

CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

nº8 - 2019

50 Años

1968-2018

Actos 50 Aniversario

Memoria de actividades

"In memoriam"

Antonio Niceas (Pbro)

Antonio Noguera
(estreno absoluto)

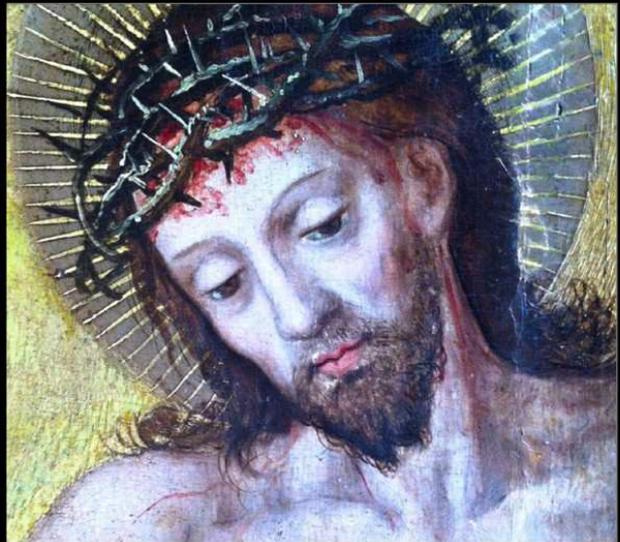
La escultura de Piasca
Música y eros

E.Campuzano

La ermita de
San Pedro de Noja

Ramón Bohigas Roldán

E. Campuzano



© MUSEO DIOCESANO REGINA COELI

Director
ENRIQUE CAMPUZANO

Edita
MUSEO DIOCESANO
SANTILLANA DEL MAR

ISSN 2254-4801

CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

nº 8- 2019

Indice

Presentación	1
Actos 50 Aniversario	3
Memoria de actividades	4
“In Memoriam” Antonio Niceas (Pbro) Antonio Noguera	8
La escultura de Piasca. Música y eros. E. Campuzano	33
La ermita de San Pedro de Noja. Ramón Bohigas y E. Campuzano	48

Presentación

La celebración del 50 Aniversario del Museo Diocesano ha supuesto un revulsivo para el conocimiento y desarrollo, tanto del patrimonio histórico-artístico diocesano como para el propio Museo.

A lo largo del año 2018 se han programados diversas actividades relacionadas con la investigación, conservación, exhibición y difusión de nuestro patrimonio diocesano, que incluimos en este número.

Entre las actividades más significativas y que más público acogieron destacamos el Homenaje tributado a Antonio Niceas Martínez Gutiérrez, fallecido en 1986, promotor y primer director de nuestro Museo. Además del carácter emotivo del acto, con la presencia de sus familiares y numerosos amigos que le conocieron, se analizaron su excepcional personalidad e intuición artística y organizativa, como pionero a nivel regional e incluso nacional del nuevo concepto de patrimonio religioso y su valoración a través del Museo Diocesano de Santillana del Mar, que fue modelo de otros muchos en el resto del país.

Como muestras de agradecimiento a su labor hemos de destacar los dos estupendos “regalos” recibidos en el Museo: su retrato pictórico, obra de Elisa Sanz Sáiz y la composición musical de Antonio Noguera.

Además de Conferencias, conciertos y exposiciones en el propio Museo, se realizaron otras en diversas localidades de la región, destacando la dedicada a “la imagen de la Cruz”, celebrada en el claustro del Monasterio de Santo Toribio de Liébana.

A finales del año, el 29 de diciembre, perdimos a uno de los más especiales colaboradores de nuestro Museo , el arqueólogo y catedrático Ramón Bohigas Roldán, gran amigo y excepcional trabajador por el patrimonio de Cantabria y de otras regiones limítrofes. Su fallecimiento se produjo en pleno estudio de uno de los últimos hallazgos de nuestro arte religioso rupestre: la ermita de San Martín, en el monte Canales de Silió, propuesto por iniciativa de nuestro Museo. Por ello este Boletín está especialmente dedicado a su memoria, que será imborrable en todos los que le conocimos y admiramos.

Enrique Campuzano

50 aniversario de la creación del Museo Diocesano

Durante el presente año vamos a conmemorar desde el Museo Diocesano de Santillana del Mar, dependiente del obispado de Santander, el 50 aniversario de su fundación.

Esta efemérides va a servir para reflexionar sobre la función de la religiosidad cristiana en la cultura actual y dar a conocer el valor patrimonial que supone el estudio, conservación y exposición del legado artístico, etnográfico y arqueológico que alberga el Museo Diocesano, heredado de nuestros antepasados.

A lo largo del año se han programado numerosas y diversas actividades, unas de régimen interno y otras de cariz más público, pero todas ellas enfocadas al conocimiento valoración y disfrute de nuestro patrimonio religioso.

Entre las actividades internas de funcionamiento del propio Museo haremos una renovación de la página web, así como también las guías didácticas para las visitas escolares, familiares o parroquiales. Se pondrá de nuevo en marcha del Gabinete pedagógico del Museo, compuesto por miembros procedentes de diversos ámbitos (educación, cultura, artes, música...) y se potenciarán los archivos de misales y partituras musicales.

Así mismo se editará en formato digital el Boletín del Museo, con un nuevo número, Clavis 8, y se potenciará la Asociación de Amigos del Museo Diocesano.

En cuanto a las actividades públicas, una de las principales será el homenaje a Don Antonio Niceas Martínez Gutiérrez, que fue el primer director de dicho museo y otra serie de actividades como talleres teóricos y manuales sobre oficios artísticos, conferencias, conciertos, presentación de obras del mes y obras invitadas, y exposiciones de arte religioso, basadas en colecciones del museo o en colecciones particulares

También vamos a proponer la realización de visitas y excursiones de ámbito regional para conocer y disfrutar los principales monumentos religiosos de Cantabria

Memoria de actividades

Reforma página web

Se ha efectuado un nuevo diseño de la página web del Museo para adquirir mayor gran capacidad de información y una buena visión más clara y atractiva, que ha estado a cargo de Jesús Jimeno. Se han incorporado nuevas secciones, que permiten mayor dinamismo e interacción con los lectores digitales. www.santillanamuseodiocesano.es

Edición de Cartel publicitario.

Se ha editado un cartel alusivo al 50 aniversario del Museo, que fue difundido por todas las parroquias , informando de las actividades programadas y sobre todo invitando a las visitas guiadas al Museo.

Puesta en marcha del Gabinete Pedagógico del Museo

Para elaborar actividades para niños familias y grupos escolares se promovió un grupo de profesores interesados, habituales colaboradores del Museo como Ramón Bohigas, Patricia Asua, Verónica Herrero, Alba Fernández, Roberto González y Alma Campuzano.

Boletín del Museo . Edición del nº 8 de la Revista *Clavis*

Se ha iniciado el proceso de recogida de artículos de investigación y comentarios para el nuevo número, que se editará digitalmente en la nueva página web y al mismo tiempo se han digitalizado los anteriores.

