

JUAN GUTIÉRREZ DE ESCALANTE Y LA CAPILLA DE SANTIAGO EN LA CATEDRAL DE SANTANDER

Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera

Universidad de Cantabria

Data recepción: 2017/08/21

Data aceptación: 2018/06/18

Contacto autor: aramburm@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8678-7040>

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XIV, el comerciante y armador Juan Gutiérrez de Escalante llevó a cabo un amplio programa constructivo en la iglesia colegial de Santander (actual catedral) que incluía cerrar la nave de la Epístola de la iglesia con un muro decorado con una Virgen con el Niño de madera; y la erección de dos capillas, la de Santa María de Cueto en la propia iglesia, y la de Santiago, adosada al claustro. El citado muro, con su heráldica, su inscripción y su imagen de la Virgen con el Niño, se erige como símbolo propagandístico de una familia que dominaba el barrio noble de la villa, la Puebla Vieja. La capilla de Santiago será la más suntuosa de la iglesia colegial, mostrando la importancia del patronazgo privado laico en el arte gótico del siglo XIV.

Palabras clave: patronazgo, laico, gótico, arquitectura, escultura

ABSTRACT

In the second half of the 14th century, the merchant and shipowner Juan Gutierrez de Escalante carried out an extensive construction programme at Santander's collegiate church (now the city's cathedral), which included closing off the church's Nave of the Epistle with a wall decorated with a wooden Virgin and Child, and the erection of two chapels: Santa María de Cueto in the church itself; and Santiago, attached to the cloister. The aforementioned wall, with its heraldry, its inscription and its image of the Virgin and Child, is a symbol promoting the virtues of a family that ruled over "La Puebla Vieja", where the town's noblemen lived. The chapel of Santiago is the most luxurious in the collegiate church and reveals the importance of secular private patronage in 14th-century Gothic art.

Keywords: patronage, secular, Gothic, architecture, sculpture

Una inscripción en la actual catedral de Santander (entonces colegiata) nos informa de un amplio programa constructivo promovido por el Armador Mayor Juan Gutiérrez de Escalante, constituyendo un ejemplo del patronazgo privado en el arte del siglo XIV¹. Incluye el muro de cierre de la nave de la Epístola de la iglesia, con una imagen de la Virgen con el Niño de madera, y dos capillas, una adosada a la nave del Evangelio, denominada "Santa María de Cueto", y otra, la más importante, denomina-

da "de Santiago", adosada al claustro. Todo ello es producto del patronazgo de un comerciante marítimo de amplio alcance en un momento en el que Santander mantiene relaciones comerciales en el Atlántico (Francia, Inglaterra, Flandes) y en el Mediterráneo (incluso Italia). Además de la función funeraria, manifiesta en la erección de dos capillas con enterramientos, hay también una evidente función propagandística mediante la inscripción epigráfica, la heráldica y la escultura.

1. Juan Gutiérrez de Escalante en su contexto familiar y local

Lope García de Salazar decía que “el linaje de Escalante su fundamento fue de Escalante, de unas paredes derribadas fuera de la villa de Escalante”, y que de allí se vino “a poblar en Santander”². En 1276 se documenta por primera vez un miembro de la familia Escalante en la Villa de Santander, donde fundamentaron su poder en el último cuarto del siglo XIII y durante los siglos XIV y XV en las actividades mercantiles marítimas; también en la participación en actividades militares, la piratería, y la posesión de inmuebles urbanos y de pequeñas explotaciones agrícolas. Tuvieron el apoyo regio, actuando como cobradores para el rey de las rentas de la villa, vinculándose con la Corte al actuar como Armadores mayores en la Costa de la Mar, o con los títulos de Camarero o Despensero del Rey. Intervinieron en el gobierno del concejo, y enlazaron familiarmente no sólo con las más importantes familias de la villa, sino con las de Burgos y Laredo, donde también estaban establecidos³. Como escribió Lope García de Salazar, “en la Villa de Santander no se falla que oviese bandos, sino que todo el mando de la villa avia seydo, e era en el linaje de Escalante”.

A finales del siglo XIII, Rui Gómez de Escalante fue el intermediario del rey para el cobro de las rentas del puerto de la villa en 1293 y 1294, y en 1297 fue uno de los implicados en el enfrentamiento producido entre los mercaderes y maestros de los puertos cantábricos y los de Lisboa. Formaba parte del grupo de comerciantes marítimos de Santander, quienes entre 1213 y 1317 recibieron una serie de privilegios de exención de impuestos. En la última década del siglo XIII el puerto de Santander era el que recaudaba la mayor cantidad del Diezmo de la Mar, es decir, el que tenía mayor actividad comercial en el Cantábrico, de lo que se beneficiaba el rey a través de Rui Gómez de Escalante. Esto fue consolidando la preponderancia de los mercaderes sobre la Villa de Santander y les proyectó hacia los puertos europeos de la fachada atlántica, comerciando con Bayona o Portsmouth, y a lo largo del siglo XIII se asentaron en Santander francos, gascones, genoveses, alemanes, flamencos e ingleses. Al inicio del siglo XIV, los Escalante consolidaron su poder.

Apoyaron al infante don Pedro, como señor que fue de la Villa de Santander entre 1309 y 1319, y esta ligazón se manifiesta al documentarse que en 1317 Gonzalo Ruiz de Escalante era el Despensero Mayor del Infante, futuro rey de Castilla y León entre 1350 y 1369.

Don Gutierre de Escalante dio su nombre a la calle llamada de “don Gutierre” (posterior calle “de la Blanca”, en la “Puebla Nueva”), donde tenía su casa, llamada “del Patinejo” por su pequeño patio, que “es toda de piedra y las ventanas en forma antigua, que se reconoce lo son porque están a modo de saeteras; sobre la puerta principal un escudo de armas muy viejo que sólo tiene en medio un león, y sobre él un rótulo pequeño muy antiguo que por estar comidas las letras no se lee”⁴. Era por tanto una torre fuerte, sobre cuya portada principal se hallaba el escudo con las armas de Escalante (león rampante) junto a una inscripción.

El promotor de las obras en la *Iglesia de los Cuerpos Santos* de Santander (actual catedral) fue Juan Gutiérrez de Escalante, llamado el Bueno, hijo de don Gutierre. Lope García de Salazar, en sus “Bienandanzas e Fortunas”, decía que “destos de Escalante, del que ay memoria, que más valió fue Juan Gutierrez de Escalante, que fue Armador mayor del Rey, e rico e poderoso en toda la Villa”. Juan Gutiérrez de Escalante falleció el 22 de octubre de 1380⁵. Él y su esposa María Fernández de la Marca tuvieron por hijo mayor a Rui Gutiérrez de Escalante, el Caballero, Armador Mayor y Merino de Castro, el cual casó con Catalina Fernández de Villegas, hija del burgalés Pedro Fernández de Villegas. Lope García de Salazar dice que “valió mucho con el Rey e con Cavalleros”, lo que indica un proceso de ennoblecimiento en el entorno del rey. A Rui Gutiérrez de Escalante se le documenta en 1397 tomando un ballenero que iba de Portugal a Bayona. En 1399 era uno de los seis hombres buenos de la villa de Santander “que han de ver fasienda del dicho concejo por nuestro sennor el Rey”. En 1419 fue uno de los que encabezaron el devastador ataque castellano, marítimo y terrestre, a San Juan de Luz, Biarritz, tierra de Burdeos, Solarique y Bayona, obteniendo un botín estimado entonces en 100.000 libras⁶. En 1431, como cabeza del linaje común de los Escalante, tuvo que hacer frente al

alzamiento de la rama encabezada por su hermano Juan Gutiérrez de Escalante, cabeza de los Escalante de Abajo. Los principales líderes de este enfrentamiento entre los bandos de los Escalante de Arriba y los Escalante de Abajo eran Rui Gutiérrez de Escalante por una parte, y Gonzalo Gutiérrez de la Calleja por otra, que “son grandes e poderosos e cabeça de vando”. Rui Gutiérrez de Escalante fue el heredero de la casa de Escalante, y tuvo varios hijos, pero todos murieron antes que él, quedando sin descendencia, por lo que la familia se disgregó a su muerte⁷. Las luchas de bandos sustituyeron al dominio incontestado de los Escalante, como relataba Lope García de Salazar, indicando que esto sucedió

...fasta que Gonçalo Gutierrez de la Calleja (que) era criado e pariente de Juan Gutierrez de Escalante, se alçó con la Rua Mayor, e con la ayuda de los Giles, fiso guerra a los fijos de Juan Gutierrez de Escalante, después del muerto, e peleando un día con los fijos e sobrinos de Ruy Gutierrez de Escalante, a la puente, ferieronse muchos de los de Escalante, porque entraron en su varrio, e morió Juan de Escalante, fijo de Juan Gonzalez el Çiego, de una saeta que le dieron por el pie, de pasmo, e esta fue la primera sangre vertida entre ellos. E por esta muerte avieron mucha guerra a la Villa, viniendo a ella los de Agüero, e del Varado, e morieron algunos omes, e acabose porque Pedro Alonso e Rodrigo, fijos de Ruy Gutierrez, morieron en Castilla de dolencias, e a Juan de Escalante, su fijo mayor, mataronlo los ingleses en la Ysla de Renuyn, andando en armada, saliendo en tierra; e otrosi, morieron Pedro Ruys de Escalante e Ferrando de Escalante, fijos de Juan Gutierrez el Çiego, en la mar, de tormenta, e menguouse este solar de Agüero, e así faltó todo aquel linaje.

A partir de 1306, no sin problemas, las treguas y acuerdos de paz permitieron el comercio con Inglaterra, y “pasada la primera década del siglo XIV, en general los comerciantes de Santander proclamaron su neutralidad en la guerra entre Francia e Inglaterra, lo que les permitió hacer buenos negocios y aumentar su presencia en Flandes, Inglaterra y la costa occidental francesa”⁸. El comercio desde Santander se extendió por el Mediterráneo hasta Andalucía e Italia, donde se documenta entre 1342 y 1400⁹. Por tanto, la Villa de Santander aparece conec-



Fig. 1. Muro de cierre de la nave de Nuestra Señora de la Vela entre la torre y la puerta del claustro

tada comercialmente desde Flandes, Inglaterra y Francia, en el Atlántico, hasta Andalucía e Italia, en el Mediterráneo.

