencia y la practica hacen ver que una pro
videncia es perjudicial, el Gefe Principal no debe mirar las resultas con indife
rencia.*

*Es pues de parecer la Contaduria que V.S. se sirba hacer presente e
Ministerio el estado en que se halla el departam^{to}. de Santander; la necesida
de derogar las ultimas ordenes expedidas sobre aquella Subdelegacion y la ut
lidad de que sea p^rf. todos ramos uniforme su autoridad con las facultades con
petentes. Para instruir este Expediente en la forma debida pueden pedirse al
Adm^{on}. de Santander los documentos y ordenes que en ella deben obrar con
cernientes a los particulares indicados en esta exposicion, que seran muy de
caso para fundarla; y en todo caso V.S. con el espíritu de imparcialidad y desir
teres que le caracteriza, resolverá lo que estime mas justo en beneficio de l
Hacienda Nacional y de la causa publica = Burgos 13 de mayo de 1814 =
Pedro Garcia Diego =*

NOTAS

(1) La administración de la provincia santanderina durante el reinado de José I se estudia en: Zubieta, J.L. (2000). "La prefectura de Santander", en *Altamira*, tomo LVI, pp. 53-95.

(2) *Censo de población de las Provincias y Partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI*, Madrid, 1829 (Tomás González, ed.), ed. facsímil, Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1982.

Censo de Castilla de 1591 Vecindarios, Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1984.

La publicación de Tomás González se refiere realmente a la relación tributaria para la aplicación a los pagos de 1594. Por ello presenta algunas diferencias en las relaciones de pueblos en relación con el vecindario original de 1591.

(3) Tomás González (1829), *op. cit.* p. 47. Vecindario de 1591, *op. cit.* p. 453.

(4) *Ibid.* p. 5 y p. 149, respectivamente.

(5) Martínez Díez, G. (1983a), *Génesis histórica de la provincia de Burgos y sus divisiones administrativas*, Ediciones Aldecoa, Burgos.

(6) *Ibid.* p. 55.

(7) *Ibid.* p. 53.

(8) Gonzalo Martínez Díez ha explicado la historia de las intendencias en "Génesis histórica de las provincias españolas", *Anuario de Historia del Derecho Español*, tomo LI, 1981, pp. 523-593. (Véanse, especialmente, pp. 550 a 557). Más reciente es Orduña Rebollo, E. (1997), *Intendentes e Intendencias*, Ed. Tres Américas, Madrid; para las competencias de los intendentes véanse, especialmente, cap. IV, V, XI y XII.

(9) Tresviso había dejado de ser asturiano y pertenecía ya al partido de Laredo, probablemente desde el siglo XVII. La referencia más antigua de esta adscripción santanderina la hemos localizado en un documento de 1727 reproducido por José Luis Casado Soto (1979) en *La Provincia de Cantabria Notas sobre su constitución y ordenanzas, (1727-1833)*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, pp. 61-62.

Se trata de un manuscrito del Archivo Municipal de Santander (leg. A-13, 49) con las ordenanzas de la Provincia de Cantabria, redactadas en la Junta General cele-

brada en Santander en ese año por los diputados de los distritos del "Partido de la Cuatro Villas de esta Costa". Entre los distritos de esa provincia aparece el de Tresviso. Hay que recordar, en todo caso, que esta Provincia de Cantabria no era parte de ninguna división para la administración periférica del Estado, que aquí se estudia, sino que representaba una mancomunidad de entes locales para la defensa de sus intereses. Su historia es estudiada en profundidad por Casado Soto en el libro citado.

(10) Se denominaba policía, de una manera amplia, a las competencias de fomento y gobierno; obras públicas, caminos, agricultura, ganadería, montes, regadíos, ornato urbano, control de la mendicidad, etc. Véase Orduña (1997), *op. cit.* pp. 90 y ss.

(11) Madoz, P. (1845-1850), *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid.

(12) *Op. cit.* Apéndice I, pp. 143-182.

(13) *Ibid.* pp. 174-176.

(14) Véanse pp. 83-103 del texto original de 1789.

(15) De esta hoja existe edición facsímil, Ediciones Librería Estudio, Santander 1980.

(16) Muñoz, J. (1955), Mapa aduanero del XVIII español, Estudios Geográficos vol. 61, pp. 747-797. Cf. pp. 774 y ss.

(17) La Real Cédula de 22 de abril de 1789 que publicaba el reglamento de la renta de las lanas, señalaba la administración de Burgos como lugar en donde habían de adeudarse y pagarse los derechos de extracción de lanas por los puestos de Vitoria, Orduña y Valmaseda y los puertos de Santander y Bilbao, como se venía haciendo según R.D. de 16 de marzo de 1763, AHN, Hacienda, Órdenes Generales de Rentas libro 8040, f. 140v.

(18) El análisis más completo sobre la hacienda real se encuentra en Artola, M. (1982), *La Hacienda del Antiguo Régimen*, Alianza, Madrid.

(19) Véase Domínguez Ortiz, A. (1976). *Sociedad y Estado en el siglo XVII español*, Ariel, Barcelona, pp. 463 y ss.

(20) Entre la bibliografía clásica puede citarse a Manuel de Assas (1867) *Crónica de La Provincia de Santander*, ed. facsímil, Estudio, Santander, 1995, p. 116. Entre la reciente, Casado Soto (1979), *op. cit.* p. 47.

(21) Libro VII, título XVI, ley XXII.

(22) AHPC, Santander, leg 53, doc. 2,5,

(23) El texto publicado en Santander concluye: "Madrid, 22 de Enero de 1801=Solér=Señor Subdelegado de Rentas Reales de Santander".

El texto de la orden se encuentra también en AHN, Hacienda, Colección de Cédulas, Pragmáticas, Instrucciones, etc. (Recopilación de D. Juan Joseph Barea y Ortiz), libro 6.103, doc. 13. Además quedó incluido posteriormente en una circular del Consejo de Hacienda de 28 de septiembre de 1802 que se recoge en el libro 6.105, doc. 101 de la misma colección, circular transcrita en Gallardo Fernández, F. (1805-1806), *Origen, Progreso y Estado de las Rentas de la Corona*, Madrid en la Imprenta Real, tomo IV (1806), pp. 192-195.

En la Novísima Recopilación de 1805 queda, como queda dicho en el libro VII, título XVI dedicado a los propios y arbitrios de los pueblos, junto con parte del texto de la circular de 28-IX-1802, con el preámbulo "Conocimiento del Ramo de Propios y Arbitrios en las provincias marítimas nuevamente establecidas, privativo de sus Gobernadores y Subdelegados". Presenta algunos cambios ortográficos no significativos y, curiosamente, omite la mención del texto original a los trescientos millones, seguramente por no ser de interés en 1805 en el libro que se dedica al gobierno de los pueblos.

(24) Véase García-Cuenca, T. (1982), El Consejo de Hacienda (1476-1803), en *La economía española al final del Antiguo Régimen. IV Instituciones*, Miguel Artola edit., Alianza, Madrid. Especialmente pp. 473 a 496.

(25) El texto completo del decreto se recoge en: Gallardo Fernández, F. (1805-1806), *op.cit.* tomo I (1805), pp. 136-145.

(26) El texto completo de la instrucción se recoge en Gallardo, *op. cit.* tomo V (1806), pp. 20 y ss.

(27) Guaita, A. (1974), "La división provincial y sus modificaciones", *Actas del III Symposium de Historia de la Administración*, Instituto de Estudios Administrativos, Madrid, p. 315.

Martínez Diez, G. (1981), *op. cit.* p. 555.

Garrigós Pieó, E. (1982). "Organización territorial a fines del Antiguo Régimen", en *La economía española al final del Antiguo Régimen. IV Instituciones*, Miguel Artola edit., Alianza, Madrid. Especialmente, pp. 50 a 56.

Martínez Diez, G. (1983 a), *op. cit.* pp. 67 y ss.

Martínez Diez, G. (1983 b), "La provincia de Burgos hasta 1833", en *IV*

Symposium de Historia de la Administración, INAP, Madrid, pp. 499-512. (Cf. pp. 508-509).

Burgueño, J. (1996), *Geografía política de la España constitucional. La división provincial*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, p. 56.

(28) Esta contribución quedaba administrándose en la capital de la intendencia; es decir en Burgos. Lo ha explicado Martínez Díez, G. (1983 b), *op. cit.* pp. 508-509.

(29) Se trata de un subsidio extraordinario impuesto por la hacienda real el noviembre de 1799 para paliar su fuerte déficit. Se dividió en dos bloques, 200 millones de reales entre las provincias y 100 entre los consulados, por cupos fijados por el Consejo de Castilla. Los repartimientos en cada provincia debían ser realizados por los respectivos intendentes; estando en 1801 en pleno proceso de recaudación parece razonable que no fuera transferido a las nuevas provincias. (Véase para este subsidio Artola M. (1982), *op. cit.* pp. 406-409). En todo caso el cuidado de su recaudación estaba encargado, por orden de agosto de 1800, a los administradores de Aduanas en lo que correspondía al "cupo de los consulados y territorios mercantiles como de los pueblos" (AHN, Hacienda, libro 6.104, doc. 96), de manera que el administrador de Santander seguiría en 1801 presentando su recaudación en Burgos.

(30) La Real Cédula con el reglamento de las lanas, antes citada (véase nota 17) señalaba (f. 139v): "se puede traficar con lanas libremente como no se conduzca a la demarcación de quatro leguas de distancia del Mar y ríos navegables y a ocho leguas en las fronteras de Tierra". Muñoz (1955) (*op. cit.* p. 768) generaliza esta extensión a todo el territorio aduanero.

(31) Véase nota 21.

(32) AHPC, Sautuola, leg. 19, doc. 7.

(33) AHPC, Sautuola, leg. 53, doc. 1.

(34) *Ibid.* doc. 2.3, 2.4, 2.11 y 2.12.

(35) *Ibid.* doc. 2.2, 2.14 y 2.1

(36) *Ibid.* doc. 2.13.

(37) Ocurre así por ejemplo, en el preámbulo a la transcripción de la circular d 28-9-1802 realizada por Gallardo en 1806 (véase nota 23): "Prevenciones del Real Consejo para la más puntual observancia de la Real Orden de 22 de Enero de 1802 relativa a la nueva demarcación de Intendencias marítimas y reunión de los Ramos de Propios y Arbitrios á las Contadurías principales de Rentas" (*Op. cit.* p.192).

(38) Canga Argüelles, J. (1833-1834), *Diccionario de Hacienda con aplicación a España*, Imp. de D. Marcelino Calero y Portocarrero, Madrid. Voz "Renta Generales", tomo 2, p. 491 y ss.

Miguel Artola ha grafiado esos datos en *La Hacienda del Antiguo Régimen*, *op. cit.* p. 362.

(39) *Ibid.* p. 499.

(40) Véase anexo 1.

(41) Artola (1982), *op. cit.* p. 360.

(42) AHN, Hacienda, libro 6.103, doc. 63.

(43) El texto completo de la instucción se encuentra en AHN, Hacienda, libro 6.105, doc. 78. También en Gallardo (1806), *op. cit.* tomo V, pp. 140 y ss. (La introducción citada en p.140).

(44) Véase nota 23.

(45) La sección Diputación del AHPC dispone de una amplia colección de estas cuentas, de distintas épocas, en donde han sido localizadas algunas de estos años.

(46) AHPC, Diputación Cuentas, leg. 33, s/n de doc.

(47) AHPC, Diputación, leg. 704, s/n de doc.

(48) Entre paréntesis datos cumplimentados en forma manuscrita sobre el impreso.

(49) Casado Soto (1979), *op. cit.* p. 47.

(50) Todos los documentos consultados firmados por el gobernador O'Donojú en 1801, 1802 y 1803 lo están en Laredo con la única excepción de uno de 5 de mayo de 1801 que señala: "Gobernador de Laredo en Santander" lo que no resulta significativo. (AHPC, Sautuola, leg. 53, doc. 24).

(51) "Enterado el Rey de las dificultades que le ofrecen para reunir en la Provincia de Alicante con independencia de la Intendencia de Valencia los ramos de propios Real Patrimonio, equivalente, generalidad y otros. Se ha servido suprimirla mandando que continue su Administración, Contaduría y Depositaria como antes al nuevo sistema por todos los ramos y como lo eran en el dia". AHN, Hacienda, Registro de Órdenes del Ramo de Rentas, libro 6314, ff. 403v y 404r.

(52) Esta fecha de 23 de abril de 1803 es segura, pues hemos localizado el texto de la orden de supresión. Además el año de 1803 se cita en el decreto de reerección de la provincia marítima de 1816. Pero en la bibliografía se cita erróneamente el 23 de abril

de 1805, transmitiéndose el error del memorial de Pedro García Diego que es aquí recogido en el anejo 2.

(53) AHN, Hacienda, Registro de Órdenes del Ramo de Rentas, libro 6314, f. 405v.

(54) *Ibid.* libro 6314, f. 356r.

(55) Véase anejo 1.

(56) El 25 de diciembre se oficia al subdelegado de rentas de Santander sobre las excusas del administrador general de todas las rentas, Juan Garriga, para no dar una fianzas. Se indica que ha de fijar las cantidades, "de acuerdo con el Intendente de Burgos en q^{to}. a las rentas q^e. dependen de aq^a. Adm^{on}. Gral; pues en q^{to}. a Aduana: le toca a él solo". (AHN, Hacienda, Registro General de la Secretaría de Despacho de Hacienda, libro 4662, letra S, s/f.).

Del 28 de diciembre es una orden remitida a Pedro García Diego acerca del nombramiento de Manuel del Barco como interino en el puesto de administrador general de aduanas en Santander por la salida de Juan Garriga. En ella se puntuализa la función como subdelegado suplente, que a Pedro García Diego le corresponde como contador y se añade: "...habiéndose suprimido esa nueva Provincia, y dejándose como estaban antes del nuevo sistema, aunque con la diferencia en dos Partidos de Santander y Laredo solo es una Subdelegación independiente de la de Burgos por el ramo de rentas generales y al contrario por las demás rentas cuyo Administrador general reside en Burgos y sobre todo los cuales deberá V.S. entenderse con aquel Intendente..." (AHN, Hacienda Registro de Órdenes del Ramo de Rentas, libro 6315, f. 1304r).

La orden del 29 de diciembre al intendente de Burgos y al subdelegado de rentas de Santander repite el nombramiento de Manuel del Barco con similares precisiones sobre la dependencia de Burgos. (AHN, Hacienda, Registro General de la Secretaría de Despacho de Hacienda, libro 4662, letra S, s/f).

(57) Véase nota 37.

(58) AHPC, Sautuola, leg. 53, doc. 2.17 y 2.16 de 6 de febrero y 7 de junio de 1804 respectivamente. En el último de ellos se transcribía una orden de 8 de mayo sobre medidas lineales y de superficie que le había remitido desde Madrid el Conde de Montarco en la que se dirigía a él como "Señor Subdelegado de Rentas de la Provincia Marítima de Santander".

(59) *Ibid.* doc. 2.15 y 2.18 a 2.23, fechados entre el 12 del 3 y el 3 del 10 de 1805.

(60) *Ibid.* doc. 2.15.

(61) AHN, Hacienda, Registro General de la Secretaría de Despacho de Hacienda, libro 4662, letra S, s/f.

(62) Por orden de esa fecha se decía al intendente: "No hay necesidad de q^e. por efecto de la providencia. q^e. comuniqué a V.S. en 5 del corriente, participandole la supresión de la nueva Provincia de Santander y q^e. se hicieran de ella dos Partidos se formen ahí los Reglamentos de empleados de Rentas q^e. han de Regir Reglamentos, que con los q^e. envió en su tiempo aquella Junta Provinz¹. extinguida hay lo suficiente para extenderlo q^e. convenga. Lo q^e. haze muy preciso es q^e. V.S. no retarde mas lo q^e. le mandaron rectificar por la R¹. Or. de Agosto con que se circuló la Instrucción de 30 de Julio del año próximo pasado..." (AHN, Hacienda, Registro de Órdenes del Ramo de Rentas, libro 6314, f. 483 vyr).

(63) *Ibid* libro 6315, f. 750v.

(64) Véase nota 51.

(65) *Op. cit.* tomo V, pie de página en pág. 21 en donde transcribe la instrucción de 7-X-1799.

(66) Véase nota 1.

(67) Véase el memorial de Pedro García Diego de 1814 en el anexo 2.

(68) Gaceta de Madrid, nº 94, 30 de julio de 1816, pp. 816-817. El decreto, con algunas diferencias en los textos de cierre, se encuentra también en AHPC, Laredo, leg. 28, nº 61, doc. 10, de donde fue tomado por Casado (1979), *op. cit.* p. 84.

(69) *Op. cit.* p. 69.

(70) Fernández Benítez, V. (1989), *Burguesía y Revolución Liberal. Santander, 1812-1840*, Ed. Librería Estudio, Santander, p. 39.

(71) AHN Hacienda, Colección de Órdenes Generales, libro 6.228, doc. 251.

(72) López Ballesteros, L. (1826), *Memoria Ministerial Sobre el estado de la Real Hacienda de E^a en los años 1822, 1824 y 1825* (sic, por 1825). Por el Exmo Sr. D..., en Canga Argüelles, J. (1833-34), *op. cit.* pp. 657 a 736, (pp. 731 y 732 para la cita).

(73) Orduña, E. (1997), *op. cit.* pp. 331 y ss.

(74) Véase Madoz, P. (1845-50), *op. cit.* voz "Santander, prov. marítima"; "...Posteriormente fue separada la subdelegación y convertida en intendencia, dividiéndose los mandos político, militar y rentístico". También Miñano, S. (1826-1827),

Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal, Imprenta de Pierat-Peralta Madrid, tomo VIII; en la voz “Santander, ciudad” indica: “intendente de rentas y de policía” (p. 121). En Santander había intendente de policía al menos desde 182 (AHPC, Sautuola, leg. 26, doc. 21).

- (75) AHN, Registro de Rentas, libro 6.355, f. 1.309.
- (76) *Ibid.* libro 6.356, f. 1.913.
- (77) *Ibid.* libro 6.356, f. 2.077.
- (78) AHPC, Sautuola, leg. 26, doc. 26.
- (79) *Op. cit.* p. 304.
- (80) AHPC, Sautuola, leg. 11, doc. 101.
- (81) Al margen de los intendentes que se nombraron, con competencias subordinadas, en el período de la prefectura y durante el período constitucional del Trienio.
- (82) BMP, Ms. 227.
- (83) *Op. cit.* ff. 1 a 6v.
- (84) Gallardo (1805-1806), *op. cit.* tomo V, p. 20.
- (85) Véase anexo 2.
- (86) *Op. cit.* ff. 7 a 8v.

Observación:

Este trabajo fue dado a conocer durante la jornada de estudios sobre el “Bicentenario del origen de la Provincia de Santander”, celebrada en el mes de noviembre del año 2000, en la ciudad de Santander,

MAS SEA VERDAD O SUEÑO. CALDERÓN Y EL HOMBRE, DE NUEVO*

MARIO CRESPO LÓPEZ

Profesor de ESO y Bachillerato

"¡Un hombre!, un hombre es la más rica idea, llena de nimbos y de penumbras y de fecundos misterios"
(Miguel de Unamuno)

Aquellas ocasiones en las que el poder (en cualquiera de sus formas) mira hacia los yermos campos de la historiografía suelen estar condicionadas por la oportunidad celebrativa de un aniversario. Cosas de la conveniencia, la mera cronología y, tal vez, la necesidad auténtica de revisitar a algún personaje que ande perdido por los lodazales del olvido.

Pero don Pedro Calderón de la Barca, a la altura del cuarto centenario de su nacimiento, no es un escritor olvidado, no exageremos. Calderón aparece con honores en los canónicos e implacables manuales de literatura española. Calderón es recordado, su nombre resuena en los ecos, tal vez no demasiado lejanos, del Siglo de Oro. Al cabo del fatídico 2000 (algunas de) sus obras teatrales siguen representándose, como prueba de la valoración actual de su dramaturgia.

Y todo ello a pesar de la "lectura unidireccional" que se ha hecho de su obra, con la frecuencia de los encasillamientos facilones y descuidados. Que Calderón es un creador fecundo y contradictorio nos lo recuerda José María Díez Borque, entre otros investigadores que contribuyen a "liberar" la interpretación calderoniana de las imágenes tópicas y empobrecedoras de que ha sido objeto (1).

Con Calderón importa destacar la riqueza del barroco español y la profundidad del proceso de creación literaria, la interacción del autor y su época, la

proyección de las inquietudes del creador en torno al problema, difícilmente eludible, de una existencia humana a la que este autor "supo abstraer la quintae sencia espiritual" (2). Si el amable lector lo permite y la torpe prosa de quié suscribe no es impedimento, sirvan estas páginas para retomar algunos planteamientos que la crítica literaria ha urdido en torno a Calderón de la Barca, ahor convertido en un personaje más de la comedia de este cambio de milenio.

La época de Calderón

José María Valverde, autor de importantes páginas de crítica calderoniana, resume el rico panorama escénico del siglo XVII en España como una tensión entre dos fuerzas, "formalismo recargado, con íntima angustia en sus parodjas, y profundización reflexiva, buscando en la razón lógica y geométrica un modelo y una prenda de esperanza para salir de la oscuridad de la vida" (3). Formalismo y reflexión se apresan en el culteranismo y el conceptismo, que pese a sus rasgos de novedad, no pierden de vista el precedente clasicismo renacentista.

El siglo XVII representa una época de reflexión amplia y profunda sobre un teatro que acoge, a partir del golpe quasi definitivo de Lope, las pautas de la "comedia nueva", frente a las formas del teatro anterior. Lope proporciona en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) un *corpus* de teorías dramáticas que, en su puesta en escena, triunfarán entre el público y sobre los teóricos clasicistas (Pinciano, Suárez de Figueroa, Cascales) y algunos escritores reticentes; en lo teatral el omnipresente Cervantes es ya un dramaturgo a la sombra del secreto río de cartas de amor del poco sesudo Sessa, del Fénix que sintetiza las características de un teatro que lleva varias décadas gestándose.

Y a lo largo de la centuria prosigue la teorización de la "comedia nueva". En 1622 Francisco de Barreda publica *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*, ataque contra las posiciones clasicistas; en 1635 José Pellicer de Tovar publica *Idea de las comedias de Castilla*; en 1649 sale a la luz el anónimo *Discurso apologético en aprobación de la comedia*. Francisco Bances Candamo publica en 1690-1695 *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, tratado teórico que resume la concepción dramática de su época.