Potenciación de la Asociación de Amigos del Museo Diocesano.

Se considera una plataforma necesaria y adecuada para la investigación y difusión del Museo Diocesano.

Homenaje a D. Antonio Niceas Martínez Gutiérrez

El sábado 25 de agosto se celebró con asistencia de familiares, vecinos y amigos de siempre, además de mucho público que llenaba totalmente la capilla, el homenaje al promotor del Museo D. Antonio Niceas, que consistió en una mesa redonda formada por Fernando Zamanillo, colaborador desde el principio en la obra, Encarnación Niceas, sobrina del homenajeado y Enrique Campuzano, en la que se analizó su personalidad desde distintos puntos de vista, destacando su capacidad de innovación y visión de futuro, como pionero de la valoración y conservación del Patrimonio Religioso. La ambientación musical estuvo a cargo del Sexteto Novecento, dirigido por Anabel Sánchez.

Homenaje a las parroquia colaboradoras.

El 17 de septiembre se celebró un acto de homenaje a las parroquias que había participado desde el principio en la conformación del Museo, que tuvo una gran acogida, con una conferencia sobre el Patrimonio artístico religioso a cargo de Luis Alberto Alonso, arquitecto y Enrique Campuzano.

La parte musical consistió en el estreno absoluto de la Obra *“Homenaje a Antonio Niceas, in memoriam”* del compositor Antonio Noguera Guinovart, para armonio, (el propio autor) piano (Ana Gobantes), voz Juanjo del Valle) y flauta, que situaron los instrumentos en distintos lugares del templo. Gran éxito.

Otras actividades

A lo largo del año se han realizado en el Museo otras actividades en colaboración con el Ayuntamiento de Santillana, Escuela Superior de Música Reina Sofía (Música y Academia) y la Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Cantabria.

Colaboración con el Ayuntamiento de Camargo en la Exposición sobre El Patrimonio Artístico del valle de Camargo” . Meses de noviembre y diciembre.

A lo largo del presente año se pretende continuar con actividades, de difusión del Patrimonio religioso, y entre ellas un homenaje al recientemente fallecido Ramón Bohigas Roldán, gran colaborador del Museo como encargado de las excavaciones arqueológicas del Equipo pedagógico del Museo.

Exposiciones

La imagen de la Cruz.

Coincidiendo con el final del Año Jubilar Lebaniego se programó, con fondos del Museo Diocesano, en el Monasterio de Santo Toribio una gran a lo largo de las galerías del Claustro alto del Monasterio, que tuvo gran difusión y visitas de manera que la propia Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Cantabria la incluyó en sus actividades e incluso solicitó su traslado al Centro de Estudios Lebaniegos, en Potes, donde estuvo expuesta durante los meses de Junio y Julio. Se expusieron piezas de los siglo IX al XX, en las que se narraba la evolución de la imagen de la cruz a través de las épocas y el significado de la misma.

La imagen de María

Para los meses de Julio y Agosto se planteó la exposición, con obras depositadas en el Museo Diocesano, de una gran exposición en el claustro del Convento de Montesclaros (sede de la patrona del valle de Campoó) en la que se explicaba la evolución de la iconografía mariana a través de imágenes medievales, renacentistas y barrocas. No se pudo realizar por falta de medios, siendo la comisaria Verónica Herrero Domingo, licenciada en Historia del Arte .

La obra pictórica: María Mazarrasa

Se desarrolló durante los meses de Julio y Agosto, con cierta difusión en prensa, de manera que se ha logrado revitalizar la obra de esta pictórica y el Ayuntamiento de Los Corrales de Buelna está preparando una nueva exposición sobre ella.

En la inauguración, el día 21 de julio, además de los comentarios de Fernando Zamanillo (comisario de la Exposición) y de Enrique Campuzano. Hablaron sobre la pintora sus sobrinos y la intervención musical estuvo a cargo de la violinista Clara Pérez Campuzano.

La obra pictórica José Gómez

Durante los meses de septiembre y octubre se desarrolló la exposición de José Antonio Gómez, con diferentes muestras técnicas como la pintura al óleo y acuarelas, los monotypes y los grabados. La inauguración se efectuó el 7 de septiembre y estuvo a cargo de la comisaria Elena San Martín y del propio autor que realizó una visita guiada a la Exposición. También se programaron talleres de estampación con las maquinarias y herramientas que aportó el propio pintor.

"In Memoriam" Antonio Niceas (Pbro). Opus 159
(Para flauta, barítono, piano y armonio)

Obra escrita para el 50 aniversario del Museo Diocesano
"Regina Colei" de Santillana del Mar

Antonio Noguera Guinovart

"In Memoriam" Antonio Nicas (Pbro). Opus 159

(Para flauta, baritono, piano y armonio)

Obra escrita para el 50 aniversario del Museo
Diocesano "Regina Coeli" de Santillana del Mar.

Dedicada a la familia
Campuzano Ruiz

Compositor: Antonio Noguera Guinovart

Santander, 7 de octubre del año 2018

Festividad de N^{ra}. Sra del Rosario

Antonio Noguera

Texto empleado en la obra
(del ritual de la Misa de Difuntos)

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem,
sempiternam requiem.

Pie Jesu Domine,
dona eis, dona eis
sempiternam requiem.

Muy libre

Ffla

mp

mf

f

mp

ff

Voz

Pno

Arm

Ffla

pp

Voz

tránsito

Pno

mp, con alma

Intimo

mp

Arm

1. 2. 4.

1.

Ffla

Voz

Pno

Arm

The first system of the musical score includes parts for Flute (Ffla), Voice (Voz), Piano (Pno), and Arm. The Flute and Voice parts are currently silent. The Piano part consists of two staves with a complex melodic line featuring various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamics. The Arm part also features a melodic line with similar accidentals and dynamics. A large brace spans across the bottom of the piano and arm parts.

Ffla

Voz

Pno

Arm

tranquilo

mp, con alma

mp

3.

The second system of the musical score includes parts for Flute (Ffla), Voice (Voz), Piano (Pno), and Arm. The Flute and Voice parts are currently silent. The Piano part includes the instruction *tranquilo* and *mp, con alma*. The Arm part includes the instruction *mp*. A measure number '3.' is written at the bottom center of the page.

Muy vivo

Ffla

Voz

Pno

Arm

Ffla

Voz *tacet*

Pno

Arm *tacet*

frull

(normal)

muy intensional

F. Flta

grull

(normal)

grull

(normal)

s

(muy intencional)

mf

f

sfz

f

f

{ Cluster, con el antebrazo } teclas blancas (ambito aproximado)

Pno

sfz (violento)

p. vibr.

p. vibr.

Hasta que su sonoridad se extinga

Ped.

F. Flta

grull

(normal)

grull

(normal)

s

mf

sfz

f

(muy intencional)

f

(simile)

F. Flta

(normal)

(f)

grull

(normal)

s

mf

f

sfz

f

f

{ Cluster, con el antebrazo } teclas blancas (ambito aproximado)

Pno

sfz (violento)

p. vibr.

p. vibr.