2. El muro de la nave de Nuestra Señora de la Vela y el cierre de la Rúa Mayor

A los pies de la nave de la Epístola de la actual iglesia catedral (entonces colegial de los Cuerpos Santos) se halla un muro de cierre con una hornacina exterior que originalmente contenía una imagen de la Virgen con el Niño de madera (fig. 1). Este muro, mandado construir por Juan Gutiérrez de Escalante, no sólo era el cierre por los pies de la denominada “Nave de Nuestra Señora de la Vela”, sino que era el límite por el Este de la calle más prestigiosa de la Villa de Santander, *Rúa Mayor*, que precisamente comienza a ser documentada a principios del siglo XIV¹⁰. Esta rúa partía de la iglesia colegial y llegaba, hacia el Oeste, hasta la puerta de San Pedro o de San Nicolás en la muralla (derribada en 1802), señalando desde aquí el camino de salida a Castilla. *Rúa Mayor* era el origen de la llamada *Puebla Vieja*, donde se asentaban los linajes más nobles de la villa, entre ellos el de los Escalante, que tenía aquí su casa en el lado sur, descrita por Amós de Escalante¹¹: “Allí todavía su puerta ojiva del siglo XIV, flanqueada por dos repisas esculpidas de incierto empleo, coronada del sencillo blasón y el apellido, timbres que agobia el orgulloso escudo de los Guevaras, sobrepuesto más tarde en la reedificación o restaura, a causa de traslación de dominio. Las hiladas de sillarejo, su color y labra distinguen en la fachada los más añejos de lo más reciente. Esta



Fig. 2. Hornacina que contenía originalmente la Virgen con el Niño

casa, llamada por el pueblo el Navío, sea por su extraña disposición interna, por su forma prolongada y angosta, o por su situación semejante a la del buque que encalla su proa en las algas y el casco atraca su popa al terraplén de la ribera, y su vecina señalada con las armas de Herrera, únicas en pie de tan remotos días, son padrón de lealtad y de amor patrio...". En esta Rúa tenían sus casas numerosos miembros del Cabildo colegial, y los linajes de Herrera, Escalante, Torre, Calleja, Pámanes, Alvarado, Alvear, Solórzano y Calderón, comerciantes como los Sánchez Jarafe o los Aranda, así como un hospital y cárcel pública. La Rúa Mayor, hoy casi enteramente modificada, era descrita en 1896 por Alfonso Pérez Nieva:

He aquí la famosa rúa Mayor mencionada con encomio por todos los escritores cántabros, el lugar de residencia un tiempo de lo más linajudo de la Puebla vieja santanderina. Y en efecto, a pesar de las modernizaciones del progreso, todavía hay aquí algo típico y venerable, aún la calle no ha perdido sus vestigios de principalidad, aún conserva su cara

de rancia estirpe. Ya es una puerta ojiva, ya un blasón. Muy poco, pero algo queda de lo que fue¹².

Los cargos concejiles se repartían entre los vecinos de la Puebla Vieja y los de la Puebla Nueva, y la disputa por estos cargos daría lugar a acontecimientos violentos. El conjunto de la torre (siglo XIV) y puerta de la "iglesia colegial de los Cuerpos Santos", junto al muro construido por Juan Gutiérrez de Escalante, era justamente el punto crítico en la defensa de la Puebla Vieja, constituida casi como una acrópolis amurallada en alto. En los acontecimientos violentos de 1488, el bando asentado en la Puebla Nueva asaltó la Puebla Vieja, mencionándose entonces "la torre fuerte e iglesia de los Cuerpos Santos que estaba en la dicha calle e Puebla Vieja de la Rúa Mayor e las casas de Gonçalo de Albehar e del comendador Rodrigo de la Calleja e Juan de Escalante e otras casas dentro de la dicha calle", cercándoles en sus casas e impidiendo que por la Rúa de la Mar, al sur, pudieran ser avituallados por mar. Los habitantes de la Puebla Vieja se habían considerado "salvos seguros en la Rúa Mayor e su arraval en sus casas e dentro de los muros de la dicha Puebla Vieja e su arraval". La violencia se produjo ya "a la puerta de la dicha iglesia de los Cuerpos Santos de la dicha Rúa Mayor e Vieja de la dicha villa", y algunos combatientes tuvieron que refugiarse en la propia torre de la iglesia¹³.

La Rúa Mayor se cierra al Este mediante el muro alzado en la iglesia colegial por Juan Gutiérrez de Escalante, situándose inmediatamente la imponente torre de la iglesia a la izquierda, protegiendo la Puebla Vieja y comunicándola con la Puebla Nueva a través de un arco abierto en la torre. Desde la Rúa Mayor se accedía directamente a la iglesia inferior (Santísimo Cristo) por la puerta que se abría bajo el guardapolvo en la parte inferior del muro; y por la derecha, se accedía al claustro y de allí a la iglesia colegial. Era un verdadero punto crítico fortificado y a la vez lleno de puertas, y éste fue el lugar elegido para dejar constancia del patronazgo de Juan Gutiérrez de Escalante.

3. La Virgen con el Niño en el muro sobre la Rúa Mayor: origen e iconografía

La hornacina del muro que cerraba la nave de la Epístola, donde se hallaba la Virgen con el

Niño, se forma mediante dos columnas laterales, de fuste poligonal, sobre las que se apoya un arco apuntado trilobulado, enmarcado por un guardapolvo en bocel, sobre dos ménsulas figuradas (fig. 2). La imagen situada en una hornacina remite inmediatamente a los pequeños retablos de marfil de los siglos XIII y XIV, en cuyo centro es frecuente encontrar una hornacina similar conteniendo a la Virgen con el Niño, flanqueada por escenas diversas en las alas. En la Villa de Santander había al menos otras dos imágenes marianas en las calles, en sus hornacinas, posiblemente de época gótica: Santa María la Blanca y Nuestra Señora de Baza¹⁴.

Por debajo se halla una inscripción flanqueada por dos escudos, y un tercer escudo, muy borrado, en la parte inferior. La inscripción dice: "ESTA PARET / ET DOS CAPIE / LAS FISO JUAN GUTIERRES / DESCALANTE SANS". Se emplea el castellano y no el latín, se menciona al promotor y no se alude a la imagen de la Virgen con el Niño que originalmente ocupaba la hornacina, al contrario que en inscripciones que acompañan a otras imágenes contemporáneas similares, como las de Huarte y Roncesvalles, en Navarra¹⁵. Es de señalar la presencia de comerciantes que contribuyen a la difusión artística, importando imágenes desde lejanos lugares así como a la ornamentación de las iglesias, tomando protagonismo en el desarrollo artístico, como sucede en Huarte y Santander.

El escudo situado a la izquierda, con las armas de Gutiérrez, presenta el campo español cuartelado: 1 y 4.-Árbol arrancado. 2 y 3.-Dos fajas ondeadas. Bordura general cargada de ocho sotueres, que remiten legendariamente a la toma de Baeza el día de San Andrés (1227)¹⁶, y que por tanto exhibe el fundamento de la nobleza de Juan Gutiérrez de Escalante, uno de cuyos antepasados sería uno de los 500 nobles que se hallaban en la corte y que probaron su nobleza en un memorable hecho de armas de la Reconquista. El escudo situado a la derecha dispone en campo único, el león rampante, armas de Escalante. Todavía, dos sillares por debajo de la inscripción se halla otro escudo, hoy apenas perceptible, que, en campo español, tiene igualmente el león rampante de los Escalante.

La imagen de la Virgen con el Niño es una escultura de madera¹⁷ (127 cm de alto x 40 de ancho x 24 de fondo) (fig. 3). Las imágenes de



Fig. 3. Virgen con el Niño. Museo de la Catedral de Santander

madera han desaparecido en mayor grado que las de piedra, estando más sujetas a los accidentes y destrucciones deliberadas, y las que han permanecido son por tanto un raro testimonio de lo que fue en su época. En España, en cuanto a imágenes de la Virgen con el Niño en madera de los siglos XIII y XIV, existen sobre todo imágenes sedentes, pero en pie y de madera son comparativamente escasas¹⁸. Sin estar confirmado con un análisis científico de la estructura de la madera, se ha indicado que se trata de madera de tilo¹⁹, lo

que haría poco probable que provenga del norte de Francia o de Inglaterra, pero no es imposible. En algunas áreas de España (Pirineos, Cuenca) florece el tilo, aunque para la escultura se prefería generalmente otras maderas como el pino, roble o haya. No obstante, creemos más probable que la Virgen con el Niño de la catedral de Santander esté labrada en madera de tejo, usada en Francia en escultura de madera, por ejemplo en la estatua de San Luis de la Sainte Chapelle (París), ca. 1300. La madera de tejo era un material prestigioso, duro, usado en la escultura medieval. Su coloración en albura es amarilla clara; y en duramen, entre amarillo y marrón rojizo. Esto coincide con lo que vemos en la imagen, donde las roturas profundas muestran el amarillo claro y la superficie el color rojizo.

Paul Williamson²⁰ ha señalado cómo el enorme número de grupos de la Virgen con el Niño, en pie o sedente, producidos tanto en Francia como en el norte de Europa durante este período, ejemplifica la popularidad del culto a la Virgen. Replicando las pequeñas estatuillas de alabastro y retablos portátiles de madera en figuras de tamaño natural, de piedra y madera, estas esculturas fueron reverenciadas tanto en ámbitos privados como públicos, y muchas de ellas fueron consideradas poseedoras de propiedades milagrosas. Los más antiguos grupos de Vírgenes en pie con el Niño, libres del marco arquitectónico, derivan de los prototipos monumentales, como la “Vierge dorée” en Amiens²¹, pero en el siglo XIV los escultores de estas imágenes desarrollaron su propio repertorio de composiciones que variaron según las regiones. Una evolución general llevó desde un tipo en el que predominaba la “gravedad” a otro en el que predominará la “gracia”, en lo que la influencia del mundo de la corte francesa jugará un decisivo papel. Desde 1270 algunas Vírgenes muestran una gran inclinación de la cadera y con ella de todo el torso (Virgen con el Niño de la antigua abadía de Saint-Corneille en Compiègne, hoy en la iglesia de Saint-Jacques; Virgen con el Niño de Abbeville, hoy en el Musée du Louvre), y este hecho facilita una mayor interrelación entre madre e hijo, acentuando su carácter narrativo y emotivo; por ello Enrique Campuzano relaciona la imagen de Santander con el tipo iconográfico denominado “glikofilusa”²², aunque en este caso

la Madre no mira al Hijo y mantiene su mirada al frente.