Por otro lado, parece oportuno recordar que la época de Calderón es un momento histórico tradicionalmente considerado negativamente por la historiografía: los reyes de la vida de Calderón son "Austrias menores", y el adjetivo no es baladí. Don Pedro se hace eco de una decadencia política que el pueblo va asumiendo. Esta situación se percibe en estos versos de *La gran Cenobia*:

*A una breve fácil vuelta
se truecan las monarquías
y los imperios se truecan.*

El teatro de Calderón, imbuido por la filosofía neoescolástica y los problemas planteados por la Contrarreforma, es expresión del sistema de valores y del orden social vigentes en su época, si bien no está exento, en ocasiones, de una leve crítica del poder. El problema de la naturaleza del conocimiento y la distinción entre la realidad y la apariencia, así como la educación del príncipe cristiano y el significado del poder, forman parte del universo calderoniano y del universo barroco.

Retazos de una biografía

La biografía de don Pedro Calderón de la Barca acompaña al siglo XVII a lo largo de ocho décadas, nada menos. Nacido en Madrid el día 17 de enero de 1600, es el tercero de los seis hijos del matrimonio formado por don Diego Calderón de la Barca, secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda, y doña Ana María de Henao, hija de un regidor de la villa de Madrid. Su familia es hidalga y de procedencia montañesa, dato anecdótico si lo comparamos con otros aspectos de su vida más significativos (4). A los ocho años inicia estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas y más tarde en las Universidades de Alcalá y Salamanca, los centros académicos más importantes de todo el Siglo de Oro español. Tanto los valores escolásticos y contrarreformistas de los jesuitas madrileños como el humanismo de Alcalá y Salamanca alimentan el pensamiento de Calderón, que acabará adquiriendo un amplio bagaje cultural. Entre 1620 y 1622 Calderón participa con relativo éxito en varios certámenes poéti-

cos organizados por instituciones eclesiásticas (baste recordar aquí que las fiestas y conmemoraciones barrocas han dado lugar a una literatura ocasional aún no muy bien estudiada).

En esta tercera década de vida entra al servicio del Condestable d' Castilla. En 1623, al tiempo que Velázquez es nombrado pintor de Cámara Calderón estrena su primera obra conocida, *Amor, honor y poder*. Pero ni siquiera Calderón, a los ojos meticolosos de los biógrafos, está exento de altercado de juventud. En su obra *El príncipe constante* (estrenada en 1629) el personaje del gracioso es una burla del P. Hortensio Paravicino, que había denunciado la violación del sagrado eclesiástico del convento madrileño de las Trinitaria (donde, por cierto, se hallaba una hija de Lope, lo que provoca la enemistad d' éste) en un lance entre los hermanos Calderón y Pedro de Villegas.

Parece que entre 1625 y 1635 participa en campañas militares de Flandes e Italia, así como en la defensa de Fuenterrabía. En 1635 se estrena en el Buen Retiro *Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises*, con escenografía de italiano Cosme Loti. Recibe, al igual que Velázquez, el hábito de la Orden d' Santiago, en 1637, después de recibir permiso del papa Urbano VIII debido a la contrariedad del trabajo manual de escribano desempeñado por su padre. Es segura su presencia en la guerra de Cataluña, donde es herido. En 1642 se le otorga la baja en el ejército por motivos de salud.

Las representaciones teatrales se suspenden entre los años 1644 y 1645 por la muerte de la reina Isabel de Borbón, y entre 1646 y 1648, por el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos (y más tarde también en 1665-1666), obligando a Calderón y a todos los dramaturgos a una detención de sus obras.

Al servicio del sexto Duque de Alba se retira un tiempo a Alba de Tormes pero regresa a la Villa y Corte en 1649 para participar en las conmemoraciones del matrimonio de Felipe IV con Margarita de Austria.

Dice Alborg que es el poeta "hombre de ánimo reconcentrado, amigo d' la soledad y nada propicio a las confidencias" (5). Por entonces, en efecto, parece que ya se muestra el Calderón desengañoso y pesimista, el Calderón que ha reflexionado algunos acontecimientos de su propia vida y su época: la lucha fratricida de Cataluña, la muerte de su hermano José en el sitio de Lérida, el estado general de la Corte de Felipe IV y los fracasos de la "nación" (sic) y el fallecimiento de su hijo natural. En 1650 ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. El año siguiente marca un hito en su vida: se ordena sacerdote. Se v

obligado a consultar al obispo de Alcalá la posible incompatibilidad de poesía y sacerdocio; desde entonces escribirá dos autos al año para el municipio y comedias para el Palacio, apartándose de las producciones para los corrales. Al fin y al cabo, el estamento eclesiástico, esa "democracia frailuna" que diría Menéndez Pelayo, es el que protagoniza gran parte del patrimonio cultural del XVII: ¡oh, riqueza y contradicción barrocas!, entre el clero hallamos al austero jesuita Juan de Mariana, crítico con el teatro, y a Tirso de Molina, dramaturgo genial.

Las relaciones de Calderón con el Marqués de Eliche favorecen sus estancias en Madrid y los estrenos de sus obras en la casona de la Zarzuela. Siendo capellán en la iglesia de San Salvador, en 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, cargo que ostenta hasta 1663, en que pasa a ser titular de la capellanía de honor de Su Majestad y de la capellanía mayor de la Congregación de Presbíteros Naturales de Madrid. Calderón fallece el 25 de mayo de 1681, después de recibir el favor real durante varias décadas; Melchor Fernández de León finalizará la obra que está escribiendo, titulada *La divina Filotea*.

Panorama general de la obra de Calderón

Para empezar conviene indicar que los investigadores recientes se han visto obligados a fijar los textos de las obras dramáticas de Calderón, dado que en vida del autor fueron editadas sueltas por mercaderes sin demasiado rigor o formando parte de un total de cinco volúmenes de comedias (con doce obras cada uno, y entre los cuales uno salió a la luz sin el reconocimiento de Calderón) y otro de autos sacramentales.

Los ámbitos de destino de las obras de Calderón son, por un lado, las fiestas palaciegas, y, por otro, los corrales de comedias, aunque hay que tener presente que la distinción entre ambos espacios languidece ante el "comercio" de textos dramáticos, que pasaban de un escenario a otro con relativa facilidad. Recordaba Maravall que la cultura del Barroco es la manifestación de un carácter "dirigista" y de otro "masivo" que coinciden y se explican recíprocamente y que dan lugar a obras muy diferentes (6).

En cualquier caso, los dramas y las comedias de Calderón constituyen un conjunto literario en el que se plantean temas muy variados, desde los grandes

enigmas existenciales y teológicos hasta los elementos característicos de la sociedad de su tiempo.

Por otro lado un aspecto interesante de la dramaturgia calderoniana es la riqueza de su construcción escenográfica. No en vano ha afirmado José María Valverde que "para leer a Calderón no basta atenerse a la mera lectura, sino que hay que ejercitarse toda la imaginación escénica de que se disponga" (7). Albert Navarro ha definido a Calderón como "nuestro más hábil arquitecto teatral". Valverde y Riquer creen que "es el máximo virtuoso del instrumento teatral". El impacto visual del teatro de Calderón adquiere plena riqueza en escena: si la escenografía de los corrales es austera, la de Palacio cuenta con espectaculares tramoys y, para la representación de autos, con carros de "apariencias" o artificios mecánicos de gran complejidad. Ejemplos de esta espectacularidad son las comedias mitológicas o las zarzuelas (llamadas así por la Zarzuela, espacio de cacerías reales), que cuentan con una escenografía imaginativa, fruto de gusto cortesano por las mascaradas europeas. Como ejemplo ilustrativo, *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) llegó a tener cuarenta representaciones y, según Antonio León Pinelo, cada función duraba siete horas, tenía siete cambios de decorado y contaba con un variado juego de iluminaciones.

En general se distinguen dos grandes etapas en la obra dramática de Calderón. La primera, representada por los dramas de celos (*El alcalde de Zalamea*) y por las comedias de capa y espada, se nutre del contacto con la obra de Lope de Vega, si bien Calderón es capaz de simplificar los argumentos y estilizar algunos elementos formales propios del genio espontáneo de Lope. La segunda etapa, cuya cumbre puede ser *La vida es sueño*, tiende a las representaciones simbólicas y reflexivas de alcance más universal. Pero Antoni Regalado niega esta distinción: "el escéptico rebelde, templado por la experiencia y el paso del tiempo, se refugió en la alegoría y el simbolismo, más afín a su vocación sacerdotal y condición de teólogo" (8). Junto a ello cabe decir que las características de la comedia nueva se perciben en la segunda etapa señalada, así como componentes simbólicos nutren obras de sus primeras décadas.

Calderón es un autor ciertamente prolífico, aunque no tanto como Lope. Sus dos centenares de obras (entre 120 comedias y dramas, 80 autos y un buen número de piezas menores), escritas desde 1623 hasta 1681, le sitúan como un autor con una vida regularmente vinculada a la producción teatral. En ésta se distinguen dramas (religiosos, de honor y celos, filosóficos, histórico-legenda-

rios), comedias (mitológicas, de capa y espada), autos sacramentales y piezas menores (entremeses, jácaras, loas).

Entre los dramas religiosos cabe destacar *La devoción de la cruz* (1634), obra en la que se revela el carácter aún impetuoso de Calderón y que plantea el problema del libre albedrío y la responsabilidad a través del bandolero Eusebio, enamorado de Julia y redimido de sus culpas gracias a la devoción que siempre ha sentido por la cruz. En *El mágico prodigioso* (1637) Cipriano hace un pacto con el diablo para conseguir los favores de su amada Justina, que, empero, vence al demonio y convierte a Cipriano a la fe cristiana. *El príncipe constante* (1629) se basa en la crónica de Alfonso V de Portugal y los tormentos sufridos por el infante Don Fernando, preso de los moros. Puede mencionarse también dentro de este grupo *El purgatorio de San Patricio* (1627), sobre la conversión de Ludovico Enio, que llega a la fe a partir de la razón natural o de una suerte de "transposición dramática del *itinerarium mentis in Deum*" (9).

Los dramas trágicos de honor matrimonial pueden interpretarse tanto como una defensa del código de honor conyugal como, justamente, un alegato contra él. Ignacio Arellano ha escrito que "el tema de la honra funciona como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir" (10). En cualquier caso, en propiedad el creador dramático del tema del honor es Lope, aunque Calderón lo eleva a las más altas cimas.

En *El alcalde de Zalamea* (1628, publicada en 1636), obra tomada directamente de Lope, Calderón evoca unos hechos históricos acaecidos durante el viaje de Felipe II a Portugal. Pedro Crespo, labrador rico pero sin honor (porque no es hidalgo), venga la violación de su hija por el capitán Álvaro de Ataide contando con la aprobación del propio Rey. Crespo define el honor con una profundidad que se escapa a los ojos de hoy en día:

*Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.*

Para Calderón, en palabras de Menéndez Pidal, "la deshonra se iguala con la muerte; la honra se equipara a la vida"; así el personaje de Don Bela en *La*

Virgen del Rosario afirma: *Mi vida es el honor mío* (11). Cabe destacar dentro de los dramas de honor y celos *El médico de su honra* (1635), donde se plantea el problema del marido que se siente deshonrado por su esposa y que, al no poder vengarse del hermano del rey, mata a su mujer para satisfacer la afrenta. También *A secreto agravio, secreta venganza* (1637), *El mayor monstruo, los celos* (1637) o *El pintor de su deshonra* (1651).

Entre los dramas filosóficos, en los que predominan las ideas sobre la acciones, encontramos una obra cumbre de la literatura universal y, según Valbuena Prat, "la concepción que más por entero revela la obsesión ideológico-teatral de Calderón" (12). *La vida es sueño* (1635) narra la historia de Segismundo, príncipe cautivo en una torre por voluntad de su padre, el Rey de Polonia, temeroso de que su hijo cumpla un horóscopo funesto. Los temores del rey Basilio se confirman, pero cuando Segismundo, confundido entre la vida, el sueño, la realidad y la ficción, recibe el trono tras una revuelta popular hará buen uso de su poder y de su libertad. La historia se desarrolla en un tiempo imaginario, en unos lugares alejados de la experiencia del público, en dos polos de acción (vida-sueño o realidad-ficción) propios del "mundo entreclaro de Barroco" y del mundo confuso de la época (13). Ha afirmado el profesor Díe Borque que en este drama Calderón nos ha dejado "la quintaesencia del pensador barroco que medita", en fin, "sobre el ser del hombre en la tierra". *La vida es sueño* representa la vida como sueño vano, en espera de una existencia imprevisible y real, la afirmación del libre albedrío del hombre que es capaz de regir su propia vida venciendo incluso a sí mismo:

*Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí.*

Además el atormentado Segismundo constata que "la vida es breve como un sueño", afirmación a la que llega tras un proceso de comprensión de las vicisitudes humanas, de la vanidad del poder y del engaño de la sensualidad y los sentidos.

Otro drama filosófico, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (1659) también se sitúa en un ámbito político alejado del espectador castellano. e

imperio bizantino, y vuelve a plantear el problema de la duda y la certidumbre, de la verdad y la mentira como componentes de una existencia inquieta.

Calderón escribió obras histórico-legендarias, como *El Tuzaní de la Alpujarra*, basada en la controvertida rebelión de los moriscos bajo Felipe II. *El sitio de Breda* (1625), por su parte, mantiene grandes similitudes formales con el conocido cuadro de Velázquez *La rendición de Breda* o *Las Lanzas*. Configuran estas obras recreaciones artísticas de episodios históricos en los que la monarquía es tan incuestionada en su base teórica como levemente criticada en algunos aspectos.

Todas las comedias de capa y espada siguen un esquema muy similar, con personajes que facilitan el enredo y el equívoco. Suponen una muestra del humor calderoniano: *La dama duende* (1629), *Casa con dos piertas mala es de guardar* (1629), *Las manos blancas no ofenden*. La comedia de figurón es una derivación de ésta de capa y espada, en las que un personaje aparece ridiculizado en su comportamiento y aspecto: *Guárdate del agua mansa*.

Las comedias mitológicas, características de la segunda etapa de Calderón, sirven como solaz de los reyes y cortesanos, y son una muestra del florecimiento de la mitología y la simbología en el siglo XVII. Junto a lo propiamente literario, se emplean grandes recursos escenográficos, música y danzas. *Eco y Narciso* (1661) y *La estatua de Prometeo* son ejemplos de este grupo.

El mayor encanto amor (1635) es una obra de carácter mitológico sobre las andanzas de Ulises, cuyo interés mayor es inaugurar las instalaciones para las fiestas del Buen Retiro, con escenografía del italiano Cosme Lotti.

Calderón escribe además dos óperas, *La púrpura de la rosa* (1660) y *Celos aun del aire matan*, con música de Juan Hidalgo y escenografía de Antonozzi. En Italia y Alemania algunas tragedias calderonianas se convierten a lo largo del XVII en libretos operísticos por medio de Adimari, Castro, Moniglia, Postel o Rospigliosi.

Por otra parte, Calderón es autor de más de setenta autos sacramentales, uno de los géneros que más fama le ha dado. Para Pfandl estos dramas teológico-simbólicos, característicos de la literatura española, conforman una "Biblia verdaderamente viva" (14). El auto, pieza de carácter alegórico, en un acto (lo que contribuye a la unidad temática), es una obra destinada al día del Corpus, en el que se conmemora el cuerpo místico de Cristo. En ella se expone la doctrina católica sin olvidar los problemas religiosos de la época: las relaciones

entre la gracia y la libertad, los dogmas de la Transustanciación y de la Inmaculada Concepción, etc.

Los precedentes literarios de los autos, estudiados entre otros por Albor e Ynduráin, son oscuros, pero van desde el *Officium pastorum* y las farsas medievales hasta el propio Lope de Vega, pasando por Juan del Encina, Luca Fernández, Gil Vicente, Hernán López de Yanguas, Diego Sánchez de Badajoz y Juan de Timoneda. Los autos buscan crear una atmósfera litúrgica y devocional, de ahí que concedan tanta importancia a la alegoría, que forma parte tanto de la tradición patrística como de la literatura barroca (v.g. Gracián y Góngora) y a la escenografía, similar a las espectaculares comedias mitológicas, que deviene en la necesaria apoteosis de la exaltación del Santísimo Sacramento. Hay un motivo dramático que pone en marcha la peripecia en la que se esconde un plano religioso. Esto es, el argumento o la excusa es cualquier historia que pueda concluir con una enseñanza de carácter divino, aunque no esencialmente bíblico (15); el asunto o tema principal suele ser la Eucaristía. Así, la obra titulada *La fábrica del navío*, destinada al auto *La protestación de la fe*, culmina con la Iglesia que trae en un navío el cáliz y la hostia:

*Ya, amados fieles; ya, amados
felices vassallos míos,
el trigo hecho pan os traygo,
veisle aquí; y también el vino,
con tan raro, con tan nuevo,
y tan sagrado prodigo,
como encerrar en su especie
la Carne, y Sangre de Christo* (16).

Entre los autos destaca sin duda *El gran teatro del mundo* (1655), síntesis y alegoría de la vida como una comedia en la que el autor es Dios. El mundo como teatro esconde un triple significado: la transitoriedad del papel (que dura lo que la representación teatral), la rotación en el reparto (el papel cambia de uno a otro) y la distinción entre lo aparente y el ser interior (entre el actor que interpreta y el personaje interpretado), en cualquier caso justificador de un orden social determinado. El auto es expresión de la metáfora platónica del *theatrum mundi*: la vida es la representación de un papel teatral, después del cu-

sólo queda la fama positiva o negativa, pero teniendo en cuenta que lo teatral es también real. Con *El gran teatro del mundo* Calderón recoge una larga tradición escrita basada en la comparación del mundo con un teatro y en la perspectiva del "teatro en el teatro", desde la antiguedad clásica (las *Epístolas morales* de Séneca, el *Enquiridión* de Epicteto, los *Diálogos* de Luciano) y la patrística (singularmente San Juan Crisóstomo) hasta las interpretaciones erasmistas (*Elogio de la locura, el Crotalón*) y algunas creaciones de la literatura castellana (Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Gracián).

Calderón utiliza un material que es capaz de reelaborar y tamizar por el filtro de su experiencia y su época. Para Pfandl "el distintivo más importante de su arte es el dar nueva forma a un patrimonio anterior y ofrecer el vino viejo en vasos nuevos" (18). Calderón, receptor atento de ricas tradiciones, no es un pensador original pero es capaz de dramatizar ideas ya expuestas. De hecho, a título ilustrativo, la célebre cita de Segismundo

*pues el delito mayor
del hombre es haber nacido*

es una glosa del libro VII de la *Historia natural* de Plinio (*et a supliciis auspicatur unam tantum ob culpam, quia natum est*) (19).

El mágico prodigioso es un encargo de la villa toledana de Yepes para las representaciones del Corpus de 1637, y uno de los autos que mejor representa la profundidad temática de los autos de Calderón en cuanto a los ámbitos existencial y trascendente.

En *A Dios por razón de Estado* (1651) Dioniso Areopagita, símbolo de la razón, se convierte al cristianismo gracias al discurso de San Pablo sobre el dios desconocido, símbolo del racionalismo cristiano. En este auto hay un personaje que representa al Ateísmo, y cuyo argumento se ha convertido, aun hoy en día, en plasmación práctica de una suerte de *carpe diem* horaciano:

*Yo no sé qué hay
más que nacer y morir;
y así, argumentos dejemos,
y porque amigos seamos.*

*comamos hoy y bebamos,
que mañana moriremos.*

Calderón es además autor de numerosas piezas breves (entremeses, jácaras, loas), en general obras ingeniosas que llegan a descubrir algunos efecto teatrales del teatro calderoniano "más serio". Las loas son representaciones si decorado, previas a algunos autos sacramentales y, a menudo, en su misma línea teológica; se han hallado más de una treintena, introductorias de otros tanto autos.

Significados de su obra. Calderón ante la modernidad

Afirma José Luis Sirera que "dos son las fuerzas básicas que mueven a los personajes de las obras de Calderón: amor y honor, a la que habría que añadir una tercera, no tan general pero también muy importante: el problema del destino" (20). Se me antoja demasiado esquelético el resumen de Sírrera, si bien las tres fuerzas básicas citadas no dejan de tener su enjundia. Alberto Navarro ha sintetizado como uno de los grandes temas calderonianos la existencia entendida como lucha de contrarios: "Los recios contendientes que pelean en los escenarios calderonianos, para bien o para mal, forzados se hallan a vivir juntos e perpetuo combate sin posible paz, derrota ni victoria totales y definitivas" (21). Este componente trágico es en esencia uno de los cimientos de su teatro, y, en realidad, ese lugar común del pensamiento que desde el *homo homini lupus* de Plauto hasta la modernidad ha sido visitado por Quevedo, Alemán y Hobbes: la existencia es "un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones", que diría Baltasar Gracián en *El Criticón*. El propio Don Quijote, al comienzo del desengaño de su ideal (parte II, capítulo 29), en sincera y hermosa confesión, afirma "Y en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco y el otro di conmigo al través. Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas contrarias unas de otras. Yo no puedo más".

Enfrentado siempre a fuerzas exteriores, el hombre-personaje calderoniano no puede eludir el misterio de la relación entre el albedrío humano y la gracia divina, de la salvación o condenación eterna, de la existencia y de su propia naturaleza débil. Segismundo, miembro del reducido club de grandes mitos d

nuestra literatura, representa la rebeldía del hombre ante los poderes establecidos, esos poderes que cohartan la libertad del individuo en cuanto que tal.

La vida es sueño se estrena en 1635, dos años antes que la publicación de una obra fundamental en los avatares de la filosofía, el *Discurso del método* de Descartes. El príncipe Segismundo duda de su propia existencia, si sueña o está despierto, qué valor debe conceder a lo que ha vivido en palacio o soñado en su celda; gozne entre la Edad Media y la modernidad racionalista, la respuesta existencial de Calderón se aferra a un comportamiento moral que anticipa en cierta forma la *Crítica de la razón práctica* del ilustrado Kant y su conciencia del "deber desde la libertad":

*Mas sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa:
si fuera verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.*

También la Ley recuerda a los personajes de *El gran teatro del mundo* la verdadera línea de comportamiento: *Obrar bien, que Dios es Dios*.