Hasta que su sonoridad se extinga

Ped.

eta.

mp mf s (ss) s f s

eta.

(p) (p) (pp) mf s sfz f

eta.

gruete (normal) gruete gruete
s (muy intencional) s (muy intencional) sfz mf s ss

Cluster con el antebrazo (simile)

Pno

ss (violenta)

Ped

FLta

f *sfz* *ff* (*più possibile*)

Pequeña Pausa

Voz

P.P.

Pno

e. vibr.

e. vibr.

Hasta la Pequeña Pausa

P.P.

Arm.

P.P.

Pequeña Pausa

FLta

f *sfz* *ff* (*più possibile*) *ff* *f* *mf*

Voz

Pno

Arm.

(Muy piadoso, con gran devoción)

Voz

mp pi... e Je... su Do... mi... ne,

Pno

mp

Ped

Voz

do... na e... is re... qui... em,

Pno

Voz

do... na e... is re... qui... em

Pno

do...na e...is re...qui...em,

do...na e...is re...qui...em.

(simile)

Voz

Pno

Con un gran estado de interiorización

Voz

Pno

mp Pi... e Je... su Do... mi...

Voz

Pno

... ne, clo... na e... is, mp re... qui

(mp) poco

102

em, mp do-na e-is re-qui-em.

mp (muy poco) mp (muy poco)

Voz

(Con un gran estado de interiorización)

Pno

2 4 mp

(Con un gran estado de interiorización)

102

mp do-na e-is Do-mi-na e-is

mp

Flla. (tacet)

Pausado, piadoso, con gran devoción

$\text{♩} = \text{♩}$
(siempre)

Voz

Pno.

mp

$\text{♩} = \text{♩}$
(siempre)

espressivo, con gran lamento

(#)

(simile)

Arm. (tacet)

(2+3)

Voz

Pno.

(2+3) 3 (4) 3 (4) 3 (#) 3 3 (4) 3

(#)

(4)

p

(sin pedal)

(Muy piadoso, con gran devoción)

Voz

mp pi... e Je... su Je... su,

P_{no}

pp *mp*

Ped

Voz

mp pi... e Je... su Do... mi... ne,

P_{no}

Voz

do... na e... is, do... na e... is

P_{no}

02

mp sem...pi...ter... nam *mp* re... qui... em,

10

This system contains a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line includes the lyrics "sem...pi...ter... nam" and "re... qui... em," with dynamic markings of *mp*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs.

Voz

mp sem...pi...ter... nam re... qui... em.

2 no

This system continues the vocal and piano parts. The vocal line is labeled "Voz" and includes the lyrics "sem...pi...ter... nam" and "re... qui... em." with a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment is labeled "2 no" and continues with intricate triplet and slur patterns.

102

(con cierto abandono)

2 no

mp

(Ped simile)

This system shows the piano accompaniment continuing. It includes the instruction "(con cierto abandono)" and a dynamic marking of *mp*. At the bottom, there is a marking "(Ped simile)".

Voz

Pno

(sin pedal)

Andante, muy expresivo y etéreo

(íntimo)

Fflta

Voz

Pno

pp

mf

tacet, hasta el final de la obra

(tranquilo)

Fflta

Pno

mp, con alma

Andante (íntimo)

muy expresivo, etéreo *(tranquilo)*

Fflta

Pno

mp, con alma

Andante, muy expresivo, etéreo
(íntimo)

Fflta

Pno

mp *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

(tranquilo)

Fflta

Pno

mf *mp* *p* *(pp)*

mp, con alma

Flem

Ffla. (tacet)

Voz (Postludio, con carácter de Epilogo)

$\text{♩} = 52 \approx 54$

Pno (tacet)

Arm. (muy expresivo, con alma)

$\text{♩} = \text{♩}$ (siempre)

Arm.

(2+3+2)

Ffla. (deciso) (tacet)

Pno. (etéreo, con alma) (tacet)

Arm. (muy expresivo, (2+3))

==

Arm. con alma (siempre) (3+2)

Arm.

Arm.

Arm.

rubato, muy expresivo, con alma

rit

Fta.

(Muy ligero, contundente y agresivo.)

55 5555

Pno

(etéreo, con alma)

ms mp p

Arm.

(pp)

Santander, 7 de octubre del año 2018
Festividad de N.ª Sra del Rosario

Antonio Noguera

La escultura de Piasca: Música y Eros

Enrique Campuzano Ruiz

Doctor en Historia del Arte

La escultura del antiguo monasterio lebaniego de Santa María la Real de Piasca se aleja de los conceptos generales de la plástica románica. En otros escritos ¹ hemos hecho alusión al contexto histórico particular de este monasterio, primero dúplice y luego masculino tras caer bajo la dependencia de los benedictinos de Sahagún y perder la dignidad abacial, transformándose en priorato (1122), lo que le permitió en contrapartida, quizás a cambio de sus copiosas rentas, disponer de un nuevo edificio (1172) más acorde con los tiempos y sobre todo con una excepcional escultura.

El nuevo escultor, sin duda francés, perteneciente a esa última oleada de grandes artistas que procedentes de la Borgoña principalmente llegan por el camino de Santiago para acabar de decorar los templos románicos : últimos maestros de Silos y de Santiago de Compostela (Maestro Mateo), o los maestros de Sahagún, Santiago de Carrión de los Condes, San Isidoro de León, Cámara Santa de Oviedo, Fruchel de Ávila... introduce en Piasca un nuevo estilo, más realista y narrativo, que podemos interpretar como la vanguardia de su época, de ahí que se pueda considerar también como el inicio del nuevo estilo en la etapa protogótica.

La iconografía que contemplamos muestra elementos tradicionales, como los monstruos y animales fantásticos, manteniendo su interpretación simbólica, pero también aparecen explícitamente escenas relacionadas con el Apocalipsis (quizás en alusión a Beato de Liébana, que había vivido en el cercano monasterio de Santo Toribio) ya que se representan tomadas literalmente (pictóricamente) diversas ilustraciones de los beatos, como la bestia de las siete cabezas o los ángeles deteniendo a los cuatro vientos.

¹ Campuzano Ruiz E.: “El gótico en Cantabria” Ed. Estudio. Santander, 1985

Campuzano Ruiz, Ramón Bohigas: Santa María la real de Piasca. *Clavis n° 4* . Bol. del Museo Diocesano. Santillana del Mar 2003

Pero junto a esta temática arcaizante aparece otro tipo de contenidos nuevos, propios de la sociedad, la economía y la cultura del momento, en relación con el nuevo estilo gótico que en el noroeste de Francia - Normandía, Île de France, Turena..- ya se estaba produciendo desde hacía tres décadas. Los temas de oficios -herrereros, tejedores, escribanos, músicos ambulantes,...- imponen su actualidad propia del nuevo mundo urbano y junto a ellos la nueva forma de la vida cortesana de los señores feudales.