La Virgen se halla en pie, con la bipedestación clásica al apoyar el pie derecho sobre la punta, doblando la rodilla, pero a diferencia de la estatua clásica, no contrarresta en el torso la caída de la cadera por la derecha, sino que la continúa con una ligerísima curva (“déhanchement”). La cabeza, de boca sonriente y mirada al frente, con el pelo cayendo en ondas hacia los hombros, está coronada y lleva cetro en la mano derecha –transferencia de los símbolos de la realeza–, se viste con saya y doble manto, uno de ellos recogido sobre el pecho mediante un broche y el otro velando la cabeza (símbolo de maternidad virginal), cruzándose sobre el pecho y recogándose mediante los dos brazos levantados. Sostiene al Niño con la izquierda, sin que se crucen las miradas entre ellos.

El vestido de la Virgen es muy poco común ya que emplea sobre la saya (túnica) un doble manto: un manto abierto ceñido por un broche (manto abierto, “manteau ouvert”) y otro manto por encima que le sirve de velo, es recogido por ambos brazos y cruza por delante de la figura (manto echarpe, “manteau-écharpe”). La mayoría de imágenes medievales emplea uno u otro manto, pero no los dos. Muchas imágenes de la Virgen de la época presentan un velo independiente del manto, lo que no es el caso en Santander. Carmen Bernís²³ cita dos ejemplos de Vírgenes españolas en las que el manto (o velo-manto) abierto se recoge con un broche, que fecha a fines del siglo XIV, imágenes “representativas de toda una familia de imágenes marianas que tienen de común la manera de llevar el manto, presidido sobre el pecho con un grueso broche, y echado sobre la cabeza (en algunas, la cabeza está descubierta y el manto cae sobre la espalda). Los ejemplos fechados van desde los años 40 del siglo XIV, hasta los años 20 del siglo XV (nota: retablo de la Virgen, por Jaume Cascalls, 1345. Retablo mayor de la catedral de Tarragona, por Pere Johan, 1426)”. Una variante es un grupo de imágenes en las que el manto va prendido sobre el pecho con un broche, como en las anteriores, “pero era un manto con escote, que dejaba al descubierto parte de los hombros. La manera de escotar estos mantos respondía a la misma moda

que agrandó lateralmente los escotes de los vestidos a partir de 1330". Otro tipo citado por Bernís se refiere al que ostenta el manto cruzado: "Lo que da unidad a esta serie es la manera de llevar el manto, cruzado por delante de la falda, el borde inferior levantado por encima del brazo derecho. Se trata, en la iconografía mariana, de un tipo extraordinariamente frecuente en el gótico de toda Europa, en su fase intermedia; es decir, hasta más o menos principios del siglo XV. Los ejemplos fechados más antiguos que conozco en España son de finales del siglo XIV (Virgen con el Niño, Museo de Palma de Mallorca, 1389-1394). Posiblemente el grupo español caiga ya, en su mayor parte, dentro del primer cuarto del siglo XV". Este tipo de manto es lo que se denomina "manto-écharpe".

La utilización de ambos tipos de mantos en la imagen de Santander nos llevaría, siguiendo los razonamientos de Carmen Bernís, a finales del siglo XIV, o más ampliamente entre 1345 y 1400. Dado que Juan Gutiérrez de Escalante falleció en 1380, se podría pensar en el tercer cuarto del siglo XIV. Y nótese que los ejemplos citados por Carmen Bernís se refieren a la Corona de Aragón.

La Virgen ata la camisa mediante un broche ("fermail") circular con tetrafolio al interior y aguja, que adopta un tipo propio del siglo XIII, que para ámbitos aristocráticos se fabricaba en oro y para la burguesía en bronce, cobre o latón, pero dorados imitando el oro. Se conocen ejemplares de broches conservados en los museos de *The Cloisters* (Nueva York) y *Victoria and Albert Museum* (Londres)²⁴ en los cuales en el siglo XIII muestran la preferencia por la forma circular y las formas de octafofolio y hexafofolio (exterior e interiormente), mientras que a lo largo del siglo XIV y posteriormente adoptarán formas más ricas y complejas. En Santander, se combina la forma circular exterior con la interior en cuadrifolio, lo que parece responder a la continuidad de una tradición del siglo XIII.

La corona presenta una alternancia de trilóbulos (simplificación de la flor de lis) con puntas, sobre una base muy estrecha. Su característica más destacada es la simplicidad, frente a otros tipos más complejos. Los ejemplos de corona más parecidos a la de la Virgen de Santander los encontramos en Inglaterra²⁵, pero la corona, por sí

sola, no puede ser criterio de adscripción de taller, dado que el "Estilo de Corte" en Inglaterra tiene evidentes contactos con los talleres reales de París, donde se hallan ejemplos similares²⁶.

El Niño Jesús, sostenido por la mano izquierda de María en posición horizontal está envuelto por un paño, dejando el torso desnudo, levantando la pierna izquierda con la rodilla doblada, llevando el brazo y mano derechos hacia el pecho de María, con el codo hacia arriba. Sostiene una bola en la mano izquierda y mira lateralmente, sin cruzar la mirada con María. El Niño sólo aparentemente se sienta sobre el antebrazo de la Madre; en realidad se yergue, incorporándose; las piernas se separan entre sí, contorsionando toda la figura, aunque el torso se halla rígido. Las imágenes del siglo XIV presentan al Niño con diversos objetos o animales en la mano. Lo más habitual es que porte en la mano izquierda una bola o un ave (paloma), pero también puede ayudar a su madre portando un libro. Con la mano derecha puede jugar con el manto o la cinta del manto de la Madre, o bien acariciar el rostro o el pecho de ésta, caso de la imagen de Santander. En Europa hay un cierto número de imágenes del siglo XIV que presentan al Niño con el torso desnudo²⁷, entre las que destacaremos la donada por la reina Jeanne d'Evreux (Louvre), o la donada por Mahaut d'Artois a la cartuja de Mont-Sainte-Marie en Gosnay (Pais de Calais) y encargada en 1329 a Jean Pepin de Huy; y en España se pueden citar algunos ejemplos navarros²⁸.

Hacia 1235-1240 emerge en los portales de las catedrales de Chartres, Amiens, Reims y París el tipo de Virgen en pie, envuelta en un gran manto que cruza diagonalmente, dejando a la vista el busto y el brazo derecho. María contempla al Niño amorosamente mientras lo sostiene con el brazo izquierdo. Del soporte monumental se pasa a la imagen exenta, para satisfacer una piedad más individualizada, apareciendo variantes en la vestimenta. En el foco escultórico parisino destacan las donaciones de imágenes por Jeanne d'Evreux (reina viuda del rey Charles IV) a la abadía real de Saint-Denis, de modo que éstas (en plata y en mármol, aquélla en el Museo del Louvre y ésta en la iglesia de Magny-en-Vexin) serían fuente de inspiración para otras imágenes en cuanto tipo y estilo, en la posición de la figura,

las proporciones, el modelado de las formas y los plegados del vestido, como las tres imágenes de la Virgen con el Niño conservados en "The Cloisters" (The Metropolitan Museum) de Nueva York, que tienen en su mano un cetro, es decir, son representadas como Reina de los Cielos, igual que en la imagen de Santander. La comparación de una Virgen con el Niño policromada, de taller parisino, del Metropolitan Museum of Arts, New York²⁹, con la imagen de Santander permite ver la distancia entre el taller parisino y una imagen de ámbito "regional" derivada en la que la estructura general del cuerpo se ha simplificado y los gestos y la expresión del rostro se han hecho más inexpresivos. Se constituiría así un modelo en Île-de-France, que luego se proyectaría en diferentes regiones. El taller parisino difundió modelos especialmente en el segundo cuarto del siglo XIV, y en ello las imágenes en marfil jugaron un gran papel. Fruto de ello son imágenes de la Virgen con el Niño como la Virgen de Boué, caracterizada por un equilibrio clásico y una elegancia serena; la Virgen de Evrard de la catedral de Langres (1431); la Virgen de Sées; la Virgen del Musée d'art et d'archéologie de Senlis (c. 1430, regalo de un papa a la abadía de la Victoria); las Vírgenes de Ully-Saint-Georges, Lévis-Saint-Nom, Mesnil-Saint-Denis, y otras.

En las imágenes de la Virgen con el Niño de los talleres reales de París, la base es muy estrecha, y las proporciones de la figura son finas, dando lugar a una figura estática, reflejando la elegancia y gracia de la corte. La figura de Santander tiene, como la de París, un carácter estático, acentuado por el escaso movimiento de la cadera y de la cabeza, mostrando una idea de "gravidad" solemne, apenas contradicha por la sonrisa de la Virgen y el gesto con el brazo derecho del Niño. La Virgen de Santander tiene una muy escasa curvatura del torso, pero no porque su cronología sea previa a la difusión del tipo de Virgen con un exagerado "déhanchement", con intensa interrelación de la Virgen con el Niño que se impuso, desde París, a partir del segundo cuarto del siglo XIV, difundiendo los modos cortesanos. Más bien, en Santander se ha adoptado un tipo más simple.

De acuerdo con el sistema de clasificación de las imágenes de la Virgen con el Niño del siglo XIV en Francia establecido por William H. Forsyth³⁰,

se trataría de una variación rústica de modelos parisinos (o Île-de-France). Forsyth señala sobre todo las diferencias entre el Este y el Oeste de Francia, más que las diferencias Norte-Sur. En Normandía, al oeste,

on ne peut que souligner la précocité de la constitution du style regional qui adapte des modèles parisiens par les ivoires et les fait siens dès la fin du XIIIe. siècle, la variété de la gamme typologique des Vierges représentatives de courants stylistiques différents et la soumission ancienne à l'image archétypale de Marie (...). En fin, il convient d'insister sur l'extrême qualité de la sculpture sur bois, dans les décennies 1270-1320, à l'ouest comme à l'est du duché. On la doit vraisemblablement aux ateliers monastiques installés dans les grandes abbayes à côté des scriptoria, encore actifs au XIVe. siècle dans le Contentin, comme semble le prouver la présence de la plupart de ces premières statues sur bois dans des églises patronnées par les grandes abbayes regionales³¹.