Descartes supera su duda metódica a partir de su *cogito ergo sum* y de una idea de la trascendencia que parte de sí mismo (22). Las respuestas son diferentes; el punto de partida, sin embargo, parece idéntico en ambos: la duda, la confusión de la realidad-ficción, el anhelo de respuestas. En Calderón la experiencia del hombre es una falsa realidad, tendida sobre los reflejos de la caverna del mito platónico. Maravall nos ha recordado que "el hombre del barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma" (23):

*Y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.*

Desde la patrística cristiana retomada por los jesuitas se subraya la importancia del saber que comienza en el saber de uno mismo, como indica uno de los personajes de *La gran Cenobia*:

*Pequeño mundo soy y en eso fundo
que en ser señor de mí lo soy del mundo.*

De esta manera el teatro de Calderón proporciona una de las respuesta existenciales que ofrece el Barroco contrarreformista español: el mundo como teatro o como sueño, como escenario donde unos actores representan un papel o como "realidad" ficticia que atenaza al hombre, consciente de su propia necesidad de conocimiento. Gracián habría identificado al mundo como engaño Quevedo, como una pesadilla (24). Calderón sufre el desengaño barroco y trata de dramatizarlo, de llevarlo a escena a través de personajes atormentados por sus cadenas y de una iconografía que ya para nosotros apenas tiene significado. Calderón ha vivido (aunque no tanto como Cervantes) la grandeza del Imperio y sobre todo su decadencia; de ahí que su retablo dramático se nutra de la grandeza y la pobreza de lo humano, a modo de antítesis esenciales: vida/muerte, victoria/derrota, realidad/sueño. A modo de un cuadro de Caravaggio, en el que el claroscuro está perfectamente delimitado por una luz que es el bien y una sombra que es cobijo del mal.

Otro apunte que podemos hacer en torno a la "modernidad" calderoniană tiene que ver con el aspecto trascendente. Según Ignacio Arellano "la dimensión religiosa aparece en numerosas obras de Calderón, pero no siempre en el mismo nivel" (25). El argumento de *A Dios por razón de Estado* recuerda el *credo et intelligam* agustiniano, interpretado por Santo Tomás y la neoescolástica española; los autos sacramentales están imbuidos, como parece lógico, por la obra de Melchor Cano y su escuela.

Junto a esta influencia se percibe en ellos la sombra de la mística castellana del XVI a través del hermoso poema bíblico del *Cantar de los Cantares*. Por otro lado, la reinterpretación de los mitos clásicos se recoge en autos como *El divino Orfeo*, en el que la representación órfica de Cristo termina con la apoteosis de la comunión eucarística. Esta amalgama entre mito clásico y catolicismo se ve también en la pintura de Velázquez, lo que prueba las similitudes existentes entre la pintura y la literatura barrocas.

Para Antonio Regalado Calderón intenta construir una teodicea en los autos sacramentales, obedeciendo "a una necesidad de ordenar y ayudar diversas y antagónicas fuerzas: la fe y la razón, el caos del mundo y la divina providencia, la libertad y la necesidad, la palabra de Cristo y la *lumen naturale*" (26).

No parece, por tanto, que lo religioso en Calderón recorra un camino lineal, aunque conduzca a la aceptación y exaltación de los valores contrarreformistas ulteriormente.

Por otro lado, en Calderón se une el (a menudo) difícil culteranismo y la profundidad de pensamiento del conceptismo, circunstancia propia de quien representa los valores y las inquietudes de la época, llevados a un escenario con frecuencia sorprendente. A través de esa armonización el poeta y dramaturgo viene a representar la síntesis del Barroco español, a pesar de la interminable sombra de Lope. Para algunos críticos del Siglo de Oro español la comparación entre ambos genios ha sido demasiado tentadora. Pfandl insiste en que Calderón prefirió el elemento aristocrático-cortesano más que Lope. Menéndez Pelayo afirmó que "la [fama] de Lope fue más ruidosa, pero no tan honda ni tan ruidosa" como la de don Pedro, tal vez por su mayor capacidad reflexiva en torno a grandes valores de alcance universal. Junto a ello, siguiendo a Valbuena Prat, "Lope había representado el momento creador y juvenil del drama nacional. Calderón significará la sistematización y la madurez" (27), lo que no implicará necesariamente una lectura unívoca de su obra a lo largo del tiempo siguiente.

La crítica y lectura posteriores a Calderón

La obra de Calderón deja en Castilla un gran número de discípulos y seguidores, hasta el punto de que la crítica literaria habla de un ciclo o escuela de Calderón donde se incluyen autores contemporáneos y aún más jóvenes que él. Destacan en este grupo Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), autor de *La verdad sospechosa*; Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), dramaturgo de comedias para el público cortesano; Augustín Moreto y Cavana (1618-1669), autor de *El desdén con el desdén*; y Francisco Bances Candamo (1622-1704), preferido de la Corte a la muerte de Calderón, autor de obras inspiradas en la tradición cortesana y en la comedia de tono moralizante.

La recepción de Calderón en otros países sigue un curso desigual; en Francia es esencialmente de carácter técnico, aparte de la veintena de traducciones e imitaciones firmadas en los siglos modernos. Corneille, Marivaux, Beaumarchais, son deudos del dramaturgo madrileño en diversos aspectos.

En el siglo XVIII español Calderón sigue gustando a un público general apagado a los valores tradicionales, pero no a los críticos receptores de las nue-

vas ideas neoclásicas iniciadas ya en vida de Calderón por François Bertaut. La crítica se vierte en dos aspectos de su teatro: por un lado, la caída en los excesos del Barroco (v.g. no respetar las unidades); por otro, la crítica de alguno sectores a los autos sacramentales y al teatro en general. Aunque Luzán (*Poética* 1737) valora en la obra de Calderón "la nobleza de su ejecución", el extremo de los juicios inapelables llega en 1765 cuando Carlos III prohíbe la representación de los autos. Sin caer en los actuales análisis de audiencia que se hacen para la televisión puede afirmarse que a lo largo del Siglo de las Luces Calderón pierde popularidad, a la par que sus obras se representan cada vez menos.

La valoración positiva de Calderón vuelve gracias al romanticismo, que presta interés a la literatura medieval y oriental, así como al teatro barroco e isa belino. En Alemania Goethe, Ludwig Tieck y los hermanos Schlegel recuperan a Calderón, bien que desde una perspectiva parcial y no comprometida totalmente con el teatro del Siglo de Oro español.

En España la recuperación de Calderón en el XIX se vincula sobre todo a la labor difusora de Juan Eugenio Hartzenbusch y a algunos elementos formales del teatro del Duque de Rivas. La edición del *Teatro de Calderón* de 1840 afirmaba con rotundidad: "La publicación del *Teatro de Calderón*, en una edición lujosa al par que correcta, era de una necesidad absoluta. No tributar los honores debidos a uno de los genios más grandes y prodigiosos del mundo, que más ha contribuido a ilustrar y dar nombre a su país, era una ingratitud que argüía en nosotros poco espíritu de nacionalidad, y más que todo, un atraso considerable en las inteligencias" (28). Posteriormente el segundo centenario de Calderón en 1881 y en especial la conferencia de Menéndez Pelayo Calderón y su teatro abrirán los caminos a una crítica que intentará reivindicar el Barroco. Los escritores del 98, con Unamuno a la cabeza, consideran a Calderón como un símbolo del espíritu castellano: "Él es quien mejor encarna el espíritu loca y transitorio de la España castellana castiza y de su eco prolongado por los siglos posteriores". La Generación del 27 vuelve a mirar hacia el barroco español, en cuanto valorará sobre todo a Góngora, y desde entonces la crítica sobre Calderón se ha enriquecido a ritmo creciente (Valbuena Prat, Casalduero Parker, Dámaso Alonso, forman parte de una nómina esencial), singularmente desde 1981, a raíz, cómo no, de un nuevo centenario.

Epílogo

Unamuno lee a Calderón y en consecuencia habla de un hombre como "la más rica idea, llena de nimbos y de penumbras y de fecundos misterios", permanente referente en la creación artística. Interesa Calderón porque sus inquietudes son universales: el desengaño barroco es una prolongación del desengaño del hombre, subido a un escenario, preguntándose por sí mismo, por su propia comedia. Subido a un escenario entre una escenografía de contrastes, de luchas, a modo de claroscuro pictórico, vital y, finalmente, redentor. Calderón y el hombre, de nuevo, a la luz de un centenario. *Mas sea verdad o sueño...*

* Este artículo fue escrito a finales del año 2000, cuando el Centro de Estudios Montañeses y el Aula de Letras de la Universidad de Cantabria preparaban el Ciclo de Conferencias titulado *Pedro Calderón de la Barca en su IV Centenario* (7 a 9 de noviembre de 2000), que contó con las ponencias de D. Roberto López Vela, D. Francisco Gutiérrez Carbajo y D. José Manuel Cabrales Arteaga. Desde una infinita ignorancia, el autor de estas páginas quiso recordar la figura del dramaturgo en su charla *Calderón de la Barca a la altura de su IV Centenario*, en el Salón de Actos del CEM, el día 2 de octubre de 2000.

NOTAS

- (1) Del mismo modo, Ignacio ARELLANO, en "Tempestad de emociones", *La Aventura de la Historia*, Año 2, nº 16 (Febrero 2000), p. 48, afirma: "Los mundos de Calderón son mundos múltiples, que exploran, sin perder unidad ni coherencia, numerosas vías dramáticas y numerosos complejos ideológicos, éticos y emocionales. El peor enemigo de Calderón es una lectura reducida, temerosa y con anteojeras, que impide dar cuenta de la vasta dimensión que caracteriza su obra". Como ejemplo de esta cortedad de miras Ludwig Pfandl recogía la opinión de Dorotea SCHLEGEL en *Briefwechsel*, J.M. Raich, Maguncia, 1881, I, p. 160, sobre Calderón y Cervantes, que hoy puede ser

considerada ridícula: "Es verdad que son católicos tontos, necios, blasfemos y de mal gusto, pero no son malos poetas".

(2) DARBORD, B., "La expresión alegórica de la peregrinación humana en *L'vida es sueño* (auto) de Calderón", en NAVARRO GONZÁLEZ, A. (ed.), *Estudio sobre Calderón* (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca, 1985), Act. Salmanticensia, Estudios Filológicos, 199, Universidad de Salamanca, Salamanca 1988, p. 39.

(3) VALVERDE, J.M.^a, "Introducción" a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, RBA Editores, Barcelona, 1999, p. 5.

(4) Los padres de Calderón eran "de distinguida nobleza montañesa" afirma C.A de la BARRERA en *La vida es sueño, texto cotejado con el de las mejores ediciones por Don Juan Eugenio Hartzenbusch y biografía del autor por Don Cayetano Albert de la Barrera*, Madrid, Librerías de la Viuda e Hijos de Cuesta, 1881, p. 7.

(5) ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española*, tomo II, Gredos, Madrid 1977 (2^a ed.), p. 664.

(6) MARAVALL, J.A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica, Letras e Ideas*, Ariel, Barcelona, 1983 (3^a ed.), p. 200.

(7) VALVERDE, José María, "Introducción" a CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño*, RBA Editores, Barcelona, 1999, p. 15.

(8) REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España de Siglo de Oro*, Ensayos, 22, Destino, Barcelona, 1995, vol I, pp. 91-92.

(9) Véase *ibidem*, p. 99.

(10) ARELLANO, I., *art.cit.*, p. 49.

(11) MENÉNDEZ PIDAL, R., "Del honor en el teatro español", en *De Cervante a Lope de Vega*, Austral, 120. Espasa-Calpe, Madrid, 1973 (7^a ed.), p. 146.

(12) VALBUENA PRAT, A., "El orden barroco en *La vida es sueño*", recogido en DURÁN, Manuel, y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica Historia y antología*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1976, tomo I, p. 249.

(13) CASALDUERO, J., "Sentido y forma de *La vida es sueño*", recogido en DURÁN, Manuel, y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *op.cit.*, tomo II, p. 667.

(14) PFANDL, L., *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, trad. d. J. Rubió, Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933, p. 25.

(15) Cabe indicar que no siempre el argumento de los autos sacramentales se basa en historias sagradas. A veces Calderón sigue sus propias comedias ya representadas con éxito, como *La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra* o *El jardín de Falerina*; en ocasiones retoma temas mitológicos, como en *El Sacro Parnaso* y *Psíquis y Cupido*; otras veces se basa en asuntos de actualidad, como en *El valle de la Zarzuela* o *Las órdenes Militares*.

(16) *Autos sacramentales alegóricos y históricos del Phenix de los Poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca. Obra póstuma, que saca a luz D. Juan Fernández de Apontes, quien las dedica a María Santíssima, con el portentoso título de la Assumpción*, tomo sexto, Madrid, Imp. del Supremo Consejo de la Inquisición, 1760, p. 423.

(17) MARAVALL, J.A., *op.cit.*, p. 320.

(18) PFANDL, L., *op.cit.*, p. 450.

(19) REGALADO, A., *op.cit.*, p. 67.

(20) SIRERA TURÓ, J.L., *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, *Lectura Crítica de la Literatura Española*, 10, Editorial Playor, Madrid, 1982.

(21) NAVARRO GONZÁLEZ, A., *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, *Teatro del Siglo de Oro*, Estudios de literatura 1, Ediciones Universidad de Salamanca, Edition Reichenberger, Kassel, 1984, p. 9.

(22) Baltasar Gracián en *El Criticón*, 1^a, 2, se pregunta también: “¿Soy o no soy? Pero pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo”.

(23) MARAVALL, J.A., *op.cit.*, p. 404.

(24) Véase RÍO, Á. del, *Historia de la literatura española*, Nueva York, 1963, vol. I, p. 309.

(25) ARELLANO, I., *art.cit.*, p. 49.

(26) REGALADO, A., *op.cit.*, p. 74.

(27) VALBUENA PRAT, Á., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, 1941, p. 18.

(28) “Prospecto”, en *Teatro de Calderón. Edición de lujo adornada con cerca de 1000 grabados*, Madrid, Est. Tip. de Don Benito Hortaleno, 1846, entrega 8 y 9.

(29) UNAMUNO, M. de, “El espíritu castellano”, en *En torno al casticismo*, Austral, 403, Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (8^a ed.), p. 67.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, t. III, Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, tomo II, Gredos, Madrid, 1977 (2^a ed.), pp. 661-736.
- ALONSO, Dámaso, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Seis calas de la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1970 (4^a ed.), pp. 111-175.
- AMEZCUA, J., *Lectura ideológica de Calderón*, UNAM, México, 1991.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975.
- BATAILLON, M., "Ensayo de explicación del auto sacramental", *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, pp. 183-205.
- CASALDUERO, Joaquín, "Sentido y forma de *La vida es sueño*", *Cuaderno del Congreso para la Libertad de la Cultura*, 5 (1961), pp. 3-13, y *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, 1967, pp. 161-184.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca*, Tip. de la Revista de Archivos, Madrid, 1924.
- DÍEZ BORQUE, J.M., *P. Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid, 1983.
- DURÁN, Manuel, y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica. Historia y antología*, 2 tomos, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1976.
- FARINELLI, Arturo, *La vita è un sogno*, 2 vols., Bocca Editori, Turín, 1916.
- FRUTOS, Eugenio, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 1952.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, 3 vols., CSIC, Madrid, 1983.
- GONZÁLEZ VELASCO, M^a. Pilar, *Variaciones de Segismundo en la obra de*

Calderón, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 215, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

HESSE, Everett W., *Calderón de la Barca*, Twayne, Nueva York, 1967.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Letras e Ideas, Ariel, Barcelona, 1983 (3^a ed.).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica, Imp. de A. Pérez Dubrull, Madrid, 1881.

MORON ARROYO, Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1982.

NAVARRO GONZÁLEZ, A., *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco. Teatro del Siglo de Oro*, Estudios de literatura 1, Ediciones Universidad de Salamanca, Edition Reichenberger, Kassel, 1984.

OLMEDO, Félix G. de, *Las fuentes de La vida es sueño: la idea-el cuento-el drama*, Editorial Voluntad, Madrid, 1928.

PALACIOS, Leopoldo Eulogio, *Don Quijote y La vida es sueño*, Rialp, Madrid, 1960.

PARKER, Alexander A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, 1943.

PARKER, Alexander A., "Reflections on a New Definition of Baroque Drama", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX (1953), pp. 112-151.

PARKER, Alexander A., "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 222-237.

PARKER, Alexander A., "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, pp. 141-160.

PFANDL, Ludwig, Historia de la literatura española en la Edad de Oro, trad. de J. Rubio, Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933.

REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Ensayos, 22, Destino, Barcelona, 1995.

RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal con textos antológicos y resúmenes argumentales*, Vol. 5, Planeta, Barcelona, 1984, pp. 271-291.

RUIZ RAMÓN, F., *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984.

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E., *Los autos sacramentales en Madrid en la*

época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos, Edhigar, Madrid, 1961.

SIRERA TURÓ, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, *Lectur Crítica de la Literatura Española*, 10, Editorial Playor, Madrid, 1982.

VALBUENA BRIONES, Ángel-Julián, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Rialp, Madrid, 1965.

VALBUENA BRIONES, Ángel-Julián, *Calderón y la comedia nueva*, Espas Calpe, Madrid, 1977.

VALBUENA PRAT, Ángel, "Los autos sacramentales de Calderón: clasificació y análisis", *Revue Hispanique*, LXI (1924), pp. 1-302.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, s estilo y sus obras*, Barcelona, 1948.

VALBUENA PRAT, Ángel, "Calderón y su personalidad en el siglo XVII" y "L escuela de Calderón", en *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, 1969, pp 245-356 y 357-402.

VALVERDE, José María, e YNDURÁIN, Domingo, Edición, introducción notas a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, RBA Editores, Barcelona, 1999.

WARDROPPER, Bruce W., *Critical Essays on the Theater of Calderón*, Nuev York, 1965.

YNDURÁIN, Domingo, "Estudio preliminar" a CALDERÓN DE LA BARCA P., *El Gran Teatro del Mundo*, Alhambra, Madrid, 1981, pp. 1-126.

ALGUNOS HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS INÉDITOS DE LA PREHISTORIA RECIENTE

VIRGILIO FERNÁNDEZ ACEBO
CAEAP

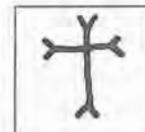
Se otrece noticia de una decena de puntos de interés arqueológico inéditos -con menciones muy someras en alguno de los casos- distribuidos en los valles medios y altos del territorio central y occidental de Cantabria, en los valles del Miera, Pas, Saja y Deva. Son asignables en primera estimación a la Prehistoria reciente, entre el Neolítico y la Edad del Bronce; en el yacimiento de Covallarco también observamos indicios de yacimiento paleolítico/mesolítico.

HALLAZGOS EN EL VALLE DE CABUÉRNIGA:

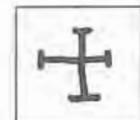
Conjunto rupestre de Las Urizosas (Ruente)

Varios grabados sobre piedras hincadas en el suelo, algunas de ellas en contexto de estructura artificial, en un descampado de unas 0,3 Ha. Se han observado hasta la actualidad cuatro conjuntos:

I. Signo antropomorfo cruciforme, con los extremos rematados en ángulo abierto hacia el exterior. Se encuentra sobre un conjunto de piedras que configuran un recinto sensiblemente rectangular, de unos 6 metros cuadrados.



II. Signo antropomorfo cruciforme con remates rectos, perpendiculares a los extremos.





III. Signo antropomorfo con extremidades inferiores arqueadas hacia el exterior y brazos rematados en óvalo de eje mayor vertical. Otro signo, también cruciforme, dudoso por el momento, se intuye a su derecha.



IV. Conjunto de signos compuesto por un grabado lineal horizontal, sobre el cual aparece un signo en "S" y bajo el mismo un trazo vertical.

El descubrimiento fue realizado en 1999, cuando Manuel López observó varios signos, en forma de cruz algunos de ellos, a los que atribuyó posible interés histórico por lo que me transmitió su existencia y descripción con el fin de contrastar su encuadre cultural y cronológico.

Las manifestaciones se encuentran en la Reserva del Saja, dentro del término municipal de Ruente en la ladera SW del Alto del Toral que separa los valles de Iguña y Cabuérniga -en este alto se sitúa el mojón tres términos Cieza-Mazcuerras-Ruente- en las proximidades del refugio denominado Casa de los Monteros, distante unos 500 m del pico. El sitio arqueológico se encuadra en el CUTM 30TVN04008875, centrado en torno al punto 404000, 4788750, 71⁴ msnm, en la hoja 1:25000 58-III (Arenas de Iguña) del Mapa Nacional.

A la vista de los signos y por la situación de los grabados, alejada del cordal, podía descartarse inicialmente una funcionalidad de término; alejado e paraje de zonas habitadas o centros rituales modernos, y considerado el número y variedad de elementos, no era tampoco probable que constituyesen los cruciformes elementos cristianizadores de lugares de culto prehistóricos.

Varias sistematizaciones, como la de Caballero y la de Acosta dan paralelos claros de antropomorfos cruciformes en la meseta ibérica.

En Cantabria los elementos más próximos se encuentran en el Conjunto de Cabrojo, con un antropomorfo de pie ancoriforme, otra menos sugerente en la misma línea y varios cruciformes (CARBALLO, 1921; DÍAZ CASADO, 1993). La figura siglada como III tiene rasgos que lo pondrían en relación con



uno de los antropomorfos del Dolmen de Soto, en Huelva (OBERMAIER, 1924).

Se trata de una estación con manifestaciones encuadrables en primera aproximación entre el Calcolítico y el Bronce, época esta última en que parecen iniciarse las primeras manifestaciones castreñas peninsulares; una antigüedad entre 5.000 y 3.500 años BP.

Conviene reseñar la existencia en la misma zona de varias estructuras y un despoblado, en los que no hemos hecho más indagaciones.

HALLAZGOS EN LOS VALLES ALTOS DE PAS Y MIERA

Menhir de Pedruecos. Se encuentra situado en el término municipal de Luena, en las coordenadas UTM 430700, 4771500, 920 m.

Es un monolito de piedra arenisca de una altura de 2,5 metros. Lo reconocí en agosto de 1990 en excursión realizada con el profesor de la Universidad

de Toulouse-Le Mirail Arnaldo Leal, en contexto del estudio de los límites históricos de los municipios del territorio pasiego.



del interés que despierta en los esporádicos visitantes, a pesar de que los viajes tengan objetivos bien distantes de la Arqueología o la Historia, como es el caso citado.

Mojón de Estremedillo. Está en la divisoria entre San Pedro del Romeral y el municipio burgalés de Valdeporres. En una de sus caras posee un antropomorfo cruciforme, con bifurcación inferior. Es citado ya como antiguo en un documento de 1690.

Varias características observadas en el hito entre ellas la importante erosión hídrica y biológica de la zona apical, indicaban claramente una larga posición erecta, milenaria. Como otros mojones antiguos, en tiempos históricos ha sido reutilizada de término, y para grabar en el mismo las siglas del monte público en el que se ubica. Ya se cita en los apeos del XVII.