Estéticamente las representaciones muestran un acendrado realismo, ajeno al expresionismo románico, buscando una función principalmente narrativa a través de un virtuosismo técnico, que nos permite investigar detalles y aspectos fundamentales para determinar su contexto social y su procedencia.

A la temática religiosa moral se une la profana social, en pos de esa representación más homogénea de la sociedad urbana, más formada en el raciocinio y abierta otras sensibilidades religiosas, superando los miedos al Dios Juez y la contraposición del Bien y las virtudes, frente al Mal y los vicios. Desaparecen los temas sexuales explícitos, y la representación de los pecados nefandos, aunque se mantiene la dicotomía espacial de la temática mundana en el exterior, las tentaciones del mundo y la carne, frente a la temática sagrada en el interior del templo.

Sin embargo advertimos ya una prioridad de la iconografía vegetal, muy abundante, que sin alejarse de su contenido simbólico reviste espacios tanto internos como externos, con un cierto interés decorativo, que triunfará en el gótico.

Todo ello nos permite acercarnos de una forma más rigurosa y documentada a la visión ideológica y religioso que se está produciendo en ese momento crucial de transformación económica y social en Europa occidental en la segunda mitad del siglo XII y que será transcendental para la cultura bajomedieval y el inicio de la era moderna.

Entre estos cambios culturales queremos destacar por su vigor y modernidad en la interpretación (en Piasca se nos muestra bastante explícito) la temática relacionada con el Amor cortés y los trovadores, como Bernart de Ventadorn, de quien pudo saber nuestro

artista escultor, que al mismo tiempo subraya las nuevas relaciones de la música y las artes plásticas.

Desde la antigüedad podemos afirmar que tanto las culturas orientales como las occidentales han mantenido una estrecha relación entre la música y las relaciones humanas y especialmente en la inclinación erótica o amorosa. Más tarde Sancho Panza afirmará que “donde hay música, no puede haber cosa mala”.



Las representaciones musicales

La música está presente en los diferentes lugares habituales para la exposición plástica en el exterior del templo: portadas sur y oeste, ventana del ábside central y canecillos de la cabecera y del crucero y se manifiesta a través de diversos tipos organológicos: instrumentos de cuerda frotada o pulsada, percusión, danza y canto de monjes. Alguno de ellos pueden responder a motivos posiblemente decorativos, pero otros tienen un carácter más culto y simbólico. Entre los primeros citaremos al tambor y pandero que se encuentran

en la fachada norte del crucero, pero entre los segundos debemos incluir las representaciones de salterio y fídulas de la portada principal, en referencia a la música celestial, el fidulista y los monjes cantando de la portada meridional, y la escena de la danza acompañada de instrumentos que observamos en los canecillos del ábside central, las cuales aluden a escenas profanas o religiosas propias de su momento histórico.

Las representaciones de canto de dos parejas de monjes con filacterias o pergaminos sobre sus rodillas, en la portada sur o "del cuernu" , representarían al coro de monjes en sus funciones litúrgicas, que se desarrollarían precisamente en el mismo espacio -el crucero- en el que se encuentra la puerta a la que se accede desde el claustro y por tanto desde la clausura.



Sin embargo el resto de la escultura narrativa muestra un contenido social profano claramente contemporáneo, pero diverso en cuanto a su pertenencia a distintos grupos sociales. Por una parte, la representación de la danzarina acompañada de fídula y arpa alude claramente al mundo juglaresco, relativo a lo popular y mundano, mientras que la "escena del beso" puede hacer referencia al "amor cortés", propio del ambiente nobiliario.





Significado

El cristianismo, desde su origen, al igual que todas las religiones derivadas “del Libro”, se impregna de un concepto negativo de todo lo relacionado con el sexo. Existe una larga tradición en el pensamiento católico basada en que los placeres derivados de la carne rebajan al hombre a la categoría de bestia, haciendo de su espíritu un prisionero del cuerpo e impidiendo su elevación hacia Dios,

La Biblia ya señala que el origen del género humano había sido marcado por el sentimiento de culpa debido a la desobediencia - el pecado original -y todas las malas acciones aparecen siempre como fruto de la concupiscencia de la carne, herencia de ese pecado original que no puede borrarse ni siquiera por el bautismo. No está claro como las relaciones sexuales se convierten por esa desobediencia en una culpa insoslayable, que ocasionará la muerte o es que Dios no había previsto el sistema de reproducción de la especie.

Por ello en adelante la especulación de los Santos Padres de la Iglesia el pecado se concreta y se compendia en las culpas de la lujuria. La mujer al coger la manzana y compartirla con Adán se convierte en la protagonista del pecado y la principal incitadora que hace cómplice a su compañero. Y la serpiente será su símbolo.

De esta doctrina surgen las diversas interpretaciones, pero coincidentes en lo esencial, a cerca de representación de en imágenes de la culpa.

Para Bernardo de Cluny la mujer *es toda carne, una bella putrefacción y un delicioso veneno*. Se insiste además en lo efímero de la belleza femenina, que propicia con su sensibilidad los castigos del infierno

Hugo de San Víctor afirmaba que *por su belleza visible la mujer inflama los deseos de la carne. Por la caricia de su armoniosa palabra corrompe el espíritu pero pasa como todo lo demás en el infierno: el perfume se mudará en pestilencia, el cinturón se tornará en cadena, la abundante cabellera cederá a paso a la calvicie, un cilicio reemplazará al corsé,.. allí será el reinado del Eterno gusano del fuego, de la podredumbre, el tormento sin fin* (De nuptiis, Hugo de San Víctor).

Para el fraile, la mujer es casi tan terrible como el demonio, es su instrumento y él se sirve de ella para perder a los santos. A veces Lucifer se presenta como una bella mujer a San Benito y el santo se arroja desnudo a unas ortigas para vencer la tentación. Este mismo episodio se repite posteriormente en las vidas de San Francisco y San Vicente Ferrer.

En la literatura eclesiástica la perversidad femenina puede desviar al clérigo del recto caminar propio de su vida de buenas costumbres. Incluso una disposición conciliar medieval prohibía a los sacerdotes visitar a sus madres y hermanas.

Por su parte, la regla cisterciense propone que en caso de que un miembro del sexo temido penetrase en la iglesia conventual, que sean suspendidos inmediatamente los servicios de lavandería y racionar la alimentación de los monjes a pan y agua. La mujer es un obstáculo para la santidad, su desnudez encubre al mismo Satán por este motivo el religioso es su peor enemigo. Quién la utiliza como chivo expiatorio de sus propias faltas descargando sobre ella los pecados y desazones personales. En la escena del pecado original de un capitel de Santillana del Mar, la cola del reptil emerge de la vagina de Eva, para enroscarse en el árbol. El cuerpo femenino queda así convertido en el habitáculo preferido del demonio y su vagina en la mismísima puerta del infierno. En definitiva las bodas son consecuencia directa del pecado y Eva en el Paraíso fue virgen.