La iconografía es un elemento común, una tradición común. Por ejemplo, algunas imágenes de la Virgen portan un cetro en la mano derecha (caso de la Virgen de la Catedral de Santander). Frente a este grupo se señala otro en el que la Virgen porta un ramo de rosas, frecuente en numerosas imágenes de Borgoña, Champaña y otras regiones del Este de Francia (en otros casos la Virgen lleva una sola rosa). El cetro indicaría más bien una procedencia del oeste, pero Forsyth advierte que el cetro por sí solo no puede servir para la clasificación, teniendo en cuenta además que este elemento ha podido ser restaurado o estar perdido, por lo que hay que tomarlo con mucha precaución. Otro elemento de clasificación distingue a las Vírgenes del Este de Francia, cuando el Niño porta una paloma en la mano. Frente a este tipo, es más común que el Niño porte una bola (como en la imagen de Santander). Un grupo de imágenes de la Virgen con el Niño en la Corona de Aragón porta cetros y también, en el caso del Niño, al menos en un caso, la bola. El rostro de la Virgen con el Niño de Santander tiene un sorprendente parecido con el de otro ejemplo, actualmente desaparecido, que hubo en el Museo Diocesano de Valencia, y que perecería en la guerra civil de 1936, y sobre la cual escribieron en 1956 Agustín Durán-Sanpere y Juan Ainaud de

Lasarte, señalando que estaba “próxima al estilo de la portada de los Apóstoles (—de la catedral de Valencia—)”³². También se puede relacionar con otros ejemplos de la Corona de Aragón, como la *Madonna col Bambino* de la catedral de San Gianuario en Marsico Nuovo (prov. de Potenza, Basilicata). Se trata de imágenes con el mantovelo, de impronta clásica, sin exageración en el “contrapposto”³³. Todo ello no serán sino variaciones “regionales” a partir de un foco común, en París, y en el caso de la imagen de Santander resulta difícil adscribirla a un taller concreto. Las relaciones comerciales de los armadores santanderinos eran tan extensas que no proporcionan una pista segura.

Las estatuas góticas son talladas siempre con la superficie acabada, como si no necesitaran policromarse, pero muchas de ellas estaban policromadas, y ésta de Santander lo estuvo, aunque los restos conservados sean insignificantes. No hay un modelo único de policromía de cada época, y sin duda se usaron técnicas y materiales distintos en cada taller³⁴, por lo que no podemos aventurar el aspecto de color que presentaba originalmente la imagen de Santander.

4. Las capillas de Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia (Nuestra Señora de Cueto) y en el claustro (Santiago)

En el *Memorial de Juan de Castañeda*, del siglo XVI, se dice que las armas de Escalante son “un león rampante de oro en campo colorado” y que el escudo con estas armas “está en diversas partes de la dicha iglesia colegial, fuera y dentro de ella, con letreros muy antiguos que declaran la antigüedad y nobleza deste linaje, y haber sido bienhechores desta iglesia y la fábrica y doctación della”³⁵. La inscripción situada bajo el nicho de la Virgen con el Niño a los pies de la nave de la Epístola de la catedral menciona que Juan Gutiérrez de Escalante hizo el muro donde se halla, así como dos “capillas”, que son las que se adosan a la nave del Evangelio y a la panda oeste del claustro.

La Capilla de Santa María de Cueto

La capilla de Escalante en la iglesia era la tercera capilla adosada a la nave del Evangelio, con la



Fig. 4. Crujía de soporte de la capilla de Santa María de Cueto advocación de Nuestra Señora de Cueto, llamada “Capilla de los Hurones” (seguramente denominación popular de los leones de las armas de Escalante). Para edificar esta capilla, al igual que las demás adosadas a la nave del Evangelio, había que levantarla sobre una crujía de nueva construcción por delante de la iglesia del Santísimo Cristo, para salvar el gran desnivel del terreno, de modo que las tres capillas medievales de esta zona conformaron por debajo de ellas un “atrio” al norte de la iglesia del Santísimo Cristo (fig. 4). Esto significaba un enorme esfuerzo constructivo, y en el caso de la capilla de los Escalante, se alzó sobre el tramo del “atrio” situado ante una de las portadas de la iglesia del Santísimo Cristo (la situada al oeste), que precisamente tiene en la bóveda de crucería la clave con el león rampante de las armas de Escalante, rodeándose esta clave polar por otras cuatro pequeñas claves o botones con las estrellas de ocho puntas, todo indudablemente del siglo XIV, aunque muy restaurado³⁶; a lo que se añade otro escudo con el león rampante de los Escalante (pero que extrañamente mira a la derecha) en el arranque de uno de los arcos de este tramo del atrio. Sixto Córdova escribió en 1929 que “junto a una ventana gótica del pórtico (delante de la ige-

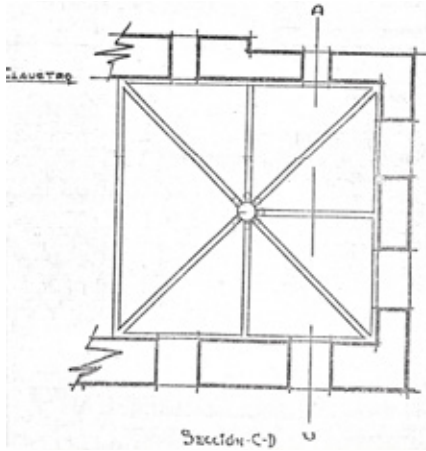


Fig. 5. Planta de la capilla de Santiago. Dirección General de Regiones Devastadas

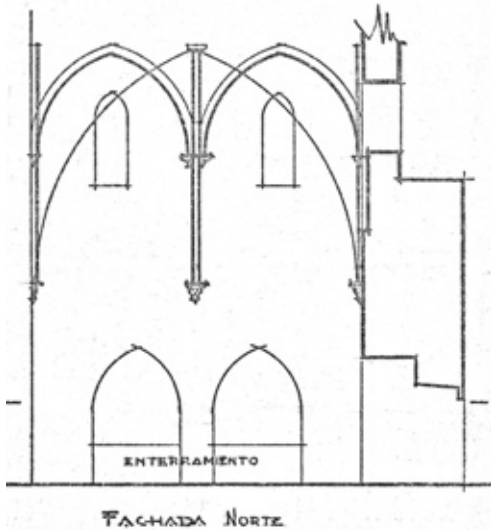


Fig. 6. Alzado del muro norte de la capilla de Santiago. Dirección General de Regiones Devastadas

sia del Cristo) están dos lápidas funerarias del siglo XIII, referentes a Rui García y su hijo³⁷, que hoy no se conservan. Junto a esta crujía, situada delante de la portada principal de la iglesia del Santísimo Cristo, se halla otra, igualmente soportando otra capilla por encima, en la que la bóveda de crucería es idéntica, con las pequeñas claves o botones en los nervios, y donde figura un escudo, en la clave central con armas que han sido atribuidas al infante don Enrique, hijo de Fernando III (1230-1303)³⁸. No se trata de las armas de dicho infante, pues

aunque los símbolos heráldicos sean iguales, están dispuestos de manera diferente (1 y 4 cruz flordelisada; 2 y 3 castillo; el del infante don Enrique, 1 y 4 castillo, 2 y 3 cruz flordelisada) y la cronología de esta crujía debe ser de la segunda mitad del siglo XIV, igual a la del linaje de Escalante.

La capilla superior suponemos que tendría originalmente una bóveda de crucería sobre ménsulas de forma similar a la de la crujía de abajo. A principios del siglo XVI en esta capilla había un altar con un crucifijo e imágenes viejas, y otro altar con su pequeño retablo con dos imágenes de bulto doradas. La capilla fue reedificada por Juan de Escalante y Vargas, que testaba en Sevilla en 1541³⁹, pidiendo que sus restos se trasladaran a esta capilla, que él había heredado de sus antepasados y relabrado, ordenando en su testamento que se terminara el enlosado y el retablo. La capilla fue así reedificada antes de 1541, con una bóveda de crucería de nervios cruceros, terceletes y ligaduras, teniendo en las claves menores los símbolos de la Pasión: el martillo, los tres clavos, la escalera y las tenazas. De las cuatro ménsulas de arranque de los nervios de la bóveda sólo se conserva una, con el escudo de armas de los Escalante sostenido por un tenante, que aunque desgastado denota ser de estilo renacentista.

En 1636 se ordenó reparar la capilla, pero en 1650, siendo su poseedor don Juan de Ceballos Escalante, apenas se había reparado parte de un estribo, y entonces parecía "con tantas quiebras y manifiesto riesgo de undirse y de total ruina que arrastre tras de sí gran parte de la obra de la Yglesia"⁴⁰. En 1671 don Juan Pacheco y doña Juana de Ceballos Escalante llegaron a un acuerdo con la iglesia colegial para reparar la capilla, que continuaba en mal estado. Fue después de Bernardino de Vargas Ceballos y Escalante, pero al no abonar determinadas cantidades que éste debía a la iglesia (posiblemente el coste de la reparación), pasó a ser propiedad de ésta, la cual a principios del siglo XVIII se la cedió a la Condesa de Noblejas, doña Teresa Manuela Herrera de la Concha⁴¹, y después se denominó Capilla de la Purísima. La capilla de Nuestra Señora de Cueto debe valorarse por su ubicación en el lado del Evangelio de la iglesia colegial, para cuya ubicación se necesitó una gran obra que remediara el enorme desnivel

del terreno que había por este lado, de modo que prácticamente la capilla tiene dos pisos.

La Capilla de Santiago

Mucho más importante arquitectónicamente fue la Capilla de Santiago, construida también por Juan Gutiérrez de Escalante y adosada al claustro. En 1592 Juan de Castañeda mencionaba a

Juan Gutiérrez de Escalante, llamado el Bueno, que hizo y doctó la capilla grande de Santiago que está conjunta con el claustro de la iglesia colegial de los Cuerpos Santos desta villa, a donde él y su mujer María Fernández de la Marca están sepultados en unos sepulcros de piedras altos con sus bultos, en medio de la capilla, que representan la calidad de sus personas. Tuvieron una hija llamada María Gutiérrez de Escalante que está sepultada en la misma capilla, en un sepulcro alto arrimado a la pared, al lado de la epístola, la cual parece haber sido casada dos veces, si acaso los dichos Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Marca no tuvieron dos hijas de un mismo nombre, que suele acaescer raras veces; del letrero del sepulcro consta uno de sus maridos haberse llamado Martín González de la Escuela, el cual está enterrado en otro bulto junto al de ella, armado en hábito de caballero; no he podido saber si fue casada antes con este caballero que con García González de Toraya, que fue el otro marido, muy principal escudero noble, como consta de escrituras auténticas, de quien hubo a García González de Toraya que se llamó como su padre...⁴².