Su ostentosa silueta en el deforestado paisaje pasiego ha llamado la atención a muchos visitantes: La fotografía que se adjunta, de botánico Gonzalo Moreno, es el resultado



Estructura de la Matanela.

Consiste en una estructura de aspecto antiguo, posiblemente prehistórica, que se adivina en el suelo, en el espacio de varios metros existente entre dos rocas naturales emergentes. Parece haber sido removido en antigüedad desconocida; la hierba en superficie impedía observar indicios arqueológicos.



Lastrón acaballado de El Coterón.

Está en la divisoria entre San Pedro del Romeral y Luena (UTM 431200, 4770800, 1015 m) y consiste en una piedra plana montada sobre otras dos, constituyendo el techo de una pequeña cavernación que tiene aspecto de estructura artificial. Por no haber encontrado elementos arqueológicos en la superficie del entorno no afirmo que se trate del



esqueleto de una estructura dolménica, siendo esa, sin embargo, una impresión verosímil en el momento de su visita.

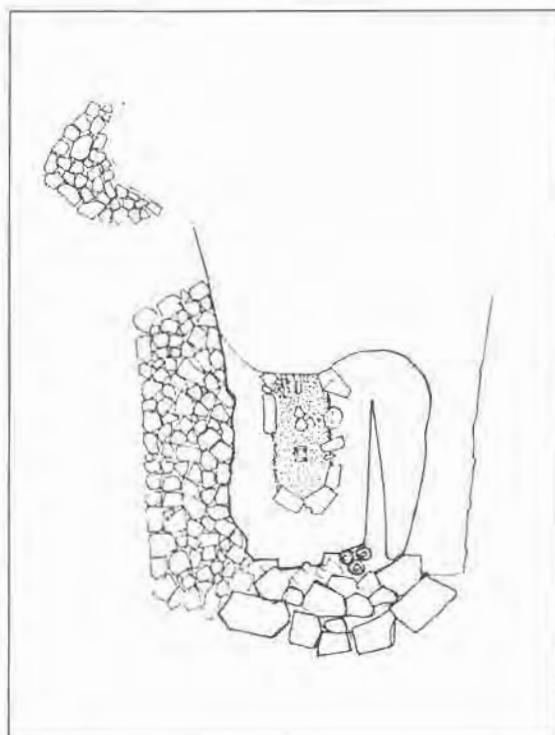
Cueva de Covallarco. Se encuentra en Merilla (municipio de San Roque de Riomiera), en UTM 440425, 4789750, 385. En una de las visitas realizadas en la década de los 90, además de estructuras y muros antiguos de la dolina, se observaron, en un pequeño hoyo de lavado del entorno del arco, esquirlas de huesos y sílex prehistóricos. Además de estos elementos prehistóricos, debe destacarse en esta cavidad el viejo horno de cal, instalado en su interior, y el antiguo muro del recinto cavernario, que nos recuerda las estructuras de cierre similares en la necrópolis del Hierro II de la cercana Cueva del Puyo.



Estructuras amuralladas y cubillo de Ajanedo (Linto, Miera). Bajo un gran bloque procedente del farallón en el que se abre la Cueva de la Puntida hemos observado una serie de estructuras de amurallamiento en los laterales de una pradería, que llaman la atención por alejarse funcional y tipológicamente de las tradicionales "murallas" que sirven para reunir en los sitios bajos de las fincas las piedras que ruedan prados abajo, que limitan la pro-



ducción y mellan los aperos. Se encuentran situadas inmediatas a la carretera, ladera arriba, en el entorno punto kilométrico 13 de la carretera de Liérganes al Puerto de Lunada, en UTM 442300, 4790050, 400. Aunque considero de mayor interés los amurallamientos laterales y muros de grandes bloques y aspecto antiguo, soslayo por falta de referencias su descripción y los detalles observados que sugieren un origen en la protohistoria local, y paso a describir uno de los elementos que por darse también en otros puntos del valle, adquiere al menos el interés de un antiguo fenómeno local: Se trata de una estructura a modo de rústica cista conformada con piedras laterales y fondo arcilloso, de aproximadamente 1,5 x 1 m realizada bajo un reducido abrigo. No hemos encontrado en superficie indicios arqueológicos, pero al carecer de funcionalidad para guardar ganado menor o alimentos -usos habituales de algunas cavidades en la comarca- y conociendo otros cubillos de características similares, pensamos en algún significado arqueológico aún por determinar. En el entorno de este espacio, ladera abajo de la carretera, se observan también muros de grandes bloques y tipología de aspecto antiguo, ajena a las conocidas paredes que delimitan las fincas en el valle; hemos dejado para futuras ocasiones una prospección minuciosa del espacio que tal vez aporte indicios para la interpretación coherente de los elementos observados.



OTRAS REFERENCIAS DE POSIBLE INTERÉS ARQUEO LÓGICO, SIN COMPROBACION PERSONAL

Estructuras prehistóricas en los altos de Palombera: En viaje por lo altos de Cabuérniga con José Antonio Ontañón San Miguel me referió la existencia de unas estructuras que podrían pertenecer a restos de una necrópolis de la Prehistoria Reciente al Oeste de Palombera, cuya noticia y ubicación simplemente trasladó.

El Cotillo (Valle de Cabuérniga): También se le ha conocido como el Castro del Cotillo. Se trata de un recinto cerrado con grandes bloques, equivocadamente identificado como un castro en los años sesenta y del que no he vuelto a encontrar referencias publicadas (en el Museo de Prehistoria se conservan fotografías del mismo, calificándolo como "Castro"). A pesar de que su funcionalidad y antigüedad aún no han sido determinadas arqueológicamente, lo mencionamos por su posible interés.

Recintos circulares de piedra en Liébana: Han sido mencionadas (M. L. Somoza) estructuras de aspecto prehistórico en los sitios de Los Corros y Palmedián (Liébana), entre La Viorna y San Glorio.

Estructura en cueva de Lunada: Juan Cano Pasalodos ha descrito una estructura de piedra en el interior de una cueva, bajo el Mirador de Covalruy (Municipio de Soba).



Conjunto rupestre de Las Urizosas (Ruente).

BIBLIOGRAFÍA

- PRIVILEGIO DE VILLAZGO de las Villas Pasiegas (1689), f. 379.
- OBERMAIER, H (1924). *El Dolmen de Soto (Trigueros, Huelva)*. Lám 5.
- TEIRA MAYOLINI, L. C. (1994) *El Megalitismo en Cantabria. Aproximación una realidad arqueológica olvidada*. Universidad de Cantabria. Santander.
- CARBALLO, J. (1936) *Los grabados prehistóricos de Cabrojo*, Ayuntamiento de Cabezón de la Sal (Santander). La Coruña.
- LEAL, A. (1991) *De aldea a villa, historia chica de las Villas Pasiega* Asociación de Estudios Pasiego-Museo de las Villas Pasiegas. Vega de Pas.
- DÍAZ CASADO, Y. (1993) *El Arte Rupestre Esquemático en Cantabria, un revisión crítica*. Pag. 59-74. Universidad de Cantabria. Santander.
- FERNÁNDEZ ACEBO, V. (1995) "Restos Arqueológicos y arquitectura antigua en las estribaciones del Castro Valnera: Notas para el conocimiento de las antiguas culturas merachas y pasiegas", en *Boletín del Museo de las Villas Pasiegas* N° 2. Asociación de Estudios Pasiegos. Santander.
- FERNÁNDEZ ACEBO, V. (1994) "El Karst de Miera Estudios, patrimonio inventario de las cavidades del municipio de Miera", en *BCE* 10. FCE. Santander.
- FERNÁNDEZ ACEBO, V. (2001) Informes de elementos arqueológicos inéditos, emitidos a la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria en 17 de enero y 2 de abril de 2001, para incorporación a la Carta Arqueológica de Cantabria, e incoación de expediente para declaración BIC del Conjunto de Las Urizosas. Mecanografiado. Inédito.

EL MONUMENTO A JOSÉ MARÍA
DE PEREDA EN SANTANDER,
OBRA DEL ESCULTOR
LORENZO COULLAUT VALERA

JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

Universidad de Sevilla

Antes de estudiar este monumento cabría llevar a cabo una breve aproximación a la personalidad artística de su autor, uno de los más reconocidos escultores del reinado de Alfonso XIII, como bien acredita su numerosa obra. Tras iniciar su formación en Sevilla con Antonio Susillo, la repentina muerte de su maestro le llevó a trasladarse a Madrid, entorno a 1900, y concluirla en el taller de Agustín Querol. Aunque comenzó su carrera con trabajos de diversa índole, entre los que destacaron de manera especial las ilustraciones para las revistas gráficas de la época, pronto empezó a descolgar por su éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1) y sus triunfos en concursos monumentales. Estos determinarían en buena medida el sesgo de su trayectoria profesional, al punto que podría señalarse su casi exclusiva especialización en la realización de monumentos, llevando a cabo alrededor de treinta, repartidos por España e Hispanoamérica. Además del de *Pereda*, objeto de estas líneas, merecen referencia: el de *Curros Enríquez*, en Vigo; el de *D^a. Emilia Pardo Bazán*, en A Coruña; los de *Bécquer*, la *Inmaculada Concepción* y *Colón*, en Sevilla; los de *Campoamor*, *Saineteros*, *Menéndez y Pelayo*, *Echegaray*, *Juan Valera*, *Cervantes* y *los Quintero*, en Madrid; los de *Osio* y el *Sagrado Corazón*, en Córdoba; el del *marqués de Casa Domecq*, en Jerez de la Frontera; el del *Filósofo Rancio*, en Marchena; el de *La Chata*, en La Granja de San Ildefonso; el de *Navarro Villoslada*, en Pamplona; el del *Sagrado Corazón*, en Bilbao; el de *Luis Adaro*, en Sama de Langreo; el de *Félix Arenas*, en Molina de Aragón; y el de *Bruno Zabala*, en Montevideo. No obstante, tuvo tiempo y capacidad para cultivar otros géneros. Dentro de la escultura funeraria destacan sus mau-

soleos a los *marqueses de Linares*, en Linares, a los *padres de D. José Mariano Salvador y Barrera*, en Marchena, al *general Gómez Jordana*, en Tetuán y *Luca de Tena*, en Madrid. Entre la estatuaria monumental, resaltan sus trabajos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el Tribunal Supremo, en Madrid y en el Palacio Presidencial de El Salvador. Magníficos relieves se ofrecen en muchos de sus monumentos, pero quizás podrían citarse la placa conmemorativa de la edición príncipe de *El Quijote*, en Madrid, por la que consiguió en 1905 el Premio Nacional de Escultura o su *Regina Sanctorum Omnium*, porque obtuvo segunda medalla en la Nacional de 1906 (2). Retratos muy logrados fueron los de sus hijos y esposa, pero también de personajes de su época, como *D. Juan Valera*, *Ricardo León*, *Francisco Belda* o la *marquesa de Comillas*. La estatuaria religiosa le resultó especialmente querida, tanto por su profunda religiosidad como por su formación andaluza, donde la imaginería fue un género nunca abandonado. Así encuentran lugar destacado en su producción el grupo *la Anunciación*, tercera medalla en la Nacional de 1901 (3), el *San Raimundo* o *el San José* de Linares, el *Cristo yacente* de Santander, el *Sagrado Corazón de Jesús* de Vigo, la *Conversión de San Ignacio de Loyola*, el *Ecce Homo* o *Valmaseda*, el *Cristo del Amor Misericordioso* de Colevalenza y el *Sagrado Corazón* de La Granja de San Ildefonso, además de algunas piezas relevantes que se perdieron durante los actos vandálicos de la República y la Guerra Civil. Completan la variedad de su catálogo una numerosa serie de escultura decorativa en la que pudo desarrollar diversas alegorías, en las que no faltó el tan difícil tema del desnudo, además de un largo etcétera en el que cabría subrayar su numerosa labor medallística (4).

Formado en el realismo escultórico de finales del siglo XIX, Coullaut Valera dominó tempranamente el natural y sus secretos, pero descontento ante su superficialidad, con los primeros años del siglo XX abrió su estilo hacia las sugerencias simbolistas y adoptó en parte las formas del *art nouveau*. El estallido de la I Guerra Mundial le hará olvidar estas búsquedas para centrarse en los valores imperecederos de la Escultura. A tal fin obvia los modelos académicos y mira hacia los del *quattrocento* italiano, los de la República romana y los del barroco seicentista hispano. No obstante, ellos le pusieron en la línea de la renovación escultórica que se estaba dando en España, en torno al realismo caste-

llano y al clasicismo mediterráneo, cuyos más claros efectos se aprecian en su obra desde mediados de los años veinte hasta el final de su carrera.

Dentro de esta trayectoria artística el monumento a Pereda ocupa un lugar singular evolución plástica, el *Sagrado Corazón* de los jesuitas de Vigo se enmarca en su segunda fase, cuando el realismo de Coullaut se ha desprendido de las entonaciones modernistas para centrarse cada vez más en torno a los valores propios de la escultura, lo que le da a sus trabajo un tono sereno y monumental, pero no en el sentido académico de la época, sino en otro moderno y renovador, pues busca la simplificación de los volúmenes y la austereidad conceptual frente al ejercicio virtuosista y la recargazón anecdótica.

ANTECEDENTES

En la noche del 1 al 2 de marzo de 1906 falleció en el desaparecido palacio del Macho, su domicilio santanderino de la calle Hernán Cortes, D. José María de Pereda y Sánchez de Porrúa. Desaparecía uno de los más ilustres novelistas hispanos y el más insigne cantor de la Montaña, de sus gentes, de sus paisajes y de sus costumbres. Santander entera, conmocionada, se acercó a la casa del literato para rendirle el último homenaje, mientras las instituciones locales celebraban sesiones extraordinarias para sumarse al duelo. De este modo Ayuntamiento, Diputación Provincial y Cabildo Catedral hicieron constar en sus libros de actas el testimonio de la profunda consternación que aquella desgracia causaba entre sus miembros, nombraron las oportunas comisiones que las representarían en las exequias y acordaron diversos homenajes. Entre ellos el más trascendente fue el de erigirle un monumento en el bulevar de su nombre junto al puerto santanderino. La idea partió del alcalde de Santander D. Pedro Bustamante, siendo aprobada unánimemente por el Consistorio, que acordó encabezar la suscripción que a tal fin se abriría en los principales bancos de la ciudad, de España e incluso de Hispanoamérica (5).

A las diez y media de la mañana del 3 de marzo, sábado, se celebraron en la santanderina iglesia de Santa Lucía los solemnes funerales por el alma de Pereda y a continuación, en compañía de una imponente comitiva, su cadáver fue trasladado a Polanco, la localidad donde había nacido, en cuyo cementerio recibió cristiana sepultura (6).

Concluidas las honras fúnebres, rápidamente se quiso hacer realidad la idea del homenaje pétreo. A tal fin se formó una comisión que entendería todo lo relativo a la erección del monumento. En ella el Ayuntamiento d Santander jugó un importante papel, como lo prueba el hecho de que su presidencia fuera ejercida por el alcalde de la ciudad. Entre sus primeras actuaciones estuvo la apertura de la oportuna suscripción pública, encaminada a traducir en dinero los sentimientos de admiración y gratitud expresados por los montañeses durante las exequias del insigne novelista. Sin embargo, no llegaría a colmar la aspiraciones suscitadas y, con lentitud, sólo permitió la erección de un monumento mucho más sencillo del deseado.

Después de aproximadamente dos años y medio, únicamente se consiguieron allegar unas 60.000 pesetas, de manera que la comisión decidió poner en marcha la fase siguiente. Tras reunirse durante la tarde del 10 de noviembre de 1908, en la Casa Consistorial y bajo la presidencia de un nuevo alcalde, E Luis Martínez Fernández, llegó a los siguientes acuerdos: abrir un concurso público que adjudicase la erección del monumento; aceptar las bases que para el mismo había redactado el arquitecto provincial D. Alfredo de la Escalera publicarlas tanto en la *Gaceta de Madrid* y el *Boletín Oficial de la Provincia* como en los principales diarios de la nación, a fin de darle la mayor difusión; invitar a la Junta Provincial de Monumentos para que, bajo la presidencia de E Marcelino Menéndez y Pelayo, actuase como jurado, eligiendo el más acertado entre los proyectos presentados al certamen. Además se reafirmó la idea, y expresada, de que el monumento se levantase en la plazoleta de los Jardines d Pereda, junto al puerto santanderino (7).

Las bases del concurso monumental fueron publicadas por la junta ejecutiva en la *Gaceta de Madrid*, 20 de diciembre de 1908. En ellas se restringía la participación a artistas nacionales en exclusividad. Se señalaba que el monumento constaría de estatua y pedestal o basamento, que habría de estar adornado con relieves. La estatua, sin el plinto, tendría una altura mínima de 2 metros mientras que el pedestal no podría alcanzar menos de los 5 metros de altura. La primera iría fundida en bronce y el segundo estaría labrado en piedra d Escobedo. Los bocetos habrían de presentarse modelados, en el material que se autor considerase conveniente y a 1/4 del tamaño definitivo, todo ello con e

objeto de obtener una idea fiel del futuro monumento y así poder compararlo convenientemente con los de los restantes participantes. Los bocetos estarían firmados, debiendo ir acompañados de una memoria descriptiva y de las señas del concursante. Los gastos ocasionados por el transporte de los bocetos correrían por cuenta del participante, sin que se admitiese ninguno que no estuviera en condiciones de ser expuesto al público. El plazo de presentación de los proyectos sería de dos meses, desde la publicación de la convocatoria en la *Gaceta de Madrid*, y habría de efectuarse en los locales del Ayuntamiento de Santander. La cantidad destinada para todos los gastos del monumento, incluido premio y haberes de ejecución, menos los correspondientes a cimentación y andamiaje, sería de 60.000 pesetas. La adjudicación del premio la llevaría a cabo la Comisión Provincial de Monumentos y D. Marcelino Menéndez y Pelayo, reservándose el jurado el derecho a dejar desierto el concurso, si a su juicio ninguno de los trabajos presentados mereciese ser aprobado y sin que, en tal caso, los autores de los proyectos presentados tuviesen derecho a reclamación alguna. El modelo premiado quedaría en propiedad de la junta ejecutiva. Y la forma de hacerse los pagos sería objeto de un contrato especial, lo mismo que el plazo de terminación total del conjunto (8).

El 20 de febrero de 1909 concluyó el plazo para la presentación de los proyectos. El número de participantes se elevó a ocho, procedentes de diferentes lugares de la geografía peninsular: D. Aurelio Carretero, de Valladolid; D. Pedro Fábrega, de Santander; D. Quintín de la Torre, de Vizcaya; el Sr. González Pola, de Madrid; D. Juan Bautista Juliá, de Madrid; los hermanos Osle, de Barcelona; y D. Lorenzo Coullaut Valera, de Madrid (9).

Comentarios a estos proyectos fueron publicados en la prensa santanderina, y por ellos sabemos que coincidieron mayoritariamente en la idea general: una peña rodeada de relieves y coronada por la figura de Pereda. De todas formas, los juicios más elogiosos los recibió el de Coullaut Valera, del que se dijo: "...está animado de cierta fuerza y energía muy en relación con la obra de Pereda, robusta y vigorosa, española de pura cepa, sin decadencias ni extranjerismos de ninguna clase" (10).

De la buena acogida dada por Santander a su proyecto, supo Coullaut Valera personalmente pues se había trasladado a la ciudad para hacer la entrega

del mismo en el Ayuntamiento. Allí permaneció varios días, hasta poco antes de resolverse el concurso, pues deseaba tener constancia directa de su desarrollo. No obstante, esta estancia se complicó, en cierta medida, debido a la polémica que se levantó en torno a la posible validez del fallo que habría de emitir el jurado en ausencia de su presidente D. Marcelino Menéndez y Pelayo, retenido en Madrid por sus obligaciones en la Biblioteca Nacional.

Cuando la junta ejecutiva del monumento se puso en contacto con D. Marcelino Menéndez y Pelayo, para que presidiese el jurado que elegiría entre los proyectos presentados al concurso, éste aceptó el nombramiento, pero en función de que sus ocupaciones como director de la Biblioteca Nacional no lo impidiesen. Por tanto, se llegó al acuerdo tácito, según el cual las reuniones deliberatorias tendrían lugar en Navidad o en verano, durante los períodos vacacionales en los que podía ausentarse de Madrid y trasladarse a Santander. Sin embargo, ciertos retrasos en la convocatoria del concurso determinaron que su resolución se tuviese que llevar a cabo en los primeros días de marzo de 1909, en unas fechas diferentes a las pactadas y en las que, por coincidencia con problemas de personal en la Biblioteca Nacional -enfermedad del segundo jefe de la Biblioteca y ausencia del secretario-, D. Marcelino no podía excusar su ausencia ni una jornada. Ello le llevó a ponerse en contacto con los miembros de la junta, para intentar solucionar la cuestión. El ofertaba dos opciones: la primera consistía en estudiar los proyectos mediante fotografías, ya que al ser bocetos no exigían más que su análisis general; la segunda conllevaba el posponer las reuniones del jurado hasta los días inmediatos a la Semana Santa, durante los que su falta de La Corte no se notaría demasiado (11).

La noticia de estas dificultades llegó hasta los escultores participantes en el concurso, quienes no vieron de buen grado la ausencia de D. Marcelino, pues su presencia en Santander les daba la garantía de que éste se resolviera con ecuanimidad. Uno de ellos, González Pola, le envió una carta a Menéndez y Pelayo donde le preguntaba claramente al respecto, ya que si su comparecencia no se producía estaba decidido a retirar su proyecto antes de que el jurado emitiese su fallo (12).

La idea de impugnar el fallo si no era emitido de conformidad con las bases de la convocatoria comenzó a arraigar entre los concursantes, quienes er-

conversaciones informales se la hicieron llegar a algunos de los miembros del jurado (13).

El tema estaba en el ambiente y se planteó en la primera de las reuniones celebradas por éste. Ella tuvo lugar el primero de marzo de 1909 y se inició en el Parque de Bomberos Voluntarios, donde habían sido instalados los bocetos. Después de examinarlos durante más de una hora, el jurado se trasladó a las Casas Consistoriales para continuar las deliberaciones. Asistieron a ella sus vocales, los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos, y actuó de presidente, en ausencia de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, el Gobernador Civil, el Sr. Bernard. Sin embargo, no se tomó ninguna resolución debido al problema de procedimiento que había planteado. Decidieron, en consecuencia, consultar al alcalde, como presidente de la junta ejecutiva del monumento, si ésta estaba conforme con que el falló se emitiese sin la presencia de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, por lo que a la espera de la respuesta se cerró la sesión (14).