Según San Jerónimo es tras la expulsión del Paraíso cuando se debe producir el matrimonio, para santificar la unión carnal en la procreación, ya que no debía existir diferencia sexual entre macho y hembra, de forma que si el hombre no hubiese pecado en el Edén, la humanidad se habría propagado a través de una descendencia angélica y asexuada. Este argumento sería el que utilizó el escultor que talla los canecillos de la portada sur de San Quirce (Burgos), que junto a la expulsión del Paraíso se expone el acoplamiento de una pareja y una representación de escatológica con un hombre defecando.



Piasca. Canecillo. Danzarina de frente y de perfil.



La danza

En la Edad Media la mujer posee un espacio físico que es el hogar y al salir a la calle se convierte en una mujer pública. Por eso se toma a la juglaresa como modelo de las relaciones deshonestas y se convierte en un objeto de condena, no solamente por su atractivo sino por lo que conlleva su propia profesión. La normativa eclesiástica repite incesantemente que los clérigos que no deben frecuentar su compañía, ni invitarlas a comer a sus casas lo cual significa que debía ser a una costumbre muy arraigada.

Como actividad profesional, la danza, ejecutada siempre por mujeres es fruto de una exhibición curiosa del cuerpo, similar a la de las meretrices. El paradigma de la bailarina prostituida y seductora estaba en el Nuevo Testamento con Salomé. San Juan Crisóstomo toma su danza lasciva, equivalente a la exposición de las ramerías como ejemplo para condenar a todas las mujeres. De ahí que se recriminen también recriminan las acrobacias juglarescas, por ser un espectáculo indecoroso y obsceno ya que supone la exposición desnuda del cuerpo a la contemplación provocadora que incita a la lujuria.

El modelo de mujer danzando en la iconografía románica muestra a una mujer de frente que se echa hacia atrás exhibiendo y doblando acrobáticamente su cuerpo y dejando libre la cabellera arrastrada por el suelo. Así aparece en numerosos capiteles, como Santiago de Agüero (Huesca) o en Santa María de Piasca, donde además de la postura provocadora y lasciva muestra el torso desnudo con los pechos bien marcados. Su cabello se extiende por el suelo como los rayos de una estrella o mejor como las llamas de fuego, con lo que la identificación con el diablo es más evidente.

El poder atractivo sexual y por tanto objeto de tentación de la cabellera femenina es proverbial desde la antigüedad y reaparece en el contexto religioso durante la época medieval. En el Apocalipsis, en el episodio del Ángel del Abismo y las langostas infernales leemos:

“ y esta especie de langostas son semejantes a caballos aparejados para la guerra ...y tenían cabellos como los de las mujeres y dientes como los de los leones...” IX , 7)

En las culturas medievales europeas y africanas el pelo largo se relaciona con una fuerte sexualidad, mientras que el corto es signo de la moderación y la tonsura con el celibato la Iglesia.

En el siglo XII el cabello femenino nunca debía ir suelto . En las mujeres solteras podría ser visible pero recogido en una trenza y en la mujer casada o religiosa oculto por una toca. Solamente las prostitutas llevaban el pelo suelto en público. Además de las mujeres acróbatas o danzarinas, otras figuras femeninas muy habituales en los canecillos son las sirenas con cola de pez, alusivas siempre a la tentación y a la lujuria, se representan siempre con el cabello en forma de melena suelta, como observamos en otros dos canecillos de Piasca.

J.M^a Azcárate, mi maestro, al estudiar *el Jardín de las delicias, de El Bosco*, dice que “tales posturas revelan la absurdidad de este mundo, regido por el placer y el deseo de la concupiscencia, ya que por su inestabilidad, por la aparente contradicción respecto a las leyes del equilibrio natural, representan siempre la inversión del orden natural en la naturaleza humana. Tal interpretación está de acuerdo con la imagen de Platón a propósito del hombre estúpido con la cabeza, o lo que es igual la inteligencia, en lugar de los pies o por debajo del sexo, evidencia de la superioridad de la carne sobre el espíritu”.

En cuanto a la localización, en el contexto del programa iconográfico de estos templos, de las representaciones musicales y de estas figuras sensuales provocativas desde el punto de vista sexual y por lo tanto pecaminosas que representan a las tentaciones y vicios relacionados con el pecado capital de la lujuria, observamos que están claramente asociadas.

En nuestra escultura de Piasca la danzarina aparece entre dos instrumentistas: un arpa-saliterio o rota y una excepcional fídula de cinco cuerdas, la más grave por fuera del diapasón, para tocar con el dedo pulgar, de manera que puede ser la primera representación de un bajo continuo en la España medieval (recordemos que la fecha de esta escultura es de 1172), cincelada de una manera exquisita. Este instrumento procede de Francia, por lo que nuestro escultor, también francés, sería el primero en introducirlo en Castilla, a través del

Camino de Santiago. Podríamos concluir por tanto que nuestro autor fuera llamado a trabajar en el monasterio de Sahagún, que estaría terminando la decoración de su monumental edificio, hoy en ruinas, y fue encargado por el abad para decorar la iglesia del monasterio de Piasca, priorato dependiente del mismo.

Conocemos numerosas muestras de ello, pero como ejemplos pueden valer los siguientes: En la iglesia de Pecharroman (Segovia) un juglar desnudo con gesto burlesco, alusivo a su decadencia moral, ayuda a su compañera también desnuda a voltear su cuerpo mientras una serpiente se enrosca a sus pies. En Bolmir (Cantabria) el escultor no solo representa a la aprobó tan despectiva sino que también marca su orificio anal. En San Isidoro de León los impúdicos acróbatas realizan sus piruetas al compás del violero o fudulista, coronados por una mujer desnuda en cuclillas con fisonomía grotesca. Finalmente en Revilla de Santullán (Palencia) una acróbata en cueros e invertido, con la cabeza en el lugar de los pies, realiza sus ejercicios entre un arpista y un músico con instrumento de viento.

La representación del *Amor cortés*

A lo largo del siglo XII comienza a producirse un cambio de mentalidad en la relación sexual, amorosa, que se va a reflejar en las obras literarias y musicales. Además de las leyendas germánicas y británicas relacionadas con amores pasionales (p.e. Tristan e Isolda), como un ingrediente más de los conflictos bélicos, asistimos ahora al desarrollo del sentimiento amoroso, que cambia las relaciones personales, acompañado además con una atracción por la naturaleza, el paisaje, las flores, el despertar de la vida con la primavera, que a su vez motiva las relaciones sexuales sentimentales y emocionales. Es un cambio cualitativo hacia la valoración del individuo y en este caso también de lo femenino.

Nos atrevemos a afirmar que el aspecto más representativo de la escultura de Piasca en cuanto a su inclusión en la vanguardia artística de la época sea precisamente la incorporación del tema del *Amor cortés*, que encontramos en la portada meridional que da acceso al claustro. También es novedoso el aspecto de su ubicación, junto con la decoración que vamos a comentar, pues no son los oficios artesanales y menos los amoríos mundanos los que deben imperar en la clausura.