La capilla de Santiago presentaba planta cuadrangular, con muros de sillería y bóveda de crucería de siete nervios apoyados sobre ménsulas, adaptación de la bóveda sexpartita (fig. 5). Entre los citados nervios se disponían arcos apuntados, sobre ménsulas decoradas con figuras, bajo los cuales se abrían ventanales con arcos apuntados. Dado que la clave estaba a la altura de los arcos laterales, no se trata propiamente de la bóveda angevina, de forma cupulada, de cuya técnica constructiva no participa, sino del modelo emanado de Ile-de-France, aunque formalmente se intenta aproximar al tipo angevino (figs. 6, 7 y 8). Su estructura recuerda mucho a algunas capillas de la catedral vieja de Salamanca, especialmente a la capilla de Santa Bárbara, fundada en 1334 por el obispo Juan Lucero, con su sepulcro en el



Fig. 7. Bóveda de la capilla de Santiago. Foto: colección particular



Fig. 8. Vista de la fachada trasera de Rúa Mayor desde el sur. Junto a la torre de la iglesia catedral, la capilla de Santiago. 1850. VV.AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935

centro, y cuya bóveda es de similar estructura, aunque de forma octogonal; y también a la capilla de Santa Catalina. Otras capillas, como la sala capitular de la catedral ovetense, originalmente de función funeraria, guardan cierta relación con



Fig. 9. Clave de la capilla de Santiago. Foto: colección particular



Fig. 10. Nichos sepulcrales del muro norte, y puerta al claustro. Capilla de Santiago. Fot.: Dirección General de Regiones Devastadas



Fig. 11. Bóveda de la capilla mayor del monasterio jerónimo de Monte Corbán

la capilla de los Escalante, en una época que conoce en la Corona de Castilla un desarrollo de las capillas funerarias privadas⁴³.

En la clave central figuraba el león rampante de las armas de Escalante sobre un campo sostenido por dos figuras humanas (hombre y mujer) (fig. 9). En un lateral de la clave hay un relieve con una figura humana masculina, barbada, sedente, que bendice con la mano derecha mientras sostiene una cruz con la izquierda, que ha de interpretarse como Cristo rey, tocado con la triple corona papal⁴⁴. Abajo se disponen en los muros nichos funerarios de arcos apuntados (fig. 10). La puerta de ingreso desde el claustro es muy sencilla, en arco escarzano. Algunas partes bajas de la capilla de Santa Catalina en la catedral de Salamanca, fundada en el siglo XII y reformada en el XV, parecen ser obra del siglo XIV, como el área de los sepulcros adosados bajo arcosolios apuntados, idénticos a los de Santander. Arcosolios similares hay también en la capilla de San Bartolomé o de los Anaya, de Salamanca y en la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos (1371-1375).

Los nervios de la capilla de Santiago disponen de pequeñas claves en ellos, con decoración de estrellas de ocho puntas: siete claves rodean a la clave polar; y otras catorce señalan el primer y segundo tercio del arco de cada nervio. En la iglesia del monasterio jerónimo de Monte Corbán, en las inmediaciones de Santander, encontramos también la clave, con escudo de armas, rodeada de "botones" con estrellas de ocho puntas sobre los nervios, y lo mismo sucede en los tercios de cada nervio, de modo idéntico al de la capilla de Santiago (fig. 11). El monasterio de Monte Corbán fue fundado en 1407 y su capilla mayor fue construida tras comprometerse a ello en 1444 sus patronos, el mercader Juan Gutiérrez de Barcenilla (cuyas armas están en la clave de la bóveda) y Catalina González de Setién⁴⁵. Esto plantea una duda cronológica, pues dada la gran similitud de la capilla mayor de Monte Corbán con la capilla de Santiago de la catedral de Santander, la diferencia de cronología no debería ser muy amplia, y si aquella es posterior a 1444, ésta parece difícil que fuera anterior a 1380. Una posibilidad es que en realidad la capilla mayor de Monte Corbán se edificara a partir de 1407, tras la fundación del

monasterio, y que Juan Gutiérrez de Barcenilla la aprovechara después poniendo en ella sus armas y los sepulcros, continuando la obra de la iglesia. De no ser así, habría que pensar que aunque Juan Gutiérrez de Escalante fundó y dotó la capilla de Santiago, su construcción se demorara algunos años y fuera llevada a cabo por sus descendientes. La calidad de la escultura de las ménsulas de Santander no está presente en Monte Corbán y de ello habría que inferir que la bóveda de aquella fue imitada a posteriori en la capilla mayor del monasterio jerónimo. Pero, por ejemplo, los perfiles de los nervios son notablemente iguales en uno y otro caso, por lo que parecen obra de un mismo taller arquitectónico, aunque no escultórico. Evidentemente, hay elementos que se copian, pues los “botones” con estrellas de los nervios aparecen también en las bóvedas de la nave de Montecorbán, construidas posteriormente.

Esta utilización de pequeñas “claves” o botones en los nervios, sin que marquen el cruce de nervios o terceletes, se encuentra también en las bóvedas del atrio de la iglesia baja de la catedral de Santander, soportando entre otras la capilla de Escalante de la iglesia superior. Los encontramos también en algunas bóvedas de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales (Cantabria), en la catedral de Burgo de Osma (Soria), y en la iglesia de San Gil, de la ciudad de Burgos. Bóvedas con este tipo de claves decorativas se hallan también en la iglesia de Santa María de la Asunción en Viana (Navarra) y el Refectorio de la Catedral de Pamplona, construido entre 1328 y 1335. Y en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) algunas bóvedas de ocho nervios tienen botones en torno a la clave central. Un efecto similar se logra en la antigua catedral de Vitoria, donde algunas bóvedas de la nave mayor presentan escudos de armas sobre los nervios formando una corona en torno a la clave mayor (como sucede igualmente en la cabecera de Saint-Étienne de Caen). Los ejemplos citados permiten establecer un área que se sitúa entre Burgos, Pamplona y el Cantábrico, posible lugar de trabajo de un taller de construcción o de varios relacionados entre sí.

En las ménsulas figurativas (algunas conservadas) se representaban un noble joven, un anciano (no conservado) dos obispos, dos monjes, rey y reina, y una mujer⁴⁶. Quizá se trata de la



Fig. 12. Ménsula de la capilla de Santiago. Actualmente en el claustro de la catedral de Santander



Fig. 13. Ménsulas de la capilla de Santiago. Actualmente en el claustro de la catedral de Santander

representación de distintos tipos sociales, pero llama la atención que todos permanecen con los ojos cerrados, quizá en meditación fúnebre (figs. 12-13). Su estilo deriva de los talleres reales de escultura en París (sepulcros de Saint-Denis).

En cuanto a la decoración de la capilla de Santiago, en la Visita de 1506 se menciona: “Capilla de Santiago, con su imagen de bulto y su retablo, otra imagen de Nuestra Señora, en lo alto un crucifijo con dos imágenes de bulto; un altar de San Martín”. Esto indica que ya a principios del siglo XVI la advocación de la capilla era la de Santiago. Ignoramos por qué había un altar dedicado a San Martín. Posiblemente a esto se refieren los autores de “La Escultura Funeraria en la Montaña”, en 1934, cuando dicen que en la capilla había dos retablos, con varias imágenes de bulto y algunas pinturas sobre tabla. Siglo y medio después, el altar y el retablo habían desa-

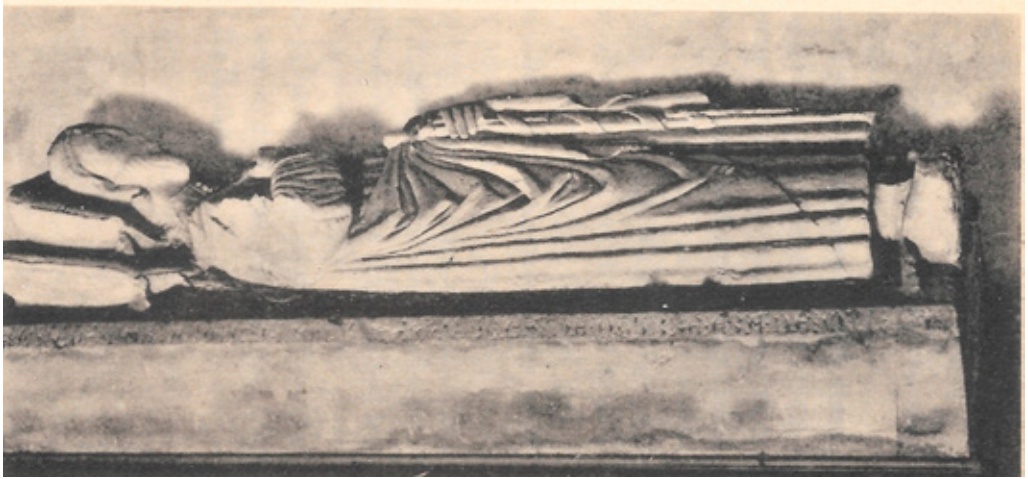


Fig. 14. Sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante. VV.AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, 1934

parecido. En un inventario de mediados del siglo XVII se decía que la capilla tenía “dos sepulcros en medio y cuatro nichos de entierros a los lados (...) está desmantelada, sin altar ni retablo”⁴⁷.

Los sepulcros que había en el centro de la capilla eran los de los fundadores Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Marca. Conocemos por fotografía publicada en 1934 el sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante⁴⁸, que presidiría la capilla, en el centro de ella, junto con el de su mujer María Fernández de la Marca (fig. 14). Fue descrito en la citada publicación:

Aparece el caballero Escalante tendido sobre un lecho de piedra que carece de toda ornamentación. Sobre el jubón, que deja asomar el alto cuello y los puños con largas hileras de botones, lleva un sayo, y encima de éste un manto que pasa por debajo del brazo derecho y se recoge sobre el izquierdo con una ordenación de pliegues en ángulo, algo rígidos, pero no mal dispuestos. La cabeza, que se recuesta en dos almohadones de desigual tamaño, peina melena corta, barba y bigote; la mano derecha sujeta el fiador del manto, y la izquierda sostiene la espada, de hoja ancha, entrelazada con el tahalí. Los pies, rotos en sus puntas, se apoyan sobre el cuerpo de un perro.

En el borde del lecho se hallaba una inscripción: “AQUÍ YACE JUAN G(UTIERRE)Z DE ESCALANTE QUE DIOS PERDONE FINO LU(NE)S XXII DIAS DE OCTUBRE ERA DE MIL CCCC(XVIII)”.