Ante la magnitud que estaba tomando el tema y en previsión de un posible enfrentamiento entre concursantes y jurado, tres de los escultores participantes, Aurelio Carretero, González Pola y Coullaut Valera, se entrevistaron el 3 de marzo con el alcalde y le informaron de que ellos estaban dispuestos a acatar el fallo del jurado aunque no estuviese presente D. Marcelino Menéndez y Pelayo (15). La explicación de este hecho resulta confusa, pero quizás halla que buscar detrás de él la evitación de algún tipo de represalia.

Más confusa, aún, nos resulta la participación de Coullaut Valera en este asunto, pues su temperamento no era el de un hombre conflictivo, por lo que su presencia entre los cabecillas del grupo de descontentos, Aurelio Carretero y González Pola, quizás se explique como expresión de una actitud conciliadora que buscaba una solución rápida del conflicto en evitación de males mayores, que en su caso particular podía ser la apertura de una nueva convocatoria en la que los contrincantes tal vez no fuesen tan de segunda fila y entre los que no estaría tan bien colocado como en aquellos momentos.

También hay que señalar como la actuación concertadora de Coullaut sacó a Menéndez y Pelayo de la difícil situación en la que le habían colocado. Aunque carecemos de prueba alguna donde se demuestre que la acción del escultor tuvo este sentido, sí sabemos que estaba al tanto de las preocupaciones

que el tema del concurso estaba causando al polígrafo. Muestra de ello fue la visita que hizo a su hermano, Enrique Menéndez y Pelayo, en la mañana del día 3 de marzo, horas antes de partir hacia Madrid, en la que le informó de la reunión que, junto a Aurelio Carretero y González Pola, había mantenido con el alcalde, para comunicarle que los escultores aceptaban el fallo del jurado, se emitiese con la presencia de D. Marcelino o sin ella (16).

Este contacto entre Coullaut y Enrique Menéndez y Pelayo nos pone de manifiesto la existencia de una cierta relación entre ellos. Su origen se remontaba a pocos días atrás, cuando el escultor, recién llegado de Madrid para presentar sus bocetos en el Ayuntamiento, le visitó portando una tarjeta de presentación que le había dado D. Marcelino (17).

Desconocemos el contenido de esta tarjeta, pero su existencia se explica en base al concurso del monumento a Pereda, y aunque en apariencia pudiera hacernos pensar en una recomendación en toda regla, ya que D. Enrique Menéndez y Pelayo era vocal del jurado que elegiría el proyecto a levantar, una aproximación más directa a los hechos nos demuestra que no fue tan así. Sabiendo de los entresijos que rodeaban a los encargos artísticos más o menos oficiales, Coullaut procuró allegarse algunas voluntades entre los miembros del jurado. Aprovechando la amistad que unía a su primo Luis Valera, hijo de D. Juan Valera, con D. Marcelino Menéndez y Pelayo, le pidió una recomendación para su trabajo. Ella se hizo mediante una carta en la que, con la excusa de confirmar la fecha de finalización del plazo para la presentación de los proyectos, le demandaba que examinara y considerara particularmente el de su pariente, tanto por el afecto que le sentía como por su gran talento y delicado gusto, confirmado por la opinión de D. Jacinto Octavio Picón y de otros críticos artísticos (18).

El efecto de esta carta de recomendación fue poner en compromiso a Menéndez y Pelayo, quien antes de nada quiso conocer directamente al tan encomiado artista. Visitó su estudio y pudo contemplar los trabajos preparatorios del proyecto que iba a enviar al concurso. La gentileza del escultor y la calidad de los bocetos le agradaron, pero tan sólo se limitó a darle una tarjeta de presentación para su hermano Enrique, miembro de la Comisión de Monumentos de Santander y en consecuencia vocal del jurado (19). Desconocemos el conte-

nido de esta tarjeta, no obstante, D. Marcelino era una persona que por su formación moral e intelectual estaba muy lejos de corruptelas y estratagemas, pero por si fuera poco, de la actitud mantenida por éste ante aquellos encarecimientos, así como del efecto real que tuvieron en la obtención del encargo monumental por parte de Coullaut, tenemos exacta noticia gracias a las epístolas que por esas fechas y en relación a este tema se intercambiaron el ilustre polígrafo y su hermano Enrique Menéndez y Pelayo.

A través de la carta que D. Marcelino le escribió a su hermano el 24 de febrero de 1909 podemos conocer de manera personal e íntima la verdadera actitud que Menéndez y Pelayo mantuvo para con Coullaut después de la mencionada visita a su estudio. En la misma le informa de que el escultor le visitará en breve y le entregará la citada tarjeta, pero además le hace algunos comentarios en torno a su persona y su obra. Se refiere a él como a un "mozo de mucho provecho" y "verdadero artista". Le comenta que vio el proyecto monumental en su taller y que duda se presente algo mejor, aunque matiza diciéndole: "...en la ejecución hay de todo, lo que menos me gusta, porque tiene poco carácter, es la figura, pero ya se sabe que en estos monumentos que ahora se estilan, la estatua del personaje se sacrifica al conjunto. Los bajorrelieves tomados de las obras de Pereda me parecen de gran mérito". Finalmente le justifica su interés por él en base a su parentesco con D. Juan Valera, aunque se lamenta de que Aniceto Marinas no ultimase su proyecto y le pide que le envíe sus impresiones y fotografías de todas las obras presentadas "para votar en conciencia" (20).

En la respuesta dada por Enrique Menéndez y Pelayo, con fecha del 2 de marzo de 1909, le informa de que Coullaut le ha visitado y que le ha parecido "un hombre bien simpático y atractivo". Con respecto a su proyecto le dice que comparte la idea en cuanto a la bondad de sus relieves y que le parece el mejor de los presentados, pues "es el que muestra más sentimiento del escritor y de sus obras". De todas formas, el tema central de la misiva no era el escultor sino las dificultades que tenía D. Marcelino para abandonar su puesto en la dirección de la Biblioteca Nacional y trasladarse a Santander para las deliberaciones del Jurado en el que figuraba como vocal (21).

La siguiente referencia al escultor la encontramos en la carta que Enrique Menéndez y Pelayo dirige a su hermano, fechada el 3 de marzo de 1909. En un

párrafo de ella realiza un comentario sobre el estado de opinión creado por los proyectos presentados al concurso monumental, donde dice: "Por aquí la opinión de las gentes ajenas al jurado ha dado su preferencia, puede decirse que por unanimidad, al de Coullaut Valera. Y te advierto que los ha visto medic Santander, pues se deja entrar a todo el mundo a ver los bocetos, que son ocho. aunque la deliberación no creo que pueda hacerse sino sobre cuatro de ellos a lo más. A mí también es el que más me gusta el de Valera" (22).

De nuevo encontramos una referencia a Coullaut y su proyecto en la misiva que Enrique Menéndez y Pelayo le envía a su hermano con fecha del 20 de marzo de 1909. Allí le escribe: "Sé que se recibió, en efecto, tu voto a favor de Valera, con lo que se queda terminado el asunto del concurso. Ayer publicó *La Atalaya* una hoja con la vista del monumento, un artículo que publicó Picón en *El Imparcial* sobre la exposición que Valera hizo de sus obras hace poco, y otro de Mélida en que elogia mucho el boceto de este monumento a Pereda. Con esto y la noticia de tu voto favorable se habrán convencido los anti-valeristas de que no estábamos tan errados los que votamos a aquel" (23).

Resulta, pues, evidente que no hubo ningún intento de manipular voluntades, que D. Marcelino Menéndez y Pelayo se interesó por Coullaut como sobrino de un antiguo amigo, pero que en ningún momento buscó favorecerle en perjuicio de otro escultor, por lo que una y otra vez demandó las fotografías de los demás proyectos para poder votar en conciencia, y que Enrique Menéndez y Pelayo en ninguna ocasión se vio aconsejado en su voto por su hermano, por lo que siempre actuó con independencia. Y más aún, la preocupación de D. Marcelino Menéndez y Pelayo y de su hermano, con respecto a este concurso monumental, no fue otra que la de poder conciliar las responsabilidades de aquel en la Biblioteca Nacional y en el jurado, como bien lo prueban las cartas que se entrecruzaron por aquellos días.

Pero no nos adelantemos a los acontecimientos y volvamos a las jornadas deliberatorias del jurado, durante las que éste permanecía a la espera de que la comisión ejecutiva del monumento, por boca del alcalde contestase acerca de la cuestión planteada en torno a la necesidad de que D. Marcelino Menéndez y Pelayo compareciese personalmente a las mismas.

La difusión dada a los trabajos presentados al concurso, junto a la gran estima que todos los sectores sociales de Santander sentían por Pereda, convirtió la elección del proyecto a erigir en una cuestión ciudadana. Las opiniones estaban divididas y el fallo del jurado se esperaba con vivo interés, más aún cuando era de dominio público la seriedad con la que éste había estudiado las memorias y bocetos, y cuando se sabía que las preferencias entre sus miembros estaban muy repartidas.

Calmados los ánimos, el jurado volvió a reunirse para emitir su fallo, esta vez en la tarde del 5 de marzo. Estaba compuesto por los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos, los señores D. José de Escalante, director de Instituto, D. Alfredo de la Escalera, arquitecto provincial, D. Jesús Grinda, ingeniero director de la Junta de Obras del Puerto, D. Ramón Lavín Casalis, arquitecto, D. Enrique Menéndez y Pelayo, D. Pedro de Escalante, D. Máximo de Solano, D. Eduardo de la Pedraja, D. Antonio Bustamante, Marqués de Villatorre y D. Ricardo Pacheco, y era su presidente D. Marcelino Menéndez y Pelayo, figura de primerísima magnitud en la vida intelectual, tanto santanderina como nacional, de la que no se quiso prescindir en tan importante asunto. Sin embargo, la imposibilidad de su comparecencia obligó a nombrar para ocupar el puesto a otra importante personalidad local, D. Justino Bernard, gobernador civil de la provincia.

No obstante, sólo asistieron a la convocatoria en el despacho del alcalde ocho de los miembros, los señores Bernard, como presidente, Pedraja, P. Escalante, J. Escalante, Lavín, Escalera, Grinda y E. Menéndez y Pelayo.

El primer punto del orden día fue la contestación dada por el Sr. alcalde a la cuestión planteada por el jurado acerca de si se estimaba necesaria la presencia de Marcelino Menéndez y Pelayo en las deliberaciones. El alcalde había contestado afirmativamente, pero para evitar malentendidos se demandó su presencia en la reunión. Al punto llegó el Sr. Martínez quien expuso las razones que le habían llevado a recomendar su presencia. Tras pedirle que no se marchara se continuó la discusión, conviniéndose, finalmente y después de arduo debate, que D. Marcelino, ocupada la presidencia por el Sr. Bernard, no era más que otro de los vocales del jurado, por lo que éste podía proceder sin su presencia a la elección del proyecto. El siguiente punto del orden del día fue precisa-

mente éste. La discusión fue larga y minuciosa. Se examinaron uno por uno los proyectos. Se compararon y se volvieron a comparar, hasta que, finalmente, se procedió a la votación, cuyo resultado fue el siguiente: el proyecto del escultor Carretero, cuatro votos, los de D. Eduardo Pedraja, D. José Escalante, D. Alfredo de la Escalera y D. Ramón Lavín Casalis; y el proyecto del escultor Coullaut Valera, cuatro votos, los de D. Enrique Menéndez y Pelayo, D. Jesús Grinda, D. Pedro Escalante y D. Justino Bernard. El resultado quedó en empate, por lo que el presidente, D. Justino Bernard hubo de ejercer su voto de calidad. Tras explicarlo ampliamente, se lo dio al escultor Coullaut Valera. A continuación se trató de la admisión del voto por escrito enviado por el vocal D. Máximo Solano, ausente por enfermedad. Como no había una postura común se realizó la oportuna votación, que quedó en empate, por lo que de nuevo el Sr. Bernard hubo de ejercer su voto de calidad, que fue favorable a su aceptación. Abierto el sobre se dio a conocer que su voto era favorable al proyecto de Coullaut Valera (24). Por último se acordó enviar una copia del acta del fallo del jurado, las memorias de los proyectos y las fotografías de los bocetos a D. Marcelino Menéndez y Pelayo para que emitiese su voto (25).

De la admisión del voto del Sr. Solano tuvo noticia otro de los vocales, D. Ricardo Pacheco, que se encontraba en Palencia, por lo que telegrafió al presidente del jurado indicándole: "considerándome derecho votar bocetos monumento Pereda, sumo mi voto Coullaut Valera" (26).

Finalmente, unas dos semanas más tarde, después de que se le enviasen y pudiese estudiar tanto las memorias como las fotografías de los proyectos presentados, se recibió el voto de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, que recayó en favor de Coullaut Valera. Con ello se desbarataron los argumentos contrarios a este escultor y al dictamen que le había favorecido, al menos en Santander. La polémica venía siendo creada por Aurelio Carretero, quien ante el empate obtenido con Coullaut no admitía el voto de calidad del Sr. Bernard, presidente del jurado, argumentando, de nuevo, que ante la ausencia de Menéndez y Pelayo aquel fallo no era válido. De todas formas, la prensa, que se había hecho eco de la disputa, no sólo en Cantabria, sino también en Madrid, la mantuvo por largo tiempo, ensuciando con malintencionados comentarios todo el asunto del concurso monumental (27).

Así pues, la recepción del voto de D. Marcelino Menéndez y Pelayo dio por concluidas las actuaciones del jurado. Los pasos siguientes en la erección del monumento hubieron de ser emprendidos por su comisión ejecutiva.

Lo primero fue celebrar una reunión, que tuvo lugar el día 13 de abril de 1909, en el despacho del alcalde y presidida por éste, para dar recepción al fallo del jurado. Asistieron a ella el chantre de la Catedral, D. Alejandro Fernández Cueto, el director del Instituto, D. José Escalante, el diputado provincial, D. Avelino Zorrilla, el director del Banco Mercantil, D. Sixto Payno, el contador del Ayuntamiento, D. Jesús Sánchez de Tagle, y los representantes de la prensa local D. Eduardo Pedraja y D. José Estrada. El primer punto a tratar fue la aceptación del donativo de 1.000 pesetas efectuado por el Ayuntamiento de Sevilla y gestionado por el diputado provincial D. Tomás Agüero. A continuación el alcalde dio cuenta, de manera oficial, ante la junta ejecutiva, del fallo emitido por el jurado, donde se elegía el proyecto de Lorenzo Coullaut Valera. Después propuso, que se enviaran oficios a todos los artistas participantes en el concurso, informándoles de este fallo y agradeciéndoles su participación. Acto seguido indicó que era necesario firmar con Coullaut Valera el oportuno contrato para la ejecución de la obra y también facultar a la Comisión Provincial de Monumentos para que, de acuerdo con el artista, se pudieran introducir las modificaciones de detalle que se plantearan en el transcurso de las obras de erección del monumento. Tras aprobarse todos estos puntos, se trajeron asuntos económicos y ejecutivos, relacionados con detalles menores del conjunto, para cuya resolución se facultó al Sr. alcalde y al arquitecto provincial Sr. Escalera (28).

Estas decisiones implicaron la puesta en marcha del proceso de erección, ante lo que Coullaut hubo de trasladarse a Santander. Llegó a la ciudad en la mañana del 16 de abril de 1909. Tras entrevistarse con el alcalde, el Sr. Martínez, se procedió, por la tarde, a firmar el contrato privado necesario para proceder a la ejecución de las obras. En su reunión con los responsables de la junta ejecutiva se mostró dispuesto a dar gran celeridad a las obras del monumento, en el propósito de que pudiera ser inaugurado en agosto de 1910. Indicó, también, que el próximo verano permanecería en Santander mes o mes y medio, realizando los estudios precisos para la mejor realización del conjunto (29).

Al día siguiente regresó Coullaut a Madrid, poniéndose de inmediato a labor de dar forma definitiva al monumento. Durante ella se le plantearon algunas cuestiones cuya resolución pasaba por alterar ciertos aspectos del proyecto original. Una de ellas fue el ensanchar la base del monumento para conseguir un mejor equilibrio de los volúmenes generales y la otra cambiar el material en que iba a ser realizada la estatua de Pereda, pues consideraba que el mármol iría más en consonancia con la idea general. Con tales pretensiones dirigió una carta a la comisión ejecutiva del monumento. De ella se dio cuenta en reunión de la misma, convocada por el alcalde de Santander, el 22 de junio de 1909. Si embargo, la trascendencia de las decisiones a tomar y la falta de *quórum* acorralaron una posterior y urgente convocatoria en la que estuvieran presentes los diecisiete miembros que la componían (30). Esta tuvo lugar dos días después en la tarde del 24 de junio. En ella se aceptó sin ningún inconveniente la ampliación del basamento, pero, por contra, se rechazó la idea de cambiar el material de la estatua de Pereda. Los Srs. Escalera y Escalante argumentaron que el empleo del mármol en vez del bronce haría la estatua tremadamente frágil ante un posible acto de gamberrismo, cuyas consecuencias no sólo desfigurarían la efigie, sino que quedarían como perenne muestra de incultura. Por ello, y porque tales cambios alterarían en demasiada medida las bases del concurso, pidieron que fuese rechazada la demanda, lo que efectivamente se hizo (31).

La siguiente reunión de la junta ejecutiva del monumento tuvo lugar en la tarde del 26 de octubre de 1909. En ella, bajo la presidencia de un nuevo alcalde, el Sr. Escajadillo, se dio cuenta de una carta de Coullaut Valera en la que informaba de sus gestiones ante el Gobierno para la concesión del bronce que había de usarse en la fundición de la estatua de Pereda, por lo que consideró conveniente que la junta apoyase sus trámites, según estaba acordado desde hacía tiempo. Conforme con ello, la junta, encargó al alcalde que coadyuvase las diligencias del escultor. Además, se tomó la decisión, a propuesta del secretario de la junta, de solicitar del Ayuntamiento la inclusión en los próximos presupuestos de una partida de 4.000 pesetas destinadas a la subvención del monumento (32).

En parecidos términos dirigió Coullaut otra carta a Enrique Menéndez Pelayo, solicitándole que rogara a su hermano Marcelino que intercediera ante

D. Antonio Maura, presidente del Consejo de Ministros en aquellos momentos, para que el Estado, a través de las Cortes, otorgara el citado bronce (33).

A principios de 1910 Coullaut tenía muy adelantados los trabajos del monumento, por lo que envió a la junta ejecutiva fotografías tanto de la estatua de Pereda como de los relieves. Ésta se hizo eco de aquel informe en una reunión que tuvo lugar en la tarde del 25 de enero de 1910, por lo que se decidió dar comienzo a los trabajos de cimentación. Para ello se acordaron los siguientes puntos. Primero, que el alcalde comunicara al Ayuntamiento la idea de la junta de levantar el monumento en los jardines del Bulevar de Pereda. Segundo, que el alcalde también informara a la Junta de Obras del Puerto de éste propósito. Tercero, que el escultor facilitara al arquitecto Sr. Escalera, los datos necesarios para la cimentación. Y quinto, solicitar del Estado, a través del alcalde y en nombre de la junta, el bronce necesario para el monumento (34).

Conforme había señalado Coullaut Valera, en el verano de 1910 estuvo terminado el monumento. Ello dio pie a la celebración de una reunión de la junta ejecutiva en la tarde del 15 de agosto de ese año. Presidida por el nuevo alcalde, Sr. San Martín, y con la presencia del artista, se trató en ella del adelanto de los trabajos y se planteó la necesidad de planificar la inauguración en aras de honrar con la mayor dignidad posible la memoria de Pereda. Siguiendo las indicaciones del alcalde, la junta acordó nombrar una comisión que organizase el programa inaugural. Fueron designados miembros de ella el arquitecto provincial, Sr. Escalera, el concejal, Sr. Escalante y D. Mauricio R. Lasso de la Vega. Finalmente se trató la forma en la que el Ayuntamiento contribuiría a las solemnidades, decidiéndose que los concejales Srs. Quirós y Escalante, así como el alcalde, presentasen en la sesión municipal, a celebrar aquella misma tarde, una proposición que autorizase a la Alcaldía la realización de los gastos necesarios (35).

A pesar de los buenos propósitos la inauguración se pospuso *sine die* y el monumento quedó en los jardines del Paseo de Pereda a la espera de las previstas solemnidades. No obstante, en el intermedio sufrió la agresión de un ladrón que le arrancó algunos elementos de bronce pertenecientes al relieve dedicado a la novela *Sotileza*. Afortunadamente, las pesquisas de la Policía Municipal permitieron recuperar lo robado, aunque no detener al facinero, más o menos

encubierto por el perista que facilitó la investigación. De todas formas, ello sió para que se arbitraran las oportunas medidas de vigilancia en torno al conjunto monumental (36).

Por fin se celebró la inauguración en la tarde del 33 de enero de 1911. Constituyó uno de los más importantes acontecimientos en la historia de Santander de principios de siglo XX. La ciudad resplandeció hermosa y pintoresca, engalanada para la ocasión y enfervorecida por sus gentes que en mucha dumbre se habían echado a las calles para contemplar la comitiva y la posterior ceremonia.

Junto al monumento se había preparado un estrado para las autoridades. A su lado se situó un piquete del Regimiento de Valencia, con bandera y música, que haría los honores de ordenanza. Separando a los invitados del público se colocó a los niños y niñas de las escuelas santanderinas, que portaban banderitas y estandartes. Y frente a las Casas Consistoriales se emplazó a la banda municipal, que también se encargaría de rendir honores.

El cortejo inaugural había de partir del Ayuntamiento, de tal manera que desde las dos y media de la tarde, fueron llegando las diferentes autoridades representaciones y delegaciones invitadas, a las que dieron la bienvenida el alcalde y los miembros de la junta ejecutiva del monumento. Sobre las tres llegó D. Marcelino Menéndez y Pelayo, acompañado por D. Alejandro Fernández Cueto y D. José María Gómez de la Torre, en nombre de la junta ejecutiva. Fue recibido con los acordes de la *Marcha Real*, en su condición de representante de S. M. el Rey, aunque también lo era de las Reales Academias de la Historia y de la Lengua.

Se formó entonces la comitiva, presidida por Menéndez y Pelayo, que llevaba a su derecha al alcalde y a su izquierda a D. Vicente Pereda, el hijo menor del homenajeado novelista. Tras ellos las autoridades civiles, religiosas militares, así como las representaciones de un sinnúmero de instituciones locales y provinciales, además de los familiares de Pereda y el autor del monumento, Lorenzo Coullaut Valera.