En este momento los monasterios benedictinos y en particular los grandes monasterios de Liébana (San Martín de Turieno, luego Santo Toribio, y Piasca) ya dependen más de sus numerosas rentas que de su trabajo propio o explotación directa de las tierras. Sin embargo vemos representados oficios artesanales o artísticos, - herreros, escribanos, tejedores ...- que no serían habituales en su entorno económico, a excepción, claro está, de las parejas de monjes cantando, en relación con “el oficio” litúrgico de las horas.



La escena que nos interesa está representada en tres dovelas consecutivas de la arquivolta del arco de la puerta del claustro, a partir de la clave, que es un brote vegetal (quizás reubicada) y separa las relativas a los oficios antedichos de las que ahora vamos a mencionar. La primera dovela nos muestra una señora de mediana edad, sentada de tres cuartos, que con su mano derecha parece mover un cerrojo de una puerta, vuelve su rostro hacia una pareja situada hacia su izquierda. Esta pareja es un hombre de perfil, con barba, que acaricia el cuello de una joven que se encuentra frente a él, al tiempo que la besa en los labios. La siguiente dovela se compone de dos figuras sentadas una frente a otra y una de ellas está tocando una fídula, mientras que la otra, quizás femenina soltera, por el pelo largo, escucha o puede estar cantando.

La interpretación de la escena parece estar razonablemente clara: dos amantes de estirpe noble muestran su afecto ante la mirada de una mujer, que ha podido ser la que les ha proporcionado el encuentro. En otra dovela adjunta la música está presente y favorece el ambiente emocional, o también puede aludir, en caso de que sean hombre y mujer, al poder de la música que puede despertar sentimientos amorosos en la fémína.

La relación con la época (1172 fecha de consagración del templo) no puede ser más evidente. Es el auge de la lírica provenzal, que se extenderá por Borgoña, Aquitania, Bretaña y Normandía, dando ocasión a un género literario-musical que se extenderá enseguida por toda Francia y se conocerá en el resto de Europa occidental como el "amor cortés", que impregnará la literatura y la música de un nuevo carácter subjetivo, en el que los sentimientos y las emociones se colocan en primer plano, predominando sobre el componente de raciocinio, asimilado al "amor platónico", imagen latente de las ideas del mundo *noetós*, pero ajeno a la realidad natural.

Es la época de de la poesía trovadoresca y de la apertura a las representaciones amorosas idílicas, aunque a veces también reales, que se suscitan en ambientes cortesanos de libertad y búsqueda de la felicidad a través de sensaciones y emociones ante la naturaleza y lo que representa y que se concreta en estas relaciones sentimentales amorosas.

El modelo quizás que en este momento es más reconocible es el del trovador Bernart de Ventadorn (oriundo de este castillo provenzal) que tuvo una larga vida de compromisos adquiridos y emociones revueltas. Este poeta-músico está considerado como uno de los grandes nombres de la lírica medieval provenzal.²

². Nacido en el castillo de Ventadorn (actualmente en ruinas) fue hijo de uno de los servidores del castillo Su señor, Ebles II, el cantor, lo distinguió y le enseñó el arte de los versos. El hijo de éste, Ebles III, creyó advertir que su esposa, Margarita de Turena, experimentaba con respecto al joven trovador sentimientos demasiado tiernos y la hizo encarcelar, la repudió dos años después y expulsó al joven Bernart del país. Este visitó varias cortes provenzales y se dice que llegó a residir en la corte de Leonor de Aquitania (la gran mecenas de los trovadores) en Inglaterra. Leonor (1122-1204), duquesa de Aquitania y reina de Francia, había sido esposa del rey Luis VII, a quien acompañó en una cruzada y luego esposa de Enrique II de Inglaterra, y madre de reyes: Ricardo Corazón de León, Juan Sin Tierra y Leonor de Plantagenet, esposa de Alfonso VIII de Castilla (que concedió los fueros a nuestras villas de Castro Urdiales, Santander, Laredo, Santillana y San Vicente de la Barquera). Más tarde vuelve a Occitania (Toulouse) y termina sus días como monje en la abadía de Dalón (Dordoña).

Bernart compuso numerosas canciones, mas de medio centenar, de las cuales más de una veintena se han conservado con partitura y fue muy conocido en los ambientes cortesanos de la Francia del s. XII.

Sin duda la escena refleja la vida cortesana en la que la dama encargada de convencer y concretar la cita de la pareja aparece, cual Celestina, espectante ante la relación amorosa, mientras que la música, como propiciatoria, promotora y ambientadora de la emergencia de los sentimientos, debe estar siempre presente, enriqueciendo los sentidos del oído, pero también de la vista y del tacto.

Además de considerarse una representación social de la época esta escena corrobora nuestra convicción de la autoría francesa de esta escultura y de ahí su importancia en la iconografía de nuestro monumento.³



³ Como complemento de la exposición "El Románico Internacional. La escultura del Maestro de Piasca" se celebró en la capilla del Museo Diocesano un concierto a cargo de Paloma Gutiérrez del Arroyo (voz, salterio y percusión) y Manuel Vilas (arpa medieval) en el que se presentaron seis de dichas canciones de Bernart de Vantadorn, que han llegado con música hasta nuestros tiempos, algunas de sus más célebres (Cuando veo la alondra mover de alegría sus alas y Cuando aparece la hierba fresca) junto con otras mucho menos interpretadas hoy en día, que representan el arte poético y musical de este gran trovador. Estas seis canciones sirvieron de hilo conductor para cantar la historia de sus amores y desamores, a través de la voz y sus infinitos recursos que dan vida a estos textos, que nos hablan de pasiones terrenales más o menos encubiertas, alegrías y penas, placer y dolor a partes iguales, amores no correspondidos, desengaños amorosos... Todo este abanico de sentimientos acompañado por el arpa, uno de los instrumentos reyes en la Edad Media. La práctica de acompañar la voz con un único instrumento de cuerda -como vemos en nuestros canecillos y portadas- era la más habitual en su época y es la forma idónea y más auténtica de transmitir la retórica de los trovadores.

La ermita de San Pedro de Noja

*Ramón Bohigas Roldán
Enrique Campuzano Ruiz*

Frente a la playa de Ris, en Noja, se encuentra un pequeño islote de caliza, poblado por especies arbustivas autóctonas y gaviotas que encuentran entre sus ramas el lugar adecuado para la puesta y cuidado de sus polluelos, a causa estar englobado dentro de los límites del Parque Natural de las Marismas de Santoña, Joyel y Noja. No parecen existir restos de intervención humana salvo ciertos escalones tallados en la roca para facilitar el acceso a la plataforma superior del Peñón de San Pedro o San Pedruco.