El final de la inscripción con las décadas y unidades de la fecha está perdida, pero los autores del libro *La Escultura Funeraria en la Montaña* lo reconstruyen mencionando que “sabemos por documentos del archivo de la catedral de Santander que vivía aún Gutiérrez de Escalante a principios del año 1380 y que había muerto en 1384, teniendo en cuenta que el día 22 de octubre cayó en lunes el año de su muerte, éste no pudo ser otro más que el de 1380, que corresponde a la era de 1418”. El tipo escultórico de caballero yacente es muy común y, dado el carácter algo tosco de su ejecución, no se puede precisar el taller del que procede (¿Burgos?)⁴⁹. Aunque esculpido en piedra, no deja de tener relación con los sepulcros de los Rojas procedentes del monasterio de Vileña (Burgos), en madera policromada, al igual que el sepulcro de Pedro González de Agüero en Agüero (Museo Diocesano de Santander), Palacios de Benaver, Villasandino y, también en piedra, de Celada del Camino. Pero resulta raro entonces que los laterales de la cama del sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante fueran lisos, como se mencionaba en 1934. Es posible que para entonces ya hubieran desaparecido los relieves originales que habría en los laterales de la cama, pero nada se conserva de esto. Prácticamente idéntico al sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante es el de Gonzalo Fernández de Pámanes (fallecido en el año 1400), conservado en la ermita de la Virgen del Mar, de Santander, donde por debajo de la inscripción del frontal se puede ver en éste una

sucesión de cuadrilóbulos, en cuyo interior ángeles portan escudos de armas. Dado que ambos sepulcros parecen obra del mismo taller, ambos frontales podrían haber sido similares.

Sí se ha conservado el frontal del sepulcro de María Gutiérrez de Escalante, que, como se ha citado, estaba adosado al lado de la Epístola, y actualmente está depositado en el claustro de la catedral sobre algunas dovelas con botones estrellados pertenecientes a la capilla (fig. 15). Lleva una inscripción que dice: "Aquí yace Mari Gutierrez, fija de Ruy Gutierrez de Escalante que Dios perdone, que fue mujer de Martin Fernandez de la Escuela, que finó 15 días de Agosto, era de mil e CCCC años" (año 1362). Por debajo de las dos líneas de la inscripción se halla repetido tres veces el escudo con las armas de Escalante (león rampante) en campo español, enmarcados por una tracería de cuadrifolio con puntillas que entrelaza los tres escudos. Este entrelazo, a veces caracterizado como "mudéjar", tiene su precedente en el arte funerario en varios sepulcros del monasterio de Las Huelgas de Burgos: los sepulcros de la Infanta doña Blanca (primer cuarto del siglo XIV) y de Alfonso de la Cerda, a los que puede añadirse el de Fernando de la Cerda, desarrollado en pintura⁵⁰, y más lejanamente otros sepulcros con decoración de cuadrifolio⁵¹, un tipo decorativo muy extendido por Europa, al menos en Francia (Sainte Chapelle de París), Inglaterra e Italia (Andrea Pisano, Giotto, etc.), pudiendo haber llegado a España desde el ámbito florentino al taller toledano de Ferrand González. Los motivos decorativos de un panteón real como Las Huelgas de Burgos, y después los sepulcros del claustro de la catedral de Burgos, han tenido que ser modelos bien estimados para reproducirse en los sepulcros dispersos por el obispado de Burgos, como sucede en la colegiata de Santander.

Añadiremos que es posible que las estatuas funerarias de Rui Gutiérrez de Escalante y de su hijo que en 1929 estaban en el atrio de la iglesia del Cristo, bajo la actual Iglesia Catedral, sean la del Armador Mayor y un hijo de nombre desconocido, y que podrían haber estado originalmente en la capilla de Santiago.

A fines del siglo XVI se reunía en esta capilla el cabildo de la colegiata, y está documentado que en 1506 la capilla era llamada "capilla de Santia-



Fig. 15. Frontal del sepulcro de María Gutiérrez de Escalante. Claustro de la catedral de Santander

go". O bien los fundadores la habían denominado así o bien la familia Santiago, que ocupó la casa de los Escalante en la calle de don Gutierre, pasó a tener el patronato de la capilla⁵². María González de Escalante (a quien Escagedo Salmón hace hija de los fundadores de la capilla) casó con García González de Toraya. Su biznieto Juan de Toraya casó con Isabel de Santiago, padres de Juan, Marcos y Juana de Toraya Santiago. Será Marcos, emigrado a América, quien, antes de su fallecimiento en Indias en 1589, busque en la colegial una capilla donde establecer una capellanía para la familia.

Marcos de Toraya Santiago mandó fundar dos capellanías de 100 ducados de renta cada una "y para cumplir las misas y sufragios de ellas se comprase y doctase capilla a voluntad del patrón en la iglesia colexial de dicha villa o en el convento de San Francisco de ella". Aunque sus sobrinos se disputaron la herencia y en principio no se compró la capilla, en 1662 Pedro de Toraya Herrera manifestó poseer "una capilla de la advocacion de Santiago que es de las mas magnificas decentes y acomodadas para el dicho patronazgo y fundazion de dichas capellanías", de modo que vendió la capilla a la capellanía. Se decía que de la capilla de Santiago tenían "el capitán don Pedro de Toraya su padre y los demás sus antezesores llaves aparte por ser como media iglesia de la dicha colexial adonde asisten a sus memorias que en ellas están dotadas de tiempos aca e ynmemoriables la qual capilla con algunos sepulcros muy dezentes como de cavalleros de mucha suposizion con sus nichos y enmedio un entierro con

sus lapidas sumptuosas al modo de lo que an usado los señores Reyes y grandes señores y en quanto a esto se remite a la vista...⁵³. Pero en la visita del canónigo suizo Pellegrino Zuyer en 1660 se indicaba que las capillas del claustro eran “todas pequeñas y mal tenidas y con los altares desnudos”⁵⁴. Posteriormente, en 1731, se mencionaba que el capitán Juan Antonio de Toraya Vereterra, patrono de la capilla de Santiago, cedió su uso a la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, pero “dicha capilla al presente se halla con la maior parte de su terrado derribado y en tierra como va dicho y este reparo y obra valuada por maestros peritos en setezientos y treinta y tres reales de vellón” que pagarían a medias el patrono y la citada Hermandad⁵⁵.

El patronato de la capilla pasó después a la familia Castejón, que así lo ostentaba en 1791, cuando a la vista de que su patrono, Nicolás Castejón y Puente, no podía mantenerla con decoro, lo hizo el cabildo de la colegial, destinándola a vestuario de canónigos, aunque en 1796 el patrono consiguió que se le reconocieran sus derechos sobre ella. El 26 de agosto de 1800, Gabriel de la Fuente, prior de la colegial de Santander, escribía a Nicolás Castejón: “En estos días de llubias continuas se ha experimentado en la Capilla del Claustro, de que V.M. es Patrono, haberse desplomado una parte del cobertizo del tejado, y hallarse parte de las bobedas descubierta, y con necesidad de pronto reparo, sin lo qual acaso podrá venirse a tierra toda la Capilla; lo que participo a V.M. para su inteligencia, y que tome las medidas, y prevenciones, que tenga por más convenientes”⁵⁶. En 1829 se consideraba que la capilla de Santiago era desde hacía mucho tiempo un almacén, tapiada su puerta y sólo con sus muros y bóvedas; en 1853, el Cabildo trató de comprarla a la familia Castejón, pero ante su

elevada pretensión económica, se desistió. Por entonces ya se denominaba “capilla del Rosario”, y en 1898 pasó a ser capilla del palacio episcopal allí edificado. La capilla fue finalmente derribada en 1952 tras sufrir daños en el incendio de la ciudad en 1941.

5. Conclusiones

En el siglo XIV los comerciantes hispanos adquirieron un nuevo protagonismo no sólo en la economía sino también en el gobierno de las poblaciones, en la vida social y en la promoción artística. Promovieron la erección de sepulcros con estatuas yacentes, frecuentemente bajo sencillas hornacinas, pero también, como en el caso de Juan Gutiérrez de Escalante en Santander, capillas funerarias que agrupaban los enterramientos familiares. Estos comerciantes además se implicaron en las obras de las iglesias y buscaron con ello no sólo contribuir al bien común sino también efectuar una labor propagandística, como hizo Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia colegial de Santander, donde al mismo tiempo que contribuía a su obra arquitectónica proyectaba su imagen hacia la calle más noble de la Villa mediante la escultura y la epigrafía, asegurando su presencia simbólica en el espacio público urbano. La amplitud de la promoción artística de Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia colegial de Santander (dos capillas funerarias con sus sepulcros; muro de cierre de la nave de la Epístola con imagen escultórica de madera, inscripción epigráfica y heráldica) supone una notable aportación al papel jugado por los mercaderes en el arte gótico español del siglo XIV.

NOTAS

¹ Sobre la catedral de Santander, véase E. Campuzano Ruiz: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985. VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (Casado Soto, José Luis, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997. VV.AA.: *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. III. Santander y su entorno*. Santander, Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria, 2002. M. Á. Aramburu-Zabala: "De la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos a la catedral de Nuestra Señora de la Asunción", en *Año mariano y diocesano 2004-2005*, Santander, obispado de Santander, 2007, pp. 105-148.

² L. García de Salazar: *Las Bienandanzas e Fortunas*, ed. de A. Rodríguez Herrero, Bilbao, 1955.

³ J. Á. Solórzano Telechea: *Santander en la Edad Media: patrimonio, parentesco y poder*. Santander, Universidad de Cantabria, 2002.

⁴ Expediente de Santiago de Álvaro Guerra de la Vega, nieto de Micaela de Santiago Arredondo. M. Escagedo Salmón: *Solares Montañeses*. Santander, Imp. de la Librería Moderna, 1934, tomo VIII, pp. 42-43.

⁵ VV.AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934, p. 42.

⁶ L. Suárez Fernández: *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*. Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1959, p. 97.

⁷ Juan Gutiérrez de Escalante el Bueno tuvo, además de Rui Gutiérrez de Escalante, otros hijos, entre ellos Juan Gutiérrez de Escalante, el Ciego, quien primero cursó estudios eclesiásticos, pero después se dedicó al comercio, y en sus últimos años quedó ciego. En 1412 se denominaba "caballero, heredero, devisero, fijoalga", y combatió en las luchas banderizas entre Giles y Negretes. Otro hijo, Fernán Gutiérrez de Escalante, fue beneficiado en la iglesia colegial de Santander. Y también tuvo una hija, María Gutiérrez de Escalante, quien al parecer casó dos veces, primero con Martín González de la Escuela, y después con García González de Tor-

ya, con quien tuvo a García González de Toraya. Lope García de Salazar escribe: "Diego González, el de Cianca, ovo fijos a Pedro Días, que pobló en Cianca, e casó con fija de Ruy Gutiérrez de Escalante, e obo fijos a Rodrigo de Escalante, que eredó en Cianca, e otros fijos e fijas...".