Cuando se llegó junto al monumento, el cortejo fue recibido por la junta ejecutiva. A continuación sonó la *Marcha Real* en honor del representante del Rey, quien tras saludar a la bandera ocupó, junto a las autoridades, su lugar en

el tabladillo. Se inició entonces el turno de los discursos. El primero en pronunciarlo fue el alcalde de Santander, D. Pedro San Martín Riva. Refirió el motivo del homenaje, honrar la memoria del insigne D. José María de Pereda, y no olvidó señalar la presencia de otro montañés ilustre, D. Marcelino Menéndez y Pelayo. A continuación glosó el origen de la idea de erigir aquel monumento y la labor de la junta ejecutiva para hacerla realidad. Agradeció la colaboración prestada por los hijos de la Montaña, tanto los que residían en ella como los desplazados a Andalucía, La Habana, Méjico y otros lugares. Cerró sus palabras recibiendo el monumento, como alcalde y en nombre de la ciudad, seguro de que ésta sabría guardarlo.

Seguidamente, tomó la palabra D. Vicente Pereda, hijo menor del novelista, quien agradeció en nombre propio y de su familia aquel homenaje dedicado a su padre.

Finalmente, hizo uso de la palabra D. Marcelino Menéndez y Pelayo, quien pronunció un portentoso discurso en el que tras justificar su presencia como delegado de S. M. Don Alfonso XIII, llevó a cabo un certero y emocionado análisis crítico de la obra de Pereda, de su personalidad y de su amor a la Montaña.

Concluidos los discursos se pasó a descubrir la estatua. Mientras sonaba la *Marcha Fusilera*, el alcalde y D. Marcelino se aproximaron a los mástiles sobre los que ondeaban las banderas de España y Santander, tiraron de sendas cintas y se descolgaron las telas que envolvían el monumento, produciéndose entonces una gran ovación.

Acto seguido Menéndez y Pelayo, en su calidad de representante Real revistó las tropas, que le presentaron armas e hicieron sonar la *Marcha Real*. A continuación saludó a la bandera y los soldados del regimiento de infantería desfilaron ante él.

Formada de nuevo la comitiva, se dirigió al Ayuntamiento, donde se procedió a la firma del acta inaugural, caligrafiada en pergamino por D. Norberto Bacigalupi. El primero en estampar su rúbrica fue D. Marcelino Menéndez y Pelayo, quien fue seguido por el alcalde, las autoridades, los miembros de la comisión ejecutiva y representantes de diferentes instituciones locales y provinciales. A continuación el documento fue entregado a la custodia del Museo

Municipal, lo mismo que la pluma usada por Menéndez y Pelayo. Concluido el acto, las autoridades e invitados fueron agasajados con un *lunch*, mientras que en el Paseo de Pereda la banda municipal ofrecía un concierto con composiciones montañesas (37).

El final de aquella jornada dedicada a Pereda lo constituyó la velada literaria que en su honor tuvo lugar en el Teatro Principal (38).

DESCRIPCIÓN

El monumento se levanta en los linderos del puerto santanderino, en una rotonda de los jardines del Paseo de Pereda.



Monumento a Pereda, 1911,

El conjunto monumental está constituido, fundamentalmente, por una gran roca artificial rodeada de relieves y coronada por la efígie sedente del insigne novelista.

Carece, por tanto, de tradicional pedestal arquitectónico, que en un principio debió ser sustituido por un gran oscuro bloque de piedra d' Escobedo, traído desde las canteras expresamente sin desbastar. No obstante, durante el proceso constructivo del monumento, se prefirió levantarla usando la misma piedra, pero en bloques de cantería labrados con buscada tosquedad, con lo que perdió su agreste fuerza y se convirtió en un basamento, más o menos a la rústica,

Coronando el conjunto aparece la figura de Pereda. Fundida en bronce, nos muestra al novelista, ya anciano, sentado en la cima de un roquedal. Viste su tradicional indumentaria invernal, es decir, un traje de calle, compuesto de botines, pantalón, chaqueta, chaleco y corbata, y una amplia capa española, aunque no se cubre con su gran sombrero achambergado, sino que lo sostiene con su mano izquierda sobre la peña en la que descansa. Por contra, su actitud no es relajada, sino que refleja el interés que despierta en su ánimo algo situado a su izquierda, en la distancia, y que se complace en mirar. De este modo, aunque sus piernas están hacia adelante, su torso y su cabeza se giran, y su mano derecha, sosteniendo la pluma, con la que posiblemente vaya a tomar alguna nota, se apoya sobre su rodilla izquierda. Su faz es un fidelísimo retrato del novelista, en el que los años no enflaquecen el vigor de su genio.

En el frente del monumento, bajo la efigie de Pereda y a media altura lucen sobre cartelas labradas en la piedra del basamento, dos escudos heráldicos, fundidos a su vez en bronce, uno el de Santander y otro el de los blasones familiares de Pereda, que en un campo doble yuxtapone las armas paternas de Polanco y las maternas de Comillas. Bajo ellos aparece epigrafiada la siguiente inscripción: "A PEREDA/ LA MONTAÑA".

Rodeando el pedestal se sitúan cinco relieves de bronce, alusivos a pasajes de las más importantes novelas de Pereda, una cruz labrada en piedra y las cabezas de unos osos, también en piedra.



Comenzando por la zona inferior, a un metro y medio del suelo, aproximadamente, se muestran cuatro bajorrelieves en los que el tema fundamental se halla fundido en bronce y los detalles accesorios que conforman los fondos se labran en la piedra del pedestal. Girando en torno al monumento de izquierda a derecha, partiendo desde el frente, encontramos, bajo los escudos, el dedicado a *Sotileza*, a continuación el que se refiere a *La puchera*, más adelante, en la tercera parte del basamento, el que nos narra un pasaje de *La leva* y, finalmente, el que nos remite a *El sabor de la tierruca*.

En la parte alta del basamento los motivos escultóricos que allí se sitúan nos acercan a diferentes pasajes de *Peñas arriba*. El altorrelieve broncíneo, que



por su izquierda se coloca casi a los pies de Pereda, nos remite a la llegada del protagonista de la novela a las tierras montañosas. La cruz de piedra, en su parte posterior, alude al momento en que éste reza ante la puerta de la ermita de la montada. Y, por último, las de pétreas cabezas de osos, asomando a la entrada de una especie de madriguera colocada entre unas oquedades, hacia su costado derecho, nos quieren recordar la dramática escena de la cacería.

Situados en el monumento los diferentes relieves y motivos escultóricos pasaremos a describirlos pormenorizadamente,

Comenzando por el relieve dedicado a *Sotileza*, digamos que esta novela narra la historia de Silda, Sotileza, una niña huérfana que, amparada por el Cabildo de Arriba, es albergada en casa de Mocejón y Sargüeta, una familia brutal y soez. Los malos tratos que allí recibe la llevan a huir, siendo acogida por Mechelín y Sidora, un matrimonio de humanitarios y generosos sentimientos. La trama del libro son los intentos de hacer pasar por sucios amores las inci-

centes relaciones de Silda y Andrés. Los diferentes pasajes se ambientan en los barrios de pescadores de Santander, en lo que se conoce como la Calle Alta o el Cabildo de Arriba y donde siendo joven vivió Pereda. En torno a Sotileza giran muchos otros personajes, Andrés, Tolín, Luisita, Muergo, Cleto, Carpia y el inquieto y bondadoso padre Apolinar. Son gentes del mar y por ello la novela se convierte en una crónica vivida del ambiente social y económico de la gente marinera de la época y en una descripción exacta del paisaje urbano de Santander en las primeras décadas del siglo XIX. La escena del bajorrelieve está tomada del capítulo primero y representa al padre Apolinar intentando enseñar



doctrina cristiana a Sotileza, Andrés y los seis pequeños harapientos, Muergo, Surbia, Sula, Cole, Guarín y Tolestes, que ni su nombre de pila sabían. Describe el pasaje en el que la chiquillería se le alborota, cuando Silda dice que quiere marchar con Andrés para ver entrar en el puerto a *La Montañesa*, el barco grande en el que arriba el padre de éste; y más concretamente, el momento en el que el padre Apolinar reprende a la joven su desinterés y la amenaza con no ir a interceder por ella ante Mocejón. Habría que señalar como por exigencias formales el grupo infantil representado en el relieve se ve reducido a cinco rapaces, incluido Andrés y Sotileza. Ésta, a diferencia de sus acompañantes, no ofre-

ce un aspecto desaliñado y miserable, sino limpio y cuidado, aunque sin disimular su humildad. Frente a ella, de pie junto a una mesa, el padre Apolinario rasca la sien, confundido por la insolencia de la chiquillería, que alborotada se dispone a bajar las escaleras y lanzarse hacia el puerto. En medio del grupo de pilluelos, Andrés, desvergonzado pone a prueba la paciencia del fraile.

El siguiente relieve está dedicado a la novela *La puchera*, cuyo tema es la lucha por la existencia. En palabra montañesa la puchera es el sustento de cada día. Está ambientada en las duras condiciones de la vida rural cántabra; más concretamente en los paisajes de la ría de Requejada, de Suances y de Hinojedo. Narra la historia de la bella y generosa Inés, hija del usurero Baltasar apodado *El Berrugo*, que es pretendida de amores por Tomás, joven indiano de pocos bienes de fortuna.



Ello hace que sea rechazado por el viejo avaro, quien prohíbe a su hija mantener relaciones con él, por lo que la encierra bajo la severa vigilancia de la sirvienta Romana. No obstante, Inés huye de la casa paterna y se refugia en la casa de los honrados pescadores Juan Pedro, *El Lebrato*, y su hijo Pedro Juan, E

Josco, casado con Pilara, que tratan juntos con don Alejo, el cura del pueblo, de ayudar a la joven para que solucione su conflicto familiar y sentimental. El desenlace será feliz para Inés y Tomás, aunque amargo y trágico para otros personajes. La escena que representa el relieve está tomada del capítulo diecisiete. En ella se representa a Pilara, "...la mejor acaladora de yerba que se conocía en Robleces" y Pedro Juan, *El Josco*, en la portalada de la casa de *El Berrugo*, de vuelta de la mies, cuando aún eran novios, en los instantes previos a declararse sus sentimientos, en el momento de una travesura amorosa, cuando Pilara pide a Pedro Juan que se coloque junto a la rueda derecha del carro y la aguante en su bajada de la montaña de hierba que éste transportaba, pues en vez de descender como de costumbre por la rabera, esta vez quería tirarse por el lateral para que él la sostuviera entre sus brazos.

Otro de los relieves está dedicado a la narración titulada *La Ieva*, que forma parte del perediano libro *Escenas montañesas*. Su tema es el tributo humano que el Santander marinero había de rendir anualmente ante la armada real. Éste resultaba especialmente odioso por el agravio comparativo que suponía el que las vecinas provincias vascongadas estuvieran por sus fueros exentas del mismo. Cada vez que llegaba la fecha la ciudad se conmovía y la crispación embargaba los cimientos de todos los órdenes de su vida social. Hombres casados o solteros, jóvenes o maduros, eran llamados, sin atender a más criterios que su condición marinera y el sorteo, para servir durante cuatro años en los barcos del Rey. Pereda fue capaz de expresar perfectamente el sin sentido de aquel hecho y la entera resignación que ante él mostraban los marinos cántabros. El origen de este relato puede



situarse con exactitud en torno a la leva que tuvo lugar el 25 de agosto de 1864 cuando los reclutados fueron destinados a la Escuadra del Pacífico, mandada por el almirante D. Casto Méndez Múñez, y que él vivió personalmente. En el relieve se recrea el momento final de la narración, la despedida de los reclutados en las rampas del muelle santanderino, cuando la contenida impotencia se vuelve amargo lamento. No obstante, los personajes allí representados difícilmente pueden asimilarse a *El Tuerto*, a su esposa *La Sardinera* o a sus dos hijos, los protagonistas de la narración. Es como si abandonaran su carácter particular y fueran las anónimas gentes del mar, convertidas en arquetipos, las que soportaran el peso iconográfico de la escena. Centra el relieve la figura de un curtido marino, cubierto con el gorro de su chubasquero y llevando sobre sus hombros las redes con las que trabaja, tras él un pequeñuelo mal las sostiene para que no arrastren por los suelos. Detrás y más al fondo, una mariscadora con sus artes en una batea de mimbre sobre la cabeza. Por contra, delante de él se desarrolla el drama humano. Tres mujeres miran hacia la mar y lloran amargamente, doce pequeñuelas, sobrecogidas y atemorizadas no llegan a comprender lo que ocurre. El último término, recortándose sobre la piedra un padre le da el abrazo de adiós a su hijo que con el lío de ropa en el brazo está dispuesto a subir al lancharón que le llevará hasta el barco que en la distancia y sobre la piedra recorta su silueta.



El último de los relieves de esta zona inferior del monumento es el dedicado a la novela *El sabor de la tierruca*. Es una obra llena de pintoresquismo, en la que aparecen primorosamente representadas las costumbres de Cantabria a finales del Diecinueve, pero también de la naturaleza, que juega parte activa en el relato. La acción se desarrolla en Cumbrales y Rinconeda, nom-

bres de ficción pero que se identifican con dos barrios de Polanco, el pueblo natal de Pereda, así como la villa a la que se hace frecuente mención, se relaciona con Torrelavega. La escena representada narra el encuentro, en una calleja de Cumbrales, de Catalina, la moza más galana y requebrada del lugar, y Nisco, el soñador y presuntuoso joven, cuando ella le increpa por presumido y displicente y él la desaira mirándola por encima del hombro.

El último de los relieves, ya en la parte alta del monumento, es el dedicado a *Peñas arriba*, junto con *Sotileza* una de las mejores novelas de Pereda. Aunque el verdadero protagonista sea el paisaje montañoso de Cantabria, en ella se narra la historia de Marcelo, un joven que viviendo en la Capital del Reino cede a las insistencias de su anciano tío don Celso para ir a vivir a Tablanca, una aldea metida entre las montañas santanderinas, y que puede identificarse con Tudanca. Marcelo encuentra bastante agradable su nueva morada, especialmente gracias a Lita, la nieta de un amigo de su tío. A la muerte de éste Marcelo ocupa su puesto como líder espiritual del pueblo, en el que se quedará para siempre junto a la bella lugareña. La escena representada en el relieve es la del viaje de Marcelo desde Bainesa hacia Tablanca. Percibimos en él la dureza del viaje entre escarpadas montañas.

Marcelo se inclina sobre su cabalgadura, cubierto con su abrigo y su mascota, abotargado por el frío y desanimado por dureza de la marcha, ante él avanza cansina la bestia que porta sus maletas y enseres, y al frente del grupo se sitúa Chisco, que haciendo de espolique le lleva seguro hacia el valle. Calza los característicos zuecos y aunque lleva un bastón no ha olvidado el inexcusable paraguas. El momento representado es precisamente aquel en el que tras subir una cuesta Chisco divisa la aldea de Tablanca y la alegría inflama su rostro.



Con la novela *Peñas arriba* también están relacionados los otros dos motivos escultóricos que aparecen en esta zona alta del monumento: la cruz de piedra, situada hacia la parte posterior, que recuerda el santuario de la Virgen de las Nieves, ante el que Marcelo rezó larga y fervorosamente; y la boca de una especie de cueva, labrada en el pedestal, por la que asoman las cabezas en piedra de dos osos, que refiere el pasaje de la cacería en la que participaron Marcelo, Chisco y Pito Salces, junto con Canelo, el perro de Chisco y la perruca faldera de Pito, única víctima de la ferocidad de los osos.

Digamos, para finalizar con la descripción del monumento, que su altura aproximada es de unos 9,5 metros. La estatua de Pereda alcanza unos 2 metros de altura, por lo que su tamaño es mayor que el natural, lo que no ocurre con las figuras de los relieves, más pequeñas, aunque sin bajar hasta el denominado tamaño académico. De todas formas hay que aclarar que la altura inicial del conjunto ha descendido como consecuencia de las sucesivas obras de pavimentación del paseo, y así, los relieves inferiores, que como comentábamos distaban del suelo alrededor 1,5 metros, ahora no se separan de él más allá de 50 centímetros.

ICONOGRAFÍA

La resolución iconográfica de este monumento resulta muy somera, dado su marcado carácter literario y narrativo. Tan sólo busca ser la trasposición pétreas de la producción literaria de José María de Pereda, tanto en concepto como en estilo.

Pereda nació en 1833 en el seno de una hidalga familia de Polanco. Desde muy niño en Santander, cursó el bachillerato en el Instituto Cántabro. Después partió hacia Madrid para comenzar los estudios de Artillería, aunque pronto los abandonó para volver a Cantabria y dedicarse a las letras, tanto en la faceta periodística como en la de novelista. Sus inquietudes políticas le llevaron a ser diputado en las Cortes convocadas por Amadeo de Saboya. Fue académico de la Española. Su estilo literario le sitúa como el representante más característico de la novela regional española, siendo realista, y no naturalista al modo francés, pues carece de su voluntad determinista. Sus modelos fueron el *Quijote*, los poe-

tas del Siglo de Oro, y entre los modernos Zorrilla o el Duque de Rivas. De todas maneras, su fuente principal fue la realidad, que él observaba con detenimiento, incluso tomando apuntes de las conversaciones con tipos populares de su tierra. En su producción hay artículos de prensa, ensayos, dramas, pero ante todo novelas, de las que Menéndez y Pelayo admiraba su poder para asimilar la realidad y transformarla, su sólida capacidad narrativa, su maestría para el diálogo, sólo superada en la literatura española por Cervantes, sus dotes para arrancar tipos humanos a la realidad, la energía y precisión de sus descripciones, su sensibilidad para las más ocultas armonías de la naturaleza, su sentido moral y su inagotable vena cómica, pero sobre todo su lenguaje, no aprendido en los libros sino en las gentes. En su producción pueden señalarse tres etapas: una primera en la que sigue el modelo del tradicional cuadro de costumbres, donde destacarían sus escenas montañesas, con cuadros como *La Leva* o *El fin de una raza*, y su *Tipos y Paisajes*, con cuadros como *Blasones y tallegas* o *Al amor de los tizones*; una segunda, donde entra de lleno en el campo de la novela, primero con trabajos de tesis, como *El buey suelto*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y *De tal palo tal astilla*, y después con obras plenamente regionalistas, como *El sabor de la tierruca*; y otra tercera, en la que se engloba lo mejor de su producción, totalmente dentro del género regional, como *Sotileza*, *La puchera*, *Nubes de estío* y *Peñas arriba* (39).

Muy interesante resulta la idea general del conjunto, en la que se rompe con el lugar común del pedestal arquitectónico como mero soporte de esculturas parlantes, para hacer que juegue un papel activo en la iconografía del monumento. Desgraciadamente, y como de costumbre, imperativos económicos impidieron su erección en un lugar más apropiado y con unas dimensiones más dignas a la grandeza de su concepción. No obstante, el buen gusto de los gestores municipales de Santander, cuidando y controlando la hiedra que el húmedo clima local adhirió a la piedra de Escobedo, ha contribuido a que el pedestal se colme de fuerza vital y parezca surgir de la misma tierra, al compartir con ella su característico verdor, con lo que se acrece el vigor genésico que en él buscó su autor.

El monumento estaba dedicado a Pereda y a su obra. El tema casi exclusivo de ella fue Cantabria, sus gentes, sus costumbres y sus paisajes, y el mejor

símbolo de ella era la montaña, precisamente la esencia de aquella región Coullaut lo comprendió e hizo de ella el eje del conjunto, pero quizás por encima de la misma figura de Pereda. La mole del pedestal con su grandeza genésica se convierte en la protagonista del conjunto y el novelista, junto a sus personajes, se nos presentan como hijos de ella, como semillas que van naciendo de su seno. Esta idea del arte como producto de un país, de un pueblo y de una cultura, resulta muy positivista, en la línea de Hipólito Taine, no obstante, su plasmación formal podía resultar algo retórica. Aún así, Coullaut la resuelve con gran brillantez. Convierte el pedestal del monumento en un agreste roquedal metáfora de la montaña santanderina, y sobre él, sometidas a su telúrico vigor sitúa a las figuras.

Pereda, sentado en la cima de la montaña, con la mirada atenta a sus paisajes y gentes, preside el conjunto, pero no con la fuerza generatriz de un demiurgo, sino como un notario, como el amoroso y genial documentalista de un hecho único: Cantabria, representada por la montaña. En ella, y a las gentes que viven en ella, les ocurren cosas, las mismas que el novelista supo narrar magistralmente en sus obras. Por eso los pasajes de su más importantes obras montañesas aparecen distribuidos con un carácter topográfico sobre este insólito pedestal, porque son recreaciones de acontecimientos reales y no figuraciones falaces. En la parte baja encontramos los relieves dedicados a las novelas ambientadas en las tierras llanas: *Sotileza*, situada entre las gentes del mar que habitaban los barrios altos de Santander; a *La leva*, cuyos protagonistas no son otros que los sufridos marineros cántabros; a *El sabor de la tierra*, cuya acción se localiza en los parajes llanos del interior; y a *La puchera*, cuyos personajes no son otros que los pescadores y labriegos de las rías santanderinas. Por la misma razón topográfica, en la zona alta del basamento se colocan el relieve la cruz y la cueva con los osos, correspondientes a *Peñas arriba*, cuya historia no es otra que la de las gentes que viven en las tierras montañosas de la región. Este tratamiento iconográfico subraya sin lugar a dudas el rasgo estilístico fundamental en la narrativa del novelista, su realismo.

Ese mismo realismo, exigido por la prosa de Pereda es el que embarga como testimonio iconográfico de su estilo, el tratamiento plástico de todos y cada uno de los elementos escultóricos del conjunto.

Ciñéndonos a ellos, comenzaremos nuestro análisis iconográfico por la estatua de Pereda que corona el monumento. Coullaut representa al literato en base a la imagen que le era característica. Así le vemos vestir con traje de calle y botines, a la par que cubre sus hombros con la típica capa española que tan de su gusto era. Sin embargo, no le cala el sombrero de ala ancha que solía llevar y que tanto caracterizaba su imagen personal. Tan sólo se lo hace sostener en la mano, pues habérselo colocado en la cabeza, amén de un efecto antiplástico, hubiera conllevado enmascarar iconográficamente una idea fundamental en su retrato, la de ser un escritor de gran lucidez y portentosa penetración (40). A destacar su capacidad de observación contribuye la actitud que mantiene, pues al girar sobre sí y mirar a un lado, hacia un punto en la lejanía, se subraya el que nada de su entorno, por lejano u oculto que estuviera le pasaba desapercibido. Aunque en su faz no se ocultan las marcas de la edad, pues el escultor ha elegido presentárnoslo en los momentos de su docta ancianidad, su peculiar mostacho y perilla, su gesto reflexivo y su mirada incisiva, unidos a lo encrespado de su cabellera, nos sitúan ante la imagen de un genio de la Literatura, profesión que se acreda con la pluma que sujetaba en su mano derecha.