En la cima del islote se construyó, posiblemente en la Baja Edad Media, un templo, quizá ermita, que según la tradición estaba dedicado a San Pedro. Más tarde, en el siglo XVII, dicha advocación fue trasladada a la iglesia de la villa, que hace las funciones de parroquia hasta el presente.

A lo largo de la Edad Media la costa de Cantabria se puebla de construcciones militares -torres vigías, y torres defensivas- y religiosas, -santuarios, monasterios, ermitas... El proceso se intensificó en una época crítica para la corona de Castilla, por las guerras de banderías, la intervención en la guerra de los Cien Años, en uno y otro bando y la crisis económica que se empieza a producir en el comercio de Castilla ante la competencia de nuevos poderes comerciales como Flandes y la Hansa. Por otra parte la religiosidad popular alcanza un gran auge, debido a la “*devotio moderna*”, la humanización de la imagen de Cristo y la proliferación de los santos.

En Cantabria crecen villas como San Vicente de la Barquera, Comillas, Cóbrelles, Santillana del Mar, Suances, Miengo, Santander o, ya en el oriente de la actual región, Laredo o Castro Urdiales; se construyen ermitas devocionales como Santa Catalina en la costa de San Vicente de la Barquera, el Lazareto de Abaño en el siglo XIII, Santa Justa y

la torre de San Telmo de Ubiarco, la de San Juan de la Canal en Soto de la Marina, el conjunto eremítico y posterior monasterio jerónimo de Santa Catalina de Monte Corbán, la Virgen del Mar en San Román de la Llanilla, la iglesia de San Pedro del Mar en la península de su nombre en Monte (Santander); la propia abadía de los Cuerpos Santos (actual catedral) y las ermitas del entorno de Santander, San Juan de Maliaño, Santa María de Musiera o San ¿Pedro? de Ambojo, en el conjunto de la Bahía de Santander y ría del Miera podrían englobarse en este grupo. A la salida de la Bahía continúa la serie de emplazamientos el monasterio de jerónimos de la Isla de Santa Marina (Ribamontán al Mar), precedente del monasterio de Corbán, la desaparecida ermita de Santiago frente a Langre, San Pedruco, en Ajo, Santa ¿Justa? en Isla, o esta de San Pedro en Noja, que nos ocupa- Siguiendo al Este podríamos añadir el propio emplazamiento de Santa María del Puerto, la desaparecida ermita de San Vicente de La Pesquera (Laredo), el monasterio y primera parroquia de San Martín de Laredo, San Julián de Liendo o el propio emplazamiento del Castro de Ordiales (Castro Urdiales), dentro de la costa de Cantabria.

Genéricamente todo el conjunto se podría remontar a la Edad Media, pero ello constituye una generalización errónea que oculta orígenes temporalmente dispares. Los más antiguos, Santa María del Puerto y el Castro de Ordiales, se asientan sobre espacios con ocupación de la edad Antigua, de época romana acreditada. En otros casos, la Arqueología documenta los orígenes de la ocupación de estos emplazamientos la aso época altomedieval, como sucede en los casos de San Pedro del Mar (Monte, Santander) o de San Julián de Liendo, independientemente de que los restos de fábrica de esta cronología hayan desaparecido o sean de cronología medieval más reciente. Respecto a los demás emplazamientos es prácticamente todo lo que falta por investigar en detalle.

En el caso de San Pedruco de Noja, puede aventurarse una cronología de época bajomedieval. Podríamos estar, como en el caso documentado de Santa Marina de Loreda, ante un antiguo tómbolo costero, que ha visto su istmo arenoso barrido por las corrientes marinas.

Las fábricas conservadas parecen todas ellas responden a un modelo de nave única rectangular y ábside cuadrado, algo más elevado, con estructura más o menos potente según el terreno y las posibilidades económicas. La ermita de San Pedro de Noja, orientada hacia el Este, se construye en mampostería, con un estrecha y baja nave de robustos muros pero carente de buenos esquinales, y escasas ventanas, abocinadas (una al sur u otra al oeste) para soportar temporales marítimos.

El ábside posee planta cuadrada y carece de contrafuertes, motivo por el cual quizás ya a finales del siglo XVI hubo de ser rehecho en su parte superior incorporando una falsa cúpula, que permitiera dar mejor estabilidad a la cubierta.





Fachada norte de la ermita

La posible ausencia de buenos cimientos, apenas excavados, por estar apoyados sobre la roca del peñasco, y la ausencia de los contrafuertes oblicuos en los ángulos, es lo que ha producido las grietas y fisuras que recorren verticalmente los muros del ábside.y han afectado a la bóveda interior. Así como a la ruina y del tejado con la pérdida de la cubierta de teja.

El interior es el resultado de la estructura muraria. En la nave la cubierta es una ¿falsa? bóveda de cañón, realizada con cimbra corrida pero con mampostería unida con argamasa, lo que implica la utilización de encofrados, ya que la armadura de madera no podría soportar los temporales. Todo ello se revestiría de una capa de revoco y otra de estuco, que serviría de base a la decoración que daría cierta nobleza a la oscuridad y sencillez del espacio.

De ello son testigos los esgrafiados geométricos que en líneas quebradas y paralelas se perciben en las zonas perimetrales de la bóveda y especialmente cerca del presbiterio. Sería un tipo de decoración, quizás figurada pero de gran sencillez enmarcada en estas cenefas geométricas, en tonos ocres, rojos y siluetas negras, como se puede observar en las pinturas del Lazareto de Abaño. Y muchas pinturas perdidas en reformas barrocas y recientes. Recordemos que en esta costa de Trasmiera existen pinturas del siglo XVI en retablos y bóvedas pintadas en las iglesias de Rubayo, Setién, San Miguel de Meruelo, ermita de San Pedruco en Ajo, restos en Bareyo, etc

El ábside también estaría decorado con pintura mural, pero dado el deterioro ocasionado por las humedades de la cubierta y la necesidad de proporcionar nuevos revocos para tener la ermita en buenas condiciones para la fiesta del santo, ha desaparecido completamente y los escasos restos quizás permanezcan en estratos ocultos.

El encachado de piedra del suelo de la nave y el ábside, que se extiende por toda la superficie interior de la ruina, podría datar del siglo XVII. En la zona conjuntos como el de Santo Domingo de Ajo, ofrecen buenos ejemplos de pavimentos de estas características y cronología. El tipo de pavimento de encodonados es usual en muchos edificios construidos y reformados en Edad Moderna. Podrían también los suelos de cudones de San Pedruco corresponder al remate de la última fase arquitectónica del edificio, representada por la capilla absidal cuadrada. Su recuperación y limpieza integrales deben ser uno de los objetivos de los trabajos de rehabilitación que puedan realizarse. Parece que al menos hasta los años 50 de pasado siglo estuvo vigente el culto a San Pedro en esta ermita.



Nave, con la entrada, al fondo en la fachada sur y óculo reformado al oeste.