⁸ J. Á. Solórzano Telechea: "Santander y la construcción de Europa: comercio y mercaderes en la Edad Media", en VV.AA. (F. Gómez Ochoa, ed.): *Santander como ciudad europea: una larga historia*. Santander, Fundación Santander 2016 y Universidad de Cantabria, 2016, pp. 38-66; p. 50.

⁹ M. Vaquero Piñeiro: "Relaciones entre las villas cántabras de la costa y la península italiana en los siglos XIV y XV", en *El Fuero de Santander y su época. Actas del Congreso conmemorativo de su VIII Centenario*. Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1989, pp. 305-318.

¹⁰ L. Fernández González: *Santander. Una ciudad medieval*. Santander, Ediciones de Librería Estudio, s.f., pp. 256-261. Una vista desde el sur de la Rúa Mayor en 1850 fue publicada en el libro VV. AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935. En ella, la capilla de Escalante, llamada "de Santiago", figura inmediata a la torre de la catedral, y se pueden ver sus contrafuertes exteriores y la cubierta a dos aguas.

¹¹ J. García (pseudónimo de Amós de Escalante): *Costas y Montañas (Libro de un Caminante)*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1871, p. 247.

¹² A. Pérez Nieva: *Por la Montaña (apuntes de un viaje a Cantabria)*. Santander, 1896, p. 123.

¹³ Pleito de septiembre de 1490. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Reales Ejecutorias, c. 31/22. J. Á. Solórzano Telechea: *Los conflictos del Santander Medieval en el Archivo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Patrimonio Documental (1389-1504)*. Santander, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, 1999, pp. 90-100.

¹⁴ M. C. González Echegaray: *En el corazón de Santander. Fundación e historia de la iglesia de la Compañía*. Santander, 2000.

¹⁵ La imagen de alabastro de Nuestra Señora de Huarte (Navarra) lleva la siguiente inscripción: "Anno Domini MCCCXLIX. Martinus de Huarte, mercator de Pamplone, fecit transferre de villa Parisi hanc imaginem, in ecclesiam istam et dedit illam in honorem Beatae Mariae Virginis. Orate pro eo". Es decir, un mercader traslada una estatua de la Virgen con el Niño desde París y la dona a la iglesia en 1449. También se indica el origen geográfico de la imagen en la Virgen de Roncesvalles (fines del s. XIII – principios del XIV), donde se señala: "Fecit fieri Tholose ad honorem Beatae Mariae virginis". C. Fernández Ladreda: *Imaginería medieval mariana*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988.

¹⁶ M. C. González Echegaray: *Escudos de Cantabria*. Tomo II, *Asturias de Santillana-1*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1972, pp. 17-20. ID.: "La heráldica en la Catedral de Santander", en VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (J. L. Casado Soto, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 199-245; pp. 201-202.

¹⁷ Se ha señalado que los principales clientes de escultura en el siglo XIV en Europa preferían las imágenes de piedra caliza, mármol, alabastro o plata sobredorada: los reyes, la nobleza, las catedrales o los principales monasterios preferían estos materiales, quedando la madera policromada para clientes con menor poder adquisitivo, como las parroquias rurales, aunque pensamos que esto puede ser relativizado. B. Bérannger-Menand: "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200- 1500)", *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe. Au XVe. Siècle*, (Catherine Arminjon et Sandrine Berthelot, dirs.). Milán, Caen, Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse, 2008, pp. 65-99.

¹⁸ "En comparación con las estatuas de piedra del estilo gótico primitivo, son muy pocas las de madera que se han conservado de aquel tiempo, y casi todas de vírgenes". A. L. Mayer: *El estilo gótico en España*. 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (1ª ed. castellana, 1929), p. 95. La edición alemana es de Leipzig, 1928.

¹⁹ R. Espejo Saavedra: "Restauración de la talla Virgen con el Niño", en VV. AA.: *La Catedral de Santander...*, pp. 357-361.

²⁰ P. Williamson: *Northern Gothic Sculpture 1200-1450*. London, Victoria and Albert Museum, 1988, pp. 11-12.

²¹ La "Vierge dorée" del portal del brazo sur del transepto en la catedral de Amiens, ca. 1259-69.

²² E. Campuzano Ruiz: ob. cit., p. 464.

²³ C. Bernís: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen", *Archivo Español de Arte* tomo 43, nº 170, 1970, pp. 193-218.

²⁴ K. Reynolds Brown: "Six Gothic Brooches at the Cloisters", en C. Parker, Elisabeth, ed., *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 409-419.

²⁵ En las imágenes de la reina de Inglaterra Leonor de Castilla (1241-1290), nacida en Burgos. La escultura de la Waltham Cross, donde se le representa, es obra de Alexander of Abingdon "*Le Imagineur*", que entre otras obras, colaboró en alguna con William Torel, autor de su imagen yacente en bronce. La corona que usa la reina Leonor es muy sencilla, todo lo contrario de lo que aparece en muchas imágenes de la Virgen de la época, a veces muy ostentosas.

²⁶ Los reyes de Francia llevan coronas similares en las miniaturas: *Chroniques de France ou de Saint-Denis*, vol. 1, siglo XIV. British Library.

²⁷ Mainneville (Eure); abadía de Saint-Martin de Mondaye (Calvados); Cerisy-la-Salle (Calvados); Virgen de Jean d'Evreux en Saint-Denis; Allouville-Bellefosse (Seine Maritime); Saint-Germain-du-Corbéis (Orne); iglesia de Sain-Sulpice de Ghéhébert (Manche); Couilly-Pont-aux-Dames (Metropolitan Museum of Art, N.Y.); otra Virgen del Metropolitan Museum of Art, de mármol; Areny de Noguera; Saint Martin en Saussay-la-Campagne (Eure); Virgen de Beauficel-en-Lyons; Agustinos de Toulouse; Musée des Beaux-Arts de Tours; Virgen con el Niño de Jean Pépin de Huy, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1329; Musée des Beaux-Arts de Limoges; Notre-Dame de Guilberville (Manche), de 1412; etc.

²⁸ Virgen con el Niño de la puerta del Amparo de la catedral de Pamplona; de la ermita de Nuestra señora de la O en Navarra; y de la iglesia parroquial de Sorrauren (Navarra), de alabastro. C. Fernández Ladreda: *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.

²⁹ The Cloisters Collection, 1937, Nº 37.159. Imagen de piedra policromada de hacia 1340-50. Medidas 172,7 x 58 x 28,5 cms.). W. D. Wixom: "Medieval Sculpture at the Cloisters", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XLVI, nº 3, 1988/89, pp. 3-64; sobre la imagen en pp. 50-51. Significativamente el capítulo en el que se incluye esta imagen se denomina "For piers and Niches".

³⁰ W. H. Forsyth: "The Virgin and Child in french fourteenth Century sculpture. A method of classification", *The Art Bulletin* vol. 39, nº 3, sept. 1957, pp. 171-182. Para las imágenes borgoñonas véase C. Schaefer: *La sculpture en ronde-bosse au XIVe. Siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris, 1954.

³¹ B. Béranger-Menand: "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200- 1500)", *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèverie du XIIIe. Au XVe. Siècle*, (Catherine Arminjon et Sandrine Berthelot, dirs.). Milán, Caen, Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse, 2008, pp. 65-99; p. 74.

³² Sobre la Virgen con el Niño desaparecida, del Museo Diocesano de Valencia, A. Durán-Sanpere y J. Ainaud de Lasarte: *Escultura gótica*. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico. Vol. VIII. Madrid, Plus-Ultra, 1956, p. 294. Láms. 284 y 285. Sobre la autoría de la portada de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, Elias Tormo, Durán-Sanpere y Ainaud de Lasarte incurrieron en un error de transcripción documental: "*La obra que constituye el punto de partida es sin duda alguna la portada de los Apóstoles, de la Catedral de Valencia, puesta en relación por Tormo, con un documento del año 1303, en el que se contiene el nombramiento y contrato del maestro mayor de la catedral a favor de Nicolás de Antona*."

Siendo Antona el nombre medieval de Southampton, cabría la suposición de que dicho artista fuese de origen inglés". A. Durán-Sanpere y J. Ainaud de Lasarte: ob. cit., p. 293. Pero la lectura del nombre era incorrecta, no se trata de "Nicolás de Antona" sino de "Nicolás de Ancona"; no inglés, sino italiano.

³³ Sobre la escultura gótica italiana, en general véase A. Fiderer Moskowitz: *Italian Gothic Sculpture c. 1250 -c.1400*. Cambridge University Press, 2001. Para la escultura en madera italiana, véase por ejemplo el catálogo de la exposición (a cura di Franco Boggero y Piero Donati): *La sacra selva: scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*. Milano, Skira, 2004.

³⁴ R. García Ramos y E. Ruiz de Arcaute Martínez: "Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de la correspondencia de policromías", en "Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria", *Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas Monumentales* nº 15, 1996, pp. 365-374.

³⁵ La transcripción en J. L. Casado Soto: *Santander. Una villa marinera en el siglo XVI*. Santander, Ediciones de Librería Estudio, 1990, p. 82.

³⁶ Sixto Córdoba confundió las armas de Escalante con el león de San Marcos. S. Córdoba y Oña: *Santander, su catedral y sus obispos*. Santander, 1929.

³⁷ S. Córdoba y Oña: ob. cit.

³⁸ M. C. González Echegaray: "La heráldica en la Catedral de Santander", en VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (J. L. Casado Soto, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 199-245; p. 244.

³⁹ "En la Iglesia de los Cuerpos Santos de la villa de Santander, donde yo me mando enterrar, está una capilla que se dice de Santa María de Cueto, la cual ha sido de mis antepasados y sucesivamente vino a ser mía, en la cual he gastado cierta suma, haciéndola reedificar e labrar de nuevo, con ornamentos e plata e otras cosas que al servicio della convienen". Cit. J. de la Hoz Teja: "La capilla de Escalante, en la Catedral", *Altamira* 1951, nº 2 y 3, pp. 206-213.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Santander, Libros, A 14, visita del año 1650.

⁴¹ Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Secc. Protocolos, leg. 747, ante Francisco Ignacio de Rubayo, fols. 96 recto - 99 vto.

⁴² La transcripción en J. L. Casado Soto: ob. cit., pp. 80-82.

⁴³ Para el contexto hispano de las capillas funerarias y de sus promotores véase J. Yarza Luaces: "La capilla funeraria hispana en torno a 1400", en *El sentimiento y la idea de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91. Id.: "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso del C.E.H.A.* Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-20.

⁴⁴ Al modo en que lo presenta Jan van Eyck en el Retablo del Cordero Místico. No se trata de un apóstol, San Simón o Santo Tomás, que se representan con una lanza en ejemplos burgaleses. J. J. Calzada Toledano: *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2006, pp. 222-223.