En cuanto al tratamiento iconográfico de los relieves sólo hay que reseñar su exacta dependencia narrativa con respecto al texto del que parten. Sujeción que no es ocultada por el escultor, sino subrayada a través de un realismo descriptivo de paisajes, tipos, usos y sentimientos que evidencia la condición regionalista de la novela perediana. Por ello, y porque el monumento era un homenaje de la Montaña al escritor, los temas de estos relieves se escogen entre sus novelas de ambientación cántabra, que además eran las mejores, con lo que también se dejaba docente e imperecedero testimonio de su significación.

Digamos también, que la prosa perediana es en líneas generales optimista y ese optimismo, esa alegría está presente en casi todos los cuadros plásticos de Coullaut. La excepción es marcada por el dedicado a *La leva* donde la sentida injusticia de aquel tributo humano lo embarga de resignado dolor.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El concepto general del monumento resulta bastante novedoso en el panorama escultórico, no sólo español sino europeo. Olvidarse del tradicional

y más que aceptado pedestal arquitectónico, soporte de relieves y esculturas en base al común empleo de los órdenes clásicos, con todo lo que ellos tenían de orden y armonía como testimonio de un sistema político racionalmente establecido parecía impensable en un conjunto monumental patrocinado por el arte oficial. No obstante, fue así, y más aún, la idea ni siquiera partió de Coullaut, sino que debió surgir entre los miembros de la comisión organizadora, pues la mayor parte de los proyectos concursantes la compartieron.

Este tipo de planteamiento monumental lo vamos a encontrar por estas fechas en el ambiente escultórico europeo vinculado a la estética modernista. Sus formulaciones biomórficas embargaron la plástica, pero sólo se hicieron especialmente sensibles en aquellos aspectos que no se oponían frontalmente a los conceptos tradicionales de la figuración. Las representaciones humanas se dulcifican o se recurvan, pero jamás se transforman, ello solamente ocurre con los elementos accesorios, como podía ser el pedestal o cualquier otro recurso arquitectónico u ornamental.

Las primeras aportaciones en este sentido fueron llevadas a cabo por Rodin. Este artista siempre quiso tener el control total de sus esculturas, y una parte de ellas es la base o peana sobre la que se sostienen. Partiendo de la solución miguelangelesca del *non finito*, trató las bases de sus estatuas como bloques telúricos de los que luchan por desprenderse las figuras. A la hora de enfrentar la erección de monumentos no pudo apartarse de estas coordenadas renovadoras, por lo que en ningún momento pensó que sus esculturas compartiesen presencia plástica con pedestales arquitectónicos. En los *Burgueses de Calais* e basamento no existe, en el monumento a *Victor Hugo* el pedestal no es otra cosa que un informe bloque pétreo sobre el que se recuesta la figura del poeta y en el monumento a *Balzac*, de nuevo el basamento ni siquiera es considerado.

Este rechazo del pedestal, con todas las connotaciones academicistas que el empleo en él de los órdenes clásicos tenía, será común desde Rodin a toda la escultura, tanto renovadora como frontalmente vanguardista, cuyo destino sea seremplazada en un lugar abierto.

Dentro de la estética *art nouveau*, por la que Coullaut se sentía bastante atraído en estas fechas de su evolución estilística, la cuestión del pedestal tuvo un tratamiento muy en la línea rodiniana, aunque no tan abiertamente antiraca-

démica, Los elementos arquitectónicos no son rechazados como complemento estético del monumento, sólo se les enmascara, envueltos en excrecencias biomórficas. Buenos ejemplos de ello nos lo ofrecen el monumento a *Johann Strauss*, en Viena, obra de Edmund Hellmer, el monumento a *Alfred Musset*, en París, realizado por Alphonse Moncel o el monumento a *Quevedo*, en Madrid, llevado a cabo por Agustín Querol.

No obstante, y dicho todo lo anterior, el antecedente más directo del monumento a Pereda, en lo que al pedestal se refiere, no lo encontramos en la escultura que se estaba haciendo por aquellos años, con todo lo que de renovadora tenía, sino que hamos de remontarnos hasta el siglo XVIII, al monumento que Etienne Maurice Falconet levantó en San Petersburgo a *Pedro I El Grande*, donde el basamento no es otra cosa que una artificialmente agreste roca sobre la que salta en corbeta el caballo del zar. Esta coincidencia formal, más que su empleo directo como modelo, se explica por las afinidades estéticas existentes entre el *art nouveau* y el rococó.

En resumen, el monumento a Pereda se nos plantea en base a un pedestal biomórfico rodeado por relieves y figuras que es coronado por la estatua del novelista. Ello determina que el conjunto se ofrezca abierto a ser contemplado desde múltiples puntos de vista, por lo que Coullaut ordena los diferentes elementos escultóricos en base a un ritmo helicoidal. En la zona baja los relieves se disponen circularmente, para obligar al espectador a girar en torno al monumento. Mientras, en la parte superior, este movimiento se precipita en línea ascendente para conducirnos a la cúspide y a la efigie de Pereda, que recibe este impulso ofreciéndonos una composición helicoidal. Así pues, el Monumento a Pereda, con su novedoso pedestal es una de sus soluciones más notables del panorama monumental hispánico contemporáneo. Su aportación iconográfica es innegable y su valoración estética brillante, además de novedosa. No obstante sus logros se ven aminorados por el contexto muy urbanizado en el que se enclava y por las reducidas dimensiones a las que se vio avocado el conjunto ante los pocos recursos económicos disponibles para la erección.

Frente a la novedad del concepto monumental, especialmente debida al original tratamiento del pedestal por influencia del *art nouveau*, la estatua de Pereda, que lo corona, así como los relieves recreando pasajes de sus principa-

les novelas, que lo jalonan, se mueven dentro de una estética muy tradicional para aquellas fechas, la del realismo tardodecimonónico. Esta combinación de recursos estilísticos se explica por el hecho de que Coullaut Valera, en las fechas de proyección y realización del monumento se encontraba en un momento de creación plástica tremadamente influido por las soluciones simbolistas y modernistas, que dio por resultado obras tan importantes en su catálogo como el mausoleo de los *marqueses de Linares* y el monumento a *Bécquer*. Sin embargo, la necesidad de que el monumento a Pereda reflejara su estilo literario, le llevaron a hacer uso e incorporar en gran medida el correlato escultórico de mismo, es decir, ese realismo minucioso, ilusionista y pictoricista que de origen parisino hicieron triunfar en España Mariano Benlliure, Aniceto Marinas y Antonio Susillo.

Este naturalismo lleva al escultor a representar al novelista con el aspecto de sus últimos años, cuando el poso de la ancianidad era evidente. Buscaba por tanto, ofrecer su imagen exacta, la que se recordaba de él, pues la erección del monumento distaba un lustro de su fallecimiento. No pretendía, pues, una idealización de su figura en aras a que las generaciones venideras lo contemplaran como un titán de las letras hispanas, sino simplemente ofrecer la realidad física del Pereda que todos conocieron. Ello le lleva a Coullaut a representarle con su vestimenta más característica. Junto a su traje, con chaleco y corbata, le coloca sobre los hombros la capa española que desde siempre usaba en invierno y en la mano el sombrero de ala ancha, complemento indispensable de su vestimenta. Se convierte la estatua en un retrato de carácter, solución más que acertada si tenemos en cuenta la distancia a la que iba a situar del espectador desde donde una aproximación puramente psicológica pasaría desapercibida. No obstante hay un rasgo de la personalidad de Pereda que se subraya especialmente, y no a través del gesto sino de la actitud. Se trata de su fino sentido de la observación. No vemos al novelista ensimismado en su *numen*, sino que inquieto gira sobre sí mismo hacia algo que sucede en la distancia. Este movimiento helicoide no sólo refuerza la expresión de la figura, sino que es el escape final, el punto al que converge el ritmo giratorio que embarga al monumento desde su base y que le permite ofrecérsenos como un conjunto multifacial.

La estatua de Pereda, a pesar de ser de bulto redondo, se encuentra cargada de elementos pictóricos. De entrada, su modelado suelto y vital, aminora sus valores plásticos. A ello se suma la preocupación por los detalles del ropaje y la fisonomía, con la consiguiente desatención a los problemas volumétricos. La preocupación por obtener la réplica de las calidades, unida al desinterés por la cuestión lumínica, hacen que la luz en vez de destacar aspectos esenciales, tanto expresivos como formales, produzca un emborronamiento confuso de la figura. De todas formas, estos fallos no son otra cosa que la herencia de la época en la que fue creada esta obra, la misma que le lleva a desarrollar un realismo de total verosimilitud, sin ningún tipo de errores en la interpretación de las formas o las proporciones, con todo lo que ello tiene de dominio del natural, aspecto totalmente denostado en las coordenadas artísticas actuales, pero de cuya dificultad técnica y estética es buena prueba el que en siglos pretéritos fuera privilegio de los grandes maestros y en la actualidad brille por su ausencia. A pesar de todo, en esta estatua la realidad se impuso a la creatividad y Coullaut se limitó a ser fiel a su modelo sin buscar más aportaciones estéticas o plásticas que ese naturalismo, testimonio y exigencia en la caracterización de un escritor que hizo de él la pauta de sus novelas.

Pasando a los relieves, pocas novedades estilísticas nos ofrecen. Una vez más, triunfa lo narrativo y lo pictórico, aunque tampoco podría esperarse otra cosa cuando su misión era otra, la de traducir plásticamente los pasajes más señeros de las más notables creaciones de Pereda. Y ciertamente que lo consiguieron, incluso más allá de lo correcto, pues si algún elemento del monumento recibió las alabanzas de los círculos artísticos e intelectuales santanderinos fueron ellos, en los que se veía el fiel reflejo de los pasajes literarios en los que se inspiraban.

Estos relieves, situados sobre las paredes del montañoso pedestal, combinan la piedra de éste para los fondos con el bronce para las figuras, en un extraño juego que aminora el resultado final. El empleo de varios materiales en una misma pieza escultórica no era nuevo, sin embargo, en el caso del relieve, la combinación conjunta de metal y piedra resultaba tremadamente novedosa, aunque no por ello más efectiva a nivel estético o plástico. En origen la idea, destacar las figuras sobre el fondo, resultaba muy convincente, más aún cuando

desde la relíquia griega se venía poniendo en práctica, si bien con unos recursos diferentes. Mientras que los helenos del siglo V a.c. lo hacían colocando un fondo plano y por tanto negando la profundidad, Coullaut sólo establece un contraste cromático entre lo más alejado y lo más próximo, pero mantiene el espacio ilusorio, por lo que se consigue el efecto contrario, produciéndose una sensación irreal, casi espectral. De que el resultado no convenció al escultor es buena prueba el que jamás volviese a repetir la solución.

Cabría preguntarse por el origen de este error. El estudio de los bocetos presentados al concurso de proyectos para la adjudicación del monumento (41) nos revela unos relieves bien resueltos con todos los vicios y las virtudes de la escultura hispana de estos años. Ellos fueron, precisamente, los que merecieron el elogio de Menéndez y Pelayo (42). Entonces cómo explicar el resultado final. Posiblemente se deba a uno de las grandes carencias de la escultura decimonónica, especialmente en sus últimos lustros. Concentrados únicamente en la ejecución en barro de los modelos, los artistas no realizaban personalmente la obra definitiva, sino que se encargaban de ella operarios especializados. Por ello el escultor no pensaba a la hora de crear en los términos del trabajo final, sino en los del modelo previo. Cuando Coullaut presentó sus bocetos indicó que los fondos irían en piedra y las figuras en bronce, pero el resultado último no lo comprobó hasta que las piezas estuvieron terminadas y a punto de ser montadas, por lo que ya era imposible cualquier cambio.

En estos relieves se combinan todos los planos de modelado, desde parte prácticamente exentas a zonas en las que el volumen se dibuja con líneas.

Comenzando por el relieve titulado *Sotileza*, digamos que está compuesto en base a una especie de triángulo rectángulo cuyo lado vertical lo traza la figura del Padre Apolinario y el horizontal, adaptándose en altura a la hipotenusa el grupo de pilluelos, entre los que se destacan Andrés y Sotileza. Un modelado suelto y pictórico resuelve las diferentes figuras en las que todo es anécdota y pormenor, buscando reflejar la miseria vital de aquellos personajes, pero sin compromiso social, pues triunfa una expresión alegre y picara, donde no falta el toque sentimental en la figura de Sotileza, prudente y modesta.

En el relieve titulado *La puchera* la anécdota triunfa una vez más. Su tema no es otro que el instante en que, durante las labores de la siega, Pilara se dejó

caer desde lo alto del carro de heno en los brazos de *El Josco*, quien enamorado de ella, con tal de estrecharla, no le importa ser derribado por el golpe. En el marco de este nimio incidente Coullaut se complace representando los detalles de los trajes de los campesinos, así como la característica carreta tirada por bueyes. La composición es muy cuadrada, aunque la colocación de los personajes protagonistas marca una línea de tensión en diagonal que subraya el movimiento que está a punto de producirse. El modelado, como de costumbre suelto y pictórico, pone en esta ocasión de manifiesto sus limitaciones, de manera que no puede, como es lógico, traducir la apariencia mullida y suelta del carro de heno, que se convierte en una fea y mal colocada masa de bronce. También hay que destacar en este relieve una mala resolución de las proporciones, pues la carreta es tan pequeña que parece de juguete, lo mismo que los bueyes, que casi convertidos en ovejas nos evidencian una de las siempre presentes carencias de Coullaut, sus dificultades para representar de forma verosímil a los animales.

El siguiente relieve, *El sabor de la tierruca*, queda compuesto, con cierto equilibrio, por sólo dos figuras de elevado bullo, las de Nisco y Catalina, que son representadas en el momento de encontrarse e increparse por una de las calles de la aldea en la que habitan. El reducido número de figuras hace que los fondos cobren más importancia que en los relieves anteriores con lo que el contraste aludido entre piedra y bronce se realza, de manera que las figuras parecen recortarse sobre un espacio irreal. Hemos visto como el tema es anecdótico y anecdótica es también la resolución. El escultor se complace en los detalles de las vestimentas, las típicas de la región, lo mismo que en los intrascendentes gestos que durante el encuentro se dirige la pareja.

El otro de los relieves situados en la zona inferior es el titulado *La leva*. Quizá sea el más interesante de todo el monumento, y precisamente porque para su resolución el escultor no escogió como tema ningún pasaje literario en concreto, sino el triste espectáculo que periódicamente se producía en el puerto santanderino cuando tenía lugar la leva de marinos para la flota real. Este hecho tenía muy sensibilizada a la opinión pública local y por ello Coullaut se permitió un tratamiento menos superficial y más comprometido, al punto que el relieve se pone en la línea del realismo social. Aunque la anécdota sigue siendo la protagonista, se elige la más develadora e incisivamente emotiva. Aparece un

humilde pescador que acompañado de su mujer, deshecha en amargo llanto, de sus hijos pequeños, asustados sin saber exactamente lo que ocurre, se dirig hacia el muelle desde el que será llevado al navío de guerra anclado en mitad del puerto. A su paso se encuentra con una pescadora de marisco que se compadece del tan luctuoso cuadro y con un anciano que se despide de su hijo, también a punto de ser embarcado. En la resolución del tema Coullaut no sólo no lo muestra con toda su crudeza sino que toma partido en favor de las víctimas de aquel abuso de poder. Sin embargo no lo hace en la línea europea, denunciando la injusticia y exaltando a las víctimas, sino a la española, compadeciéndose de ellas y apelando emotivamente a los sentimientos caritativos. De toda formas la influencia de la plástica extranjera se aprecia en la figura del pescador que centra el grupo y protagoniza la escena, cuyo vigor y severidad recuerda los trabajos de Meunier. La composición del relieve también destaca entre las de sus compañeros monumentales, pues no sólo imbrica perfectamente las figuras sino que además resuelve un interesante juego de planos en profundidad. Buscando marcar el avance de los personajes, éstos se ordenan formando un especie de leve cuña, aunque vertebrada axialmente por la poderosa figura de pescador en torno a la que se disponen las demás. Aunque el modelado siguiendo suelto y pictórico, resulta más envolvente que en los otros relieves, recordándonos al del mencionado escultor belga y en consecuencia modernizando el conjunto. También es de señalar una cierta acentuación de los volúmenes, pue a pesar de que no falte el pormenor, éste no impide el que se destaque alguna forma y que se consiga un efecto más plástico. En esta ocasión la fuerte presencia de figuras le quita importancia al fondo, por lo que resulta irrelevante e que sobre la piedra aparezca dibujado, que no modelado, un barco.

El último de los relieves, aunque situado en la zona alta del monumento es el titulado *Peñas arriba*. En él habría que hablar de altorrelieve, pues las figuras alcanzan una volumetría tan intensa que en algún caso parecen exentas. Frente a sus compañeros, queda perfectamente justificado el que los fondos sean de la piedra del pedestal y las figuras vayan fundidas en bronce, pues su tema no es otro que el ascenso de Marcelo y Chisco hacia el montañoso pueblo de Tudanca. En él triunfa una vez más lo anecdótico y narrativo, convirtiéndose en una buena ilustración del pasaje literario en el que se inspira, aunque el esculto

no logre transmitirnos la dureza de la escalada. Con ritmo ascendente el relieve se compone en base a una yuxtaposición de acémilas y figuras, donde las primeras quedan tan mal resueltas como de costumbre. Cabría indicar también, que este relieve por su proximidad a la estatua de Pereda pone de manifiesto, en detrimento suyo, la diferencia de proporciones existente entre ambos, con lo que se le percibe algo ridículo.

De los restantes elementos escultóricos que aparecen en el monumento, las cabezas de los osos en la boca de una cueva, la cruz de piedra y los escudos nobiliarios, poco hay que decir salvo que están correctamente resueltos sin que aporten nada estética o plásticamente.

Podríamos resumir este análisis estilístico diciendo que conceptualmente la idea general del conjunto es original y novedosa, pero que se ve minimizada en su resultado final. El pedestal, por cuestiones económicas y urbanísticas, no se erige ni en el sitio ni con las dimensiones adecuadas, por lo que la montaña, símbolo de la tierra cántabra y tema central de la obra perediana, se reduce a montículo. Y los diferentes elementos escultóricos, además de dejarse arrastrar por la general reducción de tamaño que merma su vigor presencial, intentan assimilarse con el estilo literario del novelista, insistiendo en un realismo descriptivo, de suyo menor, que no es capaz de estar ni a la altura de la idea primigenia del monumento ni a la de la grandeza de Pereda.

De todas maneras, ello quizá no fuera sólo consecuencia de una falta de medios o de recursos plásticos por parte del escultor, sino también de una actitud intencionada. Coullaut Valera, enamorado de la Literatura y fino lector, casi siempre acertado en sus juicios literarios, como demostraría en los múltiples monumentos a escritores que levantó, tal vez compartiera la opinión de D^a. Emilia Pardo Bazán, quien comparaba el talento de Pereda a "un huerto hermoso bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres auras campesinas, pero de limitados horizontes" (43), por lo que no quiso ocultar ese tono local, y por tanto menor, que en alguna medida podía tener la obra del novelista cántabro.

NOTAS

(1) Fueron éstos una mención honorífica, una consideración de tercera medalla y dos segundas medallas, antes de 1910, cuando decidió no volver a participar por no habersele concedido galardón alguno a su proyecto de monumento a Bécquer. Vid PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, Alcor, 1948. Pág. 342.

(2). PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones...* Op. Cit. Pág. 189.

(3) IBÍDEM. Pág. 170. Y, ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín. "La Anunciación, una estatua de Lorenzo Coullaut Valera en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife". En *Laboratorio de Arte*. N°. 9. Sevilla, 1996. Págs. 373-78.

(4) CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. Toledo. 1929. T. II. Págs. 66-71. BANDA Y VARGAS, Antonio de la. "Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera". En el *Boletín de Bellas Artes*. 2ª Época. N° VII. Sevilla. 1979. Págs. 47-59. PÉREZ COMENDADOR, Enrique. "Memoria y homenaje a Lorenzo Coullaut Valera" En el *Boletín de Bellas Artes*. 2ª Época. N° VII. Sevilla, 1979. Págs. 64-71. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 1995.

(5) "La muerte de Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 3-III-1906. Pág. 1.

(6) ÍDEM.

(7) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 11-XI-1908 Pág. 1.

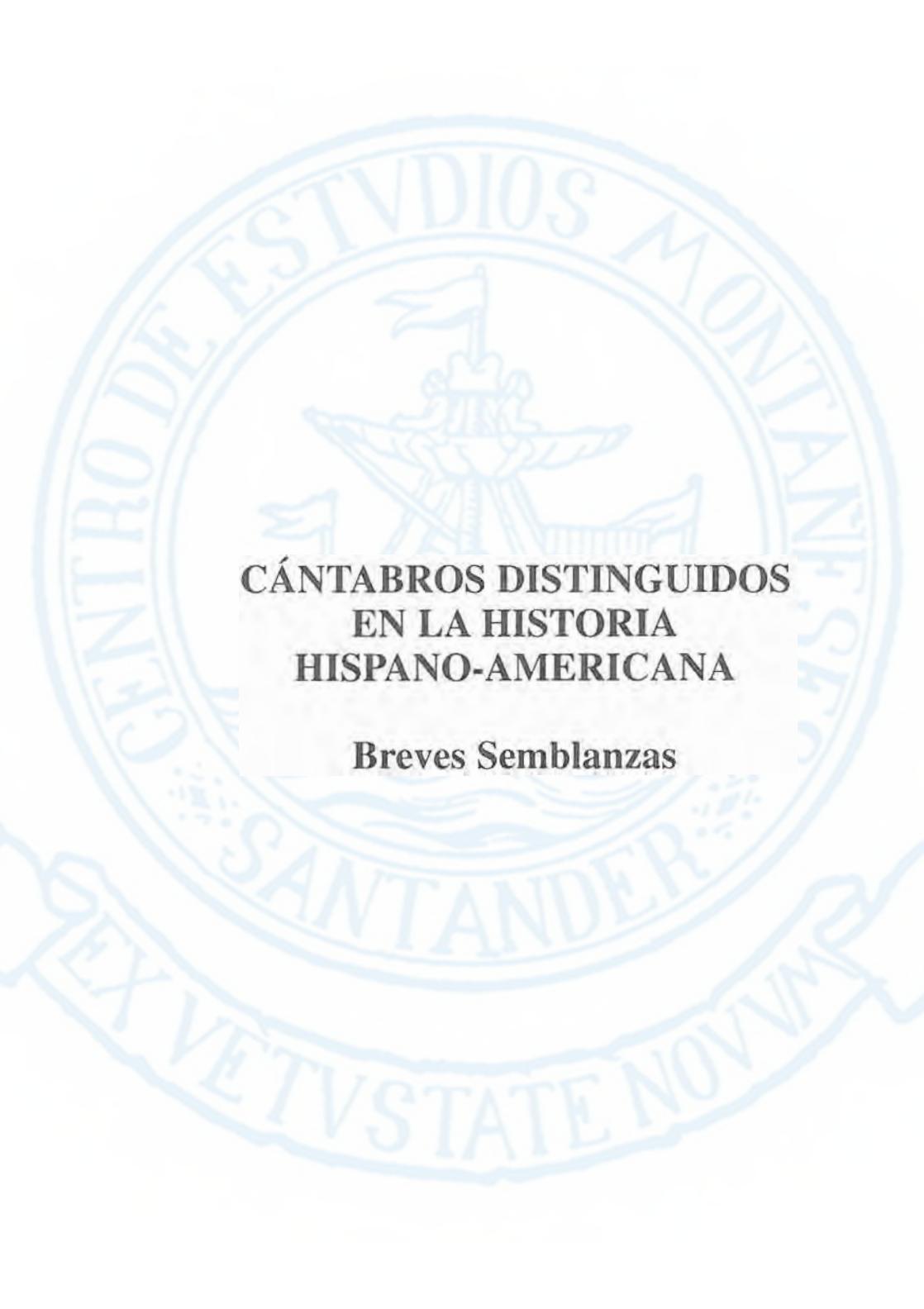
(8) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 30-XII-1908 Pág. 1. *La Gaceta de Madrid*. Madrid, 20-XII-1908. Pág. 1.128.