Nave y ábside, al fondo



Restos de esgrafiados geométricos de enmarcamientos de pinturas

Recomendaciones para el tratamiento de los indicios de pinturas de la ermita de San Pedroco

Debe buscarse, en primer término, lograr unas condiciones de sequedad de los muros, que permitan afrontar un tratamiento en las condiciones de mayor idoneidad posible de los restos de pigmentos y grafías, que parcialmente se observan en los revocos que cubren las bóvedas de la ermita de San Pedroco de Noja.

Ello significa que, en primer término, se deben dar prioridad absoluta a los trabajos estructurales de naturaleza arquitectónica que permitan lograr unas mejores condiciones de sequedad de los muros y cubiertas y evitar nuevas infiltraciones de agua que se añadan a lo ya acumulado por las capas de revoco.

Estas tareas de trabajo arquitectónico debieran incluir en primer lugar la estabilización de las grietas estructurales de los muros; en segundo término y tras el asegurado de los muros debe contemplarse la instalación de una cubierta de tejado que corte las infiltraciones del agua de lluvia al interior de las masas constructivas de las dos bóvedas, de medio cañón y aristas, que cubren el espacio arquitectónico de la ermita de San Pedruco. El tercer apartado de estas tareas estructurales de estabilización arquitectónica debiera ser un rejunteado con cal de mortero de la totalidad de los paramentos externos de los muros de la ermita, que deberá constituir el tercero de los pasos de estabilización arquitectónica de la estructura. Una observación que puede resultar oportuna es la idoneidad de emplear en los rejunteados cal hidráulica por su permanente capacidad de rehidratación y consecuente recarbonatación, en orden a lograr las mejores condiciones potenciales de sequedad ambiental posibles.

Restará, a pesar de que todo lo anterior se llevase a cabo, una fuente de humedad más, de solución quizás imposible, dado el emplazamiento de la ermita de San Pedruco. Nos referimos a la humedad higroscópica derivada del oleaje, las nieblas y brumas que son tan características del medio marino en general y, por extensión del costero. Dada la insularidad actual del emplazamiento de la ermita de San Pedruco entra dentro de lo posible que sólo quepa, en lo tocante a este aporte humedad, aspirar a reducir su incidencia en la mayor medida posible.

Dicho todo lo anterior, sólo con unas nuevas y más favorables condiciones ambientales en lo tocante a la humedad de los muros, es cuando se puede abordar –a manera de una segunda fase de la intervención de recuperación del edificio- la determinación de las características, entidad y restos que hayan podido preservarse de las pinturas murales de cuyos indicios trata este informe.

Resultará preceptivo realizar una cala de las sucesivas capas de mortero de revoco que se aprecian en las bóvedas, por parte de restauradores especializados en pintura mural histórica, que debieran ser quienes elaboren a partir de sus trabajos especializados un dictamen definitivo sobre la entidad de los indicios recogidos en este informe, otros que pudieran hallarse, así como de las posibilidades de tratamiento y recuperación de lo que restase.

En lo que cabe observar de estos indicios, hay algunos aspectos técnicos que deben señalarse y permiten algunas groseras aproximaciones cronológicas. Son muy claros los restos de grafías o inscripciones hechas a lápiz o carboncillo, que pueden sin grandes dificultades adscribirse a los siglos contemporáneos XIX o XX.

En otros indicios de pigmento de color rojo, se advierten incisiones lineales hechas con paletín o llana sobre la capa de mortero humedecido, como procedimiento previo de delimitación del campo a colorear, propia de las pinturas murales con colores planos aplicados generalmente al fresco. Este tipo de procedimientos artesanales tiene una amplia duración temporal a lo largo de las edades Media y Moderna, sin que quepan mayores posibilidades de precisión.

A título de mera comparación incorporamos al informe las únicas fotos publicadas en color, con intensidad contrastada en el caso de los tonos rojos, de las pinturas murales del templo en ruinas de San Lázaro de Abaño, fechables en un momento centrado en el final del siglo XV o el XVI, por propia tipología de las naves representadas. En ellas las cenefas horizontales de rombos alternos blancos y rojos, que sirven de la base al campo decorativo de las naves –a modo de imaginaria superficie marina- están ejecutadas mediante esta misma técnica, sin que de ello quepa derivar nada distinto a la simple reiteración técnica o comparación con unas pinturas (las del Lazareto de Abaño) hoy en condiciones mucho peores que las que reflejan las fotos incorporadas al informe.

Bibliografía

- BOHIGAS ROLDÁN, R., DÍAZ< FERNÁNDEZ, D., HERRERO GONZÁLEZ, L., PÉREZ TERRADILLOS, B., 1999, “El lazareto de Abaño (San Vicente de la Barquera)”, Trabajos sobre el Patrimonio Histórico-Artístico Comarcal. Curso Académico 1997-1998, I.E.S. “Valle del Saja”, Cabezón de la Sal, pp. 53-87.
- CAMPUZANO RUIZ, E., 1985, El Gótico en Cantabria, Eds. de la Librería Estudio, Santander, p. 560.
- CAMPUZANO RUIZ, E. La Pintura Mural en Cantabria.
- CASADO SOTO, J.L., 1998, “Fundación y ordenanzas del Hospital para leprosos de Abaño, Ayuntamiento de San Vicente de la Barquera”, Edades, III, Santander, pp. 77-98.
- CASADO SOTO, J.L., 1999, “El Hospital para leprosos de San Lázaro de Abaño, en el ayuntamiento de San Vicente de la Barquera”, Trabajos sobre el Patrimonio Histórico-Artístico Comarcal. Curso Académico 1997-1998, I.E.S. “Valle del Saja”, Cabezón de la Sal, pp. 45-52.
- CASADO SOTO, J.L., 2003, “El Hospital de San Lázaro de Abaño”, Historia y Naturaleza en la Villa de San Vicente de la Barquera, CASADO, J.L. (Ed.), Plan de Excelencia Turística de San Vicente de la Barquera, Santander, pp. 52-62.
- CORBERA MILLÁN, M., FROCHOSO SÁNCHEZ, M., GONZÁLEZ PELLEJERO, R. y SIERRA ÁLVAREZ, J., 1995, Guía del Ecomuseo Saja-Nansa, Grupo de Acción Local Saja-Nansa, Santander, I, p. 188 y II, p. 283.
- CORTABITARTE, V., 1998A, “Descubren en Abaño unas pinturas del siglo XV de gran valor iconográfico”, Diario Montañés, Santander, 4-IX-1998, P. 81.
- CORTABITARTE, V., 1998B, “Dos importantes descubrimientos de carácter artístico y documental”, Vecinos. Suplemento Comarcal del Diario Montañés, Santander, Abril, pp. 12-13.
- GARCÍA GUINEA, M.A., 1979, El Románico en Santander, Eds. de la Librería Estudio, 2 vols., Santander.
- VV.AA. Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. La Merindad de Trasmiera, T.II . Gobierno de Cantabria, Santander, 2001. Pag.315.

Anexo Fotográfico referido a la Capilla del Lazareto de Abaño



© MUSEO DIOCESANO REGINA COELI

2019