(9) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 21-II-1909 Pág. 1.

(10) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 20-II-1909 Pág. 1. "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 22-II-1909. Pág.

- (11) SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario de Enrique y Marcelino Menéndez y Pelayo*. Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, 1954.
- (12) IBÍDEM. Págs. 167-170.
- (13) IBÍDEM. Págs. 168 y 169.
- (14) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 2-III-1909. Pág. 1.
- (15) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 4-III 1909. Pág. 1.
- (16) Archivo de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Santander. Epistolario de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Carta de D. Luis Valera a D. Marcelino Menéndez y Pelayo*. Y, SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit. Págs. 170 y 171.
- (17) SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit. Págs. 167-68.
- (18) Archivo de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Santander. Epistolario de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Carta de D. Luis Valera a D. Marcelino Menéndez y Pelayo*.
- (19) SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit. Págs. 167-68.
- (20) ÍDEM
- (21) IBÍDEM. Págs. 168 y 169.
- (22) IBÍDEM. Págs 170 y 171.
- (23) IBÍDEM. Págs. 172 y 173.
- (24) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 8-III-1909. Pág. 1.
- (25) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 6-III-1909. Pág. 1.
- (26) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 8-III-1909. Pág. 1.
- (27) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 8-VII-1909. Pág. 1. Y, SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit., Págs. 172 y 173.
- (28) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 14-IV-1909. Pág. 1.
- (29) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 17-IV-1909. Pág. 1.
- (30) "La estatua de Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 23-VI-1909. Pág. 1.

- (31) "La estatua de Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 25-VI-1909. Pág. 1.
- (32) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 27-X-1909. Pág. 1.
- (33) SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit. Págs. 180-81.
- (34) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 26-I-1910. Págs. 1.
- (35) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 16-VIII-1910. Pág. 1.
- (36) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 13-X-1910. Pág. 1.
- (37) "El monumento a Pereda". En *El Diario Montañés*. Santander, 24-I-1911. Págs. 1 y 2.
- (38) MONTERO, José. *Pereda*. Madrid, Sucesores de Hernando, 1919. Pág. 422.
- (39) VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Barcelona Gustavo Gili, 1950. T. III. Págs. 313-18.
- (40) CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992. Pág. 419.
- (41) En el Museo de Bellas Artes de Santander se conserva el del bajorrelieve Sotileza, escayola patinada de 0,42 x 0,66 metros.
- (42) SÁNCHEZ REYES, E. *Epistolario...* Op. Cit. Págs. 167-68.
- (43) HURTADO Y J. DE LA SERNA, Juan y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *Historia de la Literatura española*. Madrid, Saeta, 1943. Pág. 953. COSSÍO, José María de. *Estudio preliminar*. En, PEREDA, José María, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar 1948. T. I. Pág. 35.



**CÁNTABROS DISTINGUIDOS
EN LA HISTORIA
HISPANO-AMERICANA**

Breves Semblanzas

MANUEL DE LA BÁRCENA Y ARCE

JESÚS CANALES RUIZ

Centro de Estudios Montañeses

En los acontecimientos políticos de Iberoamérica acaecidos en el primer tercio del siglo XIX se iban a ver involucrados muchos cántabros que habían emigrado a América a finales del siglo XVIII y también aquellos que servían destinos civiles, militares o religiosos en este período de convulsiones políticas.

El Continente americano se independizó de España en el primer cuarto del siglo XIX y como es lógico los españoles y entre ellos los cántabros tomaron una de las dos opciones que cabían en aquellas circunstancias, la de adherirse a los insurgentes o la de oponerse a sus ideas cualquiera que fuese su posición social, pues entre los que se adhirieron a los insurgentes los había militares, eclesiásticos o hacendados, lo mismo que entre los que siguieron fieles a la Corona de España, entre los que hay que buscar los mártires tales como el Intendente Juan Antonio Riaño y Bárcena y su hijo Gilberto entre otros, como entre los primeros hay que buscar los que formaron parte del Gobierno Independiente como nuestro personaje Manuel de la Bárcena, Manuel de Heras Soto o Fernando de la Sota Riva Herrera si hablamos de la Nueva España.

Manuel de la Bárcena y Arce nació en Azoños el día 10 de abril del año 1768. Fueron sus padres D. Antonio de la Bárcena, natural de Azoños y Doña María Arce Soto nacida en Puente Arce.

Manuel fue el segundo de los hijos de este matrimonio que además tuvo a José, Francisco, Antonio, Teresa, Manuela y Josefa. Antonio y Francisco estudiaron en la Universidad de Oviedo, donde alcanzaron el título de Bachiller en Leyes, haciendo la oposición para Abogados de los Reales Consejos, Antonio el año 1778 y Francisco en 1795. No sabemos las causas por las que Manuel emigró a la Nueva España pues ni en lo económico parece necesitarlo, ni es un emigrante al uso; suponemos que la causa de su marcha fue porque su vocación religiosa encontraría más fácil ocupar cargos de cierta responsabilidad en América que en la diócesis de Santander.

Sea la causa que fuere, la realidad es que Manuel de la Bárcena ingresó en la Universidad de México en el año 1793 hecho poco habitual en un joven emigrante, doctorándose con 25 años de edad, y tres años más tarde era canónigo Lectoral en el Cabildo de Valladolid de Michoacán, de cuya diócesis era obispo su paisano fray Antonio de San Miguel.

Formando parte allí del Cabildo se encontró con Mariano Timoteo de Escandón y Llera, Conde de Sierra Gorda, originario de Soto de la Marina y del clero diocesano con Martín de Septién; la primera Autoridad civil el Intendente del cercano Guanajuato, Juan Antonio Riaño, natural de Liérganes.

Conociendo la trayectoria de cada uno de ellos, desde el obispo al intendente, no nos cabe duda que tuvieron muchas conversaciones en sus tertulias que tenían lugar, entre otros lugares, en casa del sacerdote Martín de Septién frequentadas por Manuel Hidalgo.

Manuel de la Bárcena ocupó la cátedra de Filosofía en el Seminario Tridentino, cuyo edificio había sido construido pocos años antes por el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, natural de Santillana del Mar, quien además había establecido el plan de estudios.

A la muerte del obispo fray Antonio de San Miguel en junio de 1804, Manuel de la Bárcena fue el encargado por el Cabildo de pronunciar la Oración Fúnebre en castellano. Es un panegírico de la figura de San Miguel, pero no hay barroquismo ni ampulosidad en el lenguaje, ni se convierte en una hagiografía, aunque son muchas las virtudes que adornaron al personaje.

Tanto esta Oración Fúnebre como la pronunciada en latín por el canónigo José de la Peña Campuzano para ser editadas hubieron de pasar por el *nihil obstat*, y el encargado de estampar el sello fue otro cántabro natural de Salarzón, el Doctor y Maestro D. Pedro Gómez de la Cortina, hermano del Conde de la Cortina.

Mariano T. de Escandón y Antonio de la Bárcena fueron quienes por encargo del Cabildo escogieron la persona adecuada para dejar por escrito constancia de todo lo concerniente a los funerales, recayendo el encargo en el poeta y después insurgente destacado, D. Manuel Francisco de la Torre Lloreda.

Pero esto era lo oficial, en lo particular las relaciones entre el Deán, máxima dignidad en el Cabildo, Conde Sierra Gorda y caballero de Carlos III, aun-

que solamente Licenciado D. Mariano de Escandón y el Doctor, ahora dignidad de tesorero, D. Manuel de la Bárcena, había un claro antagonismo no sólo en el cabildo sino en lo social y político.

Escandón, aunque criollo, era furibundo realista como demostraría después y Bárcena era gachupín, pero estaba más abierto a las ideas liberales, a los aires de renovación que se dejaban notar en la sociedad intelectual de Valladolid, no hay que olvidar que esta ciudad fue el foco principal de la insurrección de México y en su Colegio de San Nicolás se formaron muchos de los prohombres de la independencia, entre ellos Miguel Hidalgo.

De esta tiranía entre Escandón y Bárcena puede ser ejemplo lo acontecido una mañana de junio de 1807.

Como cada mañana muy temprano, acudió Manuel de la Bárcena a su despacho rectoral, se sentó dispuesto a resolver los asuntos que tenía sobre la mesa y lo primero que hizo fue abrir un sobre que contenía una comunicación enviada por el Deán y Cabildo Sede Vacante; a medida que avanzaba su lectura su rostro denotaba su enfado.

En ella se le hacían conocer por parte de Escandón las preeminencias y honores que tenía el Colegio de Infantes y que él como Rector y los alumnos del Seminario deberían guardar.

Tras su lectura se incorporó lleno de ira, dando un sonoro puñetazo sobre la mesa y quitándose los "quevedos" comenzó a recorrer el despacho de un lado a otro a grandes zancadas al mismo tiempo que se resistía a creer que se le pudieran dar pautas sobre cómo debía comportarse y además se le reprendiese por incumplimiento de sus deberes.

Todo ello tenía una causa y esta no fue otra que la asistencia protocolaria de los diversos estamentos académicos al entierro del Bachiller D. José María Bezanilla, al que habían concurrido todos los Colegios: el Seminario con sus alumnos de Gramática tocados con sus togas y becas moradas, los filósofos de rojo, los aspirantes a bachilleres con togas y becas verdes y los juristas y teólogos blancas.

Pero en aquel vistoso cortejo faltaban las becas azules de los alumnos del Colegio de Infantes del que era Intendente D. Mariano T. de Escandón. Manuel de la Bárcena muy disgustado por lo sucedido abandonó el Rectorado, pues

dicha queja era una muestra más del carácter quisquilloso de quien tenía más títulos nobiliarios que él y que no dejaba pasar la ocasión de hacer uso de ellos con el fin de molestar.

Pero las cosas no podían quedar así y tras el rezo de Vísperas, el Cabildo catedralicio se reunió en la Sala de Acuerdos sita en el edificio contiguo a la Catedral.

El Deán D. Mariano T. de Escandón ocupó la presidencia, mientras los demás canónigos, prebendados, racioneros y medio racioneros iban ocupando los respectivos sitios. Rompiendo el silencio tomó la palabra el Doctor de la Bárcena y expuso las razones del por qué el Colegio de Infantes solamente era un anexo al Seminario, no formando parte realmente de él.

Mientras Manuel de la Bárcena ante sus compañeros de Cabildo iba desgranando los argumentos en los que se basaba para no incorporar al Colegio de Infantes en el protocolo del entierro del Bachiller Bezanilla, el Deán Conde de Sierra Gorda se mostraba inquieto en su sitio y después de la intervención de canónigo Santiago Camiña, exigió justicia y que se instaurara la costumbre de contar para actos similares con el Colegio de Infantes. La disputa si debía o no formar parte duró dos interminables años y fue interrumpida por los sucesos provocados por los insurgentes el año 1810.

Mientras estos acontecimientos protagonizados por las tropas del sacerdote insurgente Miguel Hidalgo, nada supusieron para Mariano T. Escandón quien recibió en la Catedral de Valladolid a Hidalgo y posteriormente en la de Guadalajara, Manuel de la Bárcena hubo de sufrir el desprecio de Hidalgo como otros compañeros de Cabildo.

Cuentan las crónicas que el día que se celebró la Misa de gracias por la toma de la ciudad, por la tarde los indios se "echaron tumultuariamente sobre la casas de los españoles Terán, Arana, Aguilera, Losal, Aguirre y canónigo Bárcena que destrozaron, que hasta el cielo raso del último hicieron pedazos". En ellas robaron todos los objetos de valor, se comieron las cajetas de dulces de las casas de los beneficiados, hartáronse de plátanos y tunas, etc.

¡Quién lo iba a decir! Pocos años después Bárcena habría de formar parte del Consejo de Regencia independiente. Su carrera eclesiástica sigue adelante; el 14 de diciembre de 1814 es nombrado Chantre y la casualidad hace que es-

mismo día moría Mariano T. de Escandón. El 17 de noviembre de 1816 Bárcena es nombrado Arcediano del Cabildo michoacano.

Si bien Hidalgo y después Morelos dos sacerdotes de la diócesis de Valladolid de Michoacán y los dos líderes más destacados de los insurgentes mexicanos, habían fracasado en su intento de independizar la nueva España, el fermento seguía vivo en la sociedad y pocos años más tarde sin tanta muerte y combates México se independizará de España.

Una de las pruebas de que ese espíritu de independencia ya no levantaba ni recelo ni mucho menos escándalo, es que Manuel de la Bárcena en el sermón dominical pronunciado el día 18 de julio de 1821 en la Catedral de Valladolid de Michoacán, defendía el derecho de la Nueva España a separarse de España y formar una nueva nación.

Un militar *vallisoletano*, Agustín de Iturbide que había luchado pocos años antes contra los insurgentes, iba a ser el que habría de consumar aquel sentimiento independentista, y el Tratado de Córdoba firmado el 24 de agosto de 1821, aunque era nulo, fue el principio del fin de una dominación pues si Iturbide tenía la representación necesaria, no así el virrey O'Donojú que no tenía las facultades precisas para reconocer la Independencia.

El día 13 de septiembre llega al Cuartel General de Iturbide "D. Manuel de la Bárcena, canónigo de Valladolid y gobernador de aquella mitra". Mientras tanto el otro cántabro que habría de ocupar un cargo importante, el brigadier Fernando de la Sota Riva Herrera se trasladó con su familia a la aldea de Miscoac, donde recibiría el día 15 el cargo de inspector general interino del ejército triguarante.

El día 16 se trasladaron todos a Tacubaya donde el 28 de septiembre de ese año de 1821 se redactó el Acta de Independencia de México, firmada entre otros por los cántabros, bien nacidos en Cantabria u originarios: Manuel de la Bárcena, El Conde de Heras Soto (Manuel de Heras Soto), Manuel de la Sota Riva Herrera, Nicolás Campero y Rafael Suárez Peredo.

Después la Junta Gubernativa Provisional pasó a la Catedral a dar gracias y nombrar como su Presidente a Iturbide, quedando la Regencia compuesta además de su Presidente, por los vocales siguientes: el virrey Juan O'Donojú, el canónigo Manuel Bárcena, que hacía de secretario, el oidor José Isidro Yáñez y

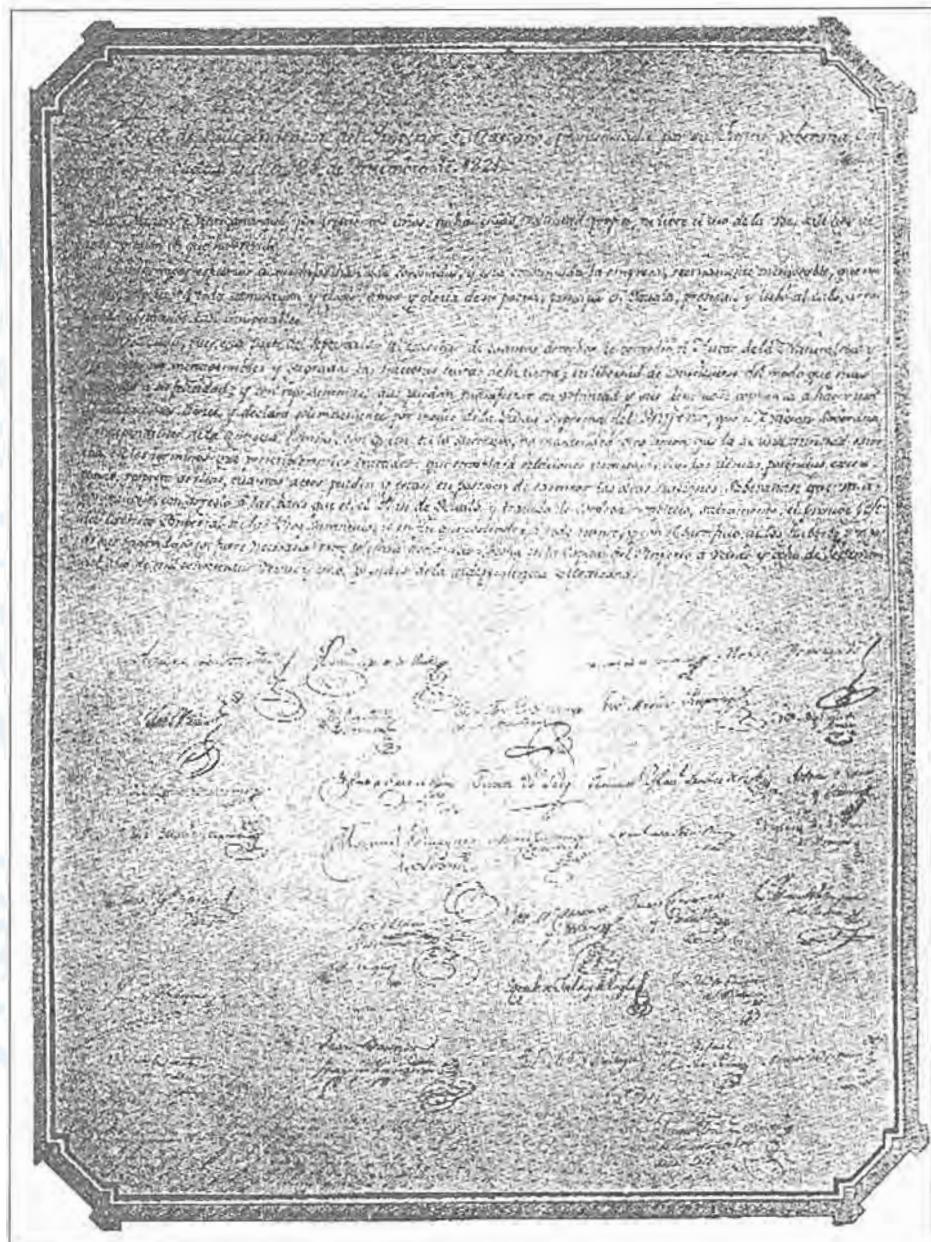
Manuel Velázquez de León. Como la presidencia de la Regencia era incompatible con el de la Junta, Iturbide renunció en el obispo de Puebla Antonio Pérez

La Junta se reputó como germen de la representación nacional, y sobre esa base, comenzó a reclamar para sí la supremacía del poder. El primer deber de esta Junta era convocar un congreso para constituir la nación, cosa que hizo no vamos a entrar en detalles que no son necesarios, sino que dicho Congreso se celebró el día 22 de febrero de 1822, que entre otras cosas, sin más ánimo que el de molestar a Iturbide, acordó hacer cambios en la Regencia, cesando a los iturbidistas Antonio Pérez, Manuel de la Bárcena y Manuel Velázquez de León el puesto de Bárcena le ocupó otro cántabro Manuel Heras Soto. Según Iturbide el "congreso llegó a ser el oprobio del Pueblo".

Manuel de la Bárcena volvió a Valladolid de Michoacán reintegrándose al Cabildo catedralicio.

Tuvo fama de buen escritor, dejando entre sus obras *Elogio fúnebre de fray Antonio de San Miguel* (1804), *Sermón de gracias en la solemne proclamación de Fernando VII en Valladolid de Michoacán* (1808), *Varias proclamas a nombre del Cabildo eclesiástico de Valladolid* (1809), *Exhortación pronunciada en la catedral de Valladolid de Michoacán con motivo de la Constitución de la Monarquía española* (1913), *Manifiesto al mundo sobre la justificación de la Independencia del estado mexicano* (1821).

Muere en México el año 1830, pasando por la historia de su región en el olvido y el silencio.



Acta de Independencia del Imperio Mexicano (1821).

ÍNDICE

Páginas

PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN LAS MONTAÑAS BAJAS DEL ARZOBISPADO DE BURGOS ISABEL COFIÑO FERNÁNDEZ	7-56
NUEVAS INSTITUCIONES DOCENTES EN LA CIUDAD DE BURGOS HACIA FINALES DEL SIGLO XVI BEGOÑA ALONSO RUIZ	57-70
COLINDRES EN EL SIGLO XIX: EL “BARRIO NUEVO” JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ	71-112
LA ETAPA SANTANDERINA DEL COMPOSITOR FRANCISCO COTARELO ROMANOS FRANCISCO GUTIÉRREZ DÍAZ	113-156
JORNADAS LUCTUOSAS DE CANTABRIA EMILIO HERRERA ALONSO	157-165
LA PROVINCIA MARÍTIMA DE SANTANDER, 1799-1833, 1 ^a PARTE. LA INSTITUCIÓN. JOSÉ LUIS ZUBIETA IRÚN	167-220
MAS SEA VERDAD O SUEÑO. CALDERÓN Y EL HOMBRE, DE NUEVO MARIO CRESPO LÓPEZ	221-242
ALGUNOS HALLAZGOS INÉDITOS DE LA PREHISTORIA RECIENTE VIRGILIO FERNÁNDEZ ACEBO	243-252
EL MONUMENTO A JOSÉ MARÍA DE PEREDA EN SANTANDER JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ	253-292
CÁNTABROS DISTINGUIDOS EN LA HISTORIA HISPANO-AMERICANA JESÚS CANALEZ RUIZ	293-302



El contenido de los artículos publicados
en este Revista, es de la exclusiva
responsabilidad de los autores
que los firman