⁴⁵ T. Maza Solano: *Catálogo del Archivo del Antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*, Santander, 1940, pp. 250 y 257, citando un registro documental que expresaba que en el monasterio hubo un documento que contenía el "convenio otorgado entre este Monasterio y Juan Gutiérrez de Barcenilla, en la que éstos se obligaron a hacer la capilla mayor de este monasterio..." ("Papeles de Corbán, nº 39). Otras noticias documentales de los siglos XVI y XVII, que confirman lo expresado por Maza Solano, en M. C. González Echegaray: "Pedro de Lierno en Montecorbán", *Juan de Herrera y su Influencia*. Actas del Simposio, Camargo, 14/17 julio 1992 (M. Á. Aramburu-Zabala, dir.), Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria, 1993, pp. 59-65. Las noticias documentales han sido citadas después por otros autores, B. Alonso Ruiz: "Santa Catalina de Monte Corbán: la Orden Jerónima en Santander", *Historias de Cantabria*, 3,

1992, pp. 6-22. I. Mateos Gómez, J. M. Prados García, A. López-Yarto Elizalde: *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*. Ed. Encuentro, 1999, pp. 231-232.

⁴⁶ Dos de estas ménsulas aparecen fotografiadas en la capilla en el libro VV. AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935, mencionándose como "un judío cambista y un piloto".

⁴⁷ Citado en F. Barreda y Ferrer de la Vega; J. L. Casado Soto; y M. C. González Echegaray: *Rutas jacobitas por Cantabria*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1993, pp. 201-202.

⁴⁸ VV. AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934, Lám. III. Descripción en págs. 41-44.

⁴⁹ El foco escultórico burgalés es el referente por ejemplo para los sepulcros de mercaderes del siglo XIV en Vitoria (los Vazterra en la catedral de Santa María; Martín Fernández de Abaunza en la capilla de Santiago aneja a la catedral).

⁵⁰ M. de Assas: "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia", *Museo Español de Antigüedades*, Tomo VI, 1875, pp. 217-247; pp. 233-234. R. Amador de los Ríos: *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*. Burgos, 1888, p. 732. A. Rodríguez López: *El Real Monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*. Burgos, 1907, p. 267. A. L. Mayer: *El estilo gótico en España*. Madrid, 1929, p. 76. Citamos por la 2ª ed. (1943), pp. 78-79. L. Torres Balbás: "Actividades de los moros burgaleses en las artes y oficios de la construcción (siglos XIII y XIV)", *Al-Andalus*, XIX, 1954, 1., crónica XXXIV. M. J. Gómez Bárcena: "El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV", *Actas del Congreso de Historia de Burgos*, 1985, pp. 863-881; p. 865. Id.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 200-201.

⁵¹ Véase Á. Franco Mata: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, Diputación Provincial de León e Instituto Leonés de Cultura, León, 1998, pp. 437-438. Para los ejemplos toledanos, Id.: "El sepulcro de don Pedro Suárez III (siglo XIV) y el taller to-

ledano de Ferrand González", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9, nº 1-2, 1991, pp. 87-100. T. Pérez Higuera: "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 44, 1978, pp. 129-142.

⁵² El nombre de "Capilla de Santiago" se debe, según Jerónimo de la Hoz Teja "no porque el Apóstol tuviera culto en ella, sino porque Alonso de Santiago había entroncado con el linaje de Escalante y la capilla y sus derechos pasaron a ser de su apellido". J. de la Hoz Teja: "La capilla de Escalante en la Catedral", *Altamira, Santander, 1951*, nº 2-3, pp. 206-213. Antes había sido de la familia Toraya. Marcos de Toraya Santiago murió en Indias, mandando fundar dos capellanías. Según Escagedo Salmón, aunque la documentación señala a Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Mata como fundadores de la capilla, "creo esto equivocado y pienso que la fundación de esta capilla es de la casa de Santiago y no de la de Toraya, ésta emparentó con aquélla... y por este entronque litigaron posteriormente los Toraya el patronato de la capilla". M. Escagedo Salmón: *Solares Montañeses, tomo VIII*, p. 143.

⁵³ Archivo privado de Nieves Barros. Universidad de Cantabria, Documentación de la familia Toraya, sin catalogar.

⁵⁴ La visita del canónigo Pellegrino Zuyer en Archivo Secreto Vaticano, Acta Congregationis Consistorialis, año 1669, 2. J. L. Casado Soto: *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1980.

⁵⁵ Archivo privado de Nieves Barros, Universidad de Cantabria, Legajo 2, doc. 108, Santander, 22 de abril de 1731. Acuerdo del capitán Juan Antonio de Toraya Verettera, patrono de la capilla de Santiago en la Colegial de Santander, con el canónigo Diego Escobedo, abad, y la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, para que ésta use dicha capilla.

⁵⁶ Archivo privado de Nieves Barros, Universidad de Cantabria, Legajo 2, doc. 66.

REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña. 1992. "Santa Catalina de Monte Corbán: la Orden Jerónima en Santander." *Historias de Cantabria* 3: 6-22.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. 1888. *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía.
- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel. 2007. "De la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos a la catedral de Nuestra Señora de la Asunción." In *Año mariano y diocesano 2004-2005*, 105-148. Santander: Obispado de Santander.
- Assas, Manuel de. 1875. "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia." *Museo Español de Antigüedades* 6: 217-247.
- Barreda y Ferrer de la Vega, Fernando, José Luis Casado Soto, and María del Carmen González Echegaray. 1993. *Rutas jacobeanas por Cantabria*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Béranger-Menand, Brigitte. 2008. "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200-1500)." In *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe. Au XVIe. Siècle*, edited by Catherine Arminjon and Sandrine Berthelot, 65-99. Milano / Caen: Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse.
- Bernís, Carmen. 1970. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen." *Archivo Español de Arte*, 43, no. 170: 193-218.
- Boggero, Franco, and Piero Donati. 2004. *La sacra selva: scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*. Milano: Skira.
- Calzada Toledano, Juan José. 2006. *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Campuzano Ruiz, Enrique. 1985. *El Gótico en Cantabria*. Santander: Librería Estvdio,
- Carballo, Jesús, et al. 1935. *Lo admirable de Santander*. Bilbao: Arte Luis Santos y Cía.
- Casado Soto, José Luis. 1980. *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Casado Soto, José Luis. 1990. *Santander. Una villa marinera en el siglo XVI*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- Casado Soto, José Luis, et al. 1997. *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Córdova y Oña, Sixto. 1929. *Santander, su catedral y sus obispos*. Santander: Aldus.
- Durán-Sanpere, Agustín, and Juan Ainaud de Lasarte. 1956. *Escultura gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*. 8. Madrid: Plus-Ultra.
- Escagedo Salmón, Mateo. 1934. *Solares Montañeses. VIII*. Santander: Imp. de la Librería Moderna.
- Escalante, Amós de. 1871. *Costas y Montañas (Libro de un Caminante)*. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Espejo Saavedra, Rocío. 1997. "Restauración de la talla Virgen con el Niño." In *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*, edited by José Luis Casado Soto, 357-361. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Fernández González, Lorena. 2001. *Santander. Una ciudad medieval*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- Fernández Ladreda, Clara. 1988. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fiderer Moskowitz, Anita. 2001. *Italian Gothic Sculpture c. 1250 –c. 1400*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forsyth, William H. 1957. "The Virgin and Child in french fourteenth Century sculpture. A method of classification." *The Art Bulletin* 39, no. 3 (sept.): 171-182.
<https://doi.org/10.2307/3047711>
<https://doi.org/10.1080/00043079.1957.11408384>
- Franco Mata, Ángela. 1991. "El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9, no. 1-2: 87-100.
- Franco Mata, Ángela. 1998. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Diputa-

- ción Provincial de León / Instituto Leonés de Cultura.
- García de Salazar, Lope. 1955. *Las Bienandanzas e Fortunas*. Ed. Ángel Rodríguez Herrero. Bilbao: Editorial Vizcaina.
- García Ramos, Rosaura, and Emilio Ruiz de Arcaute Martínez. 1996. "Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de la correspondencia de policromías." *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas Monumentales* 15: 365-374.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1985. "El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV." In *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos, MC aniversario de la fundación de la ciudad, 863-881*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- González Echegaray, María del Carmen. 1972. *Escudos de Cantabria. Tomo II, Asturias de Santillana-1*. Santander: Institución Cultural de Cantabria.
- González Echegaray, María del Carmen. 1993. "Pedro de Liermo en Montecorbán." In *Juan de Herrera y su Influencia. Actas del Simposio, Camargo, 14/17 julio 1992*, edited by Miguel Ángel Aramburu-Zabala, 59-65. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera / Universidad de Cantabria.
- González Echegaray, María del Carmen. 1997. "La heráldica en la Catedral de Santander." In *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*, edited by José Luis Casado Soto, 199-245. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- González Echegaray, María del Carmen. 2000. *En el corazón de Santander. Fundación e historia de la iglesia de la Compañía*. Santander: El autor.
- Hoz Teja, Jerónimo de la. 1951. "La capilla de Escalante, en la Catedral." *Altamira* 2-3: 206-213.
- Mateos Gómez, Isabel, José María Prados García, and Amelia López-Yarto Elizalde. 1999. *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.
- Mayer, August, L. 1943. *El estilo gótico en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Maza Solano, Tomás. 1940. *Catálogo del Archivo del Antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*, Santander: Imprenta de la Librería Moderna.
- Ortiz de la Torre, Elías, El marqués del Saltillo, Francisco González Camino y Aguirre, and Fernando González Camino y Aguirre. 1934. *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Pérez Higuera, María Teresa. 1978. "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)." *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 44: 129-142.
- Polo Sánchez, Julio Juan, et al. 2002. *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. III. Santander y su entorno*. Santander: Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria.
- Reynolds Brown, Katharine. 1992. "Six Gothic Brooches at the Cloisters." In *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, edited by Elisabeth C. Parker, 409-419. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Rodríguez López, Amancio. 1907. *El Real Monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*. Burgos: Imprenta y Librería del Círculo Católico.
- Schaefer, Claude. 1954. *La sculpture en ronde-bosse au XIVe. Siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris: Clavreuil.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 1999. *Los conflictos del Santander Medieval en el Archivo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Patrimonio Documental (1389-1504)*. Santander: Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 2002. *Santander en la Edad Media: patrimonio, parentesco y poder*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 2016. "Santander y la construcción de Europa: comercio y mercaderes en la Edad Media." In *Santander*

- como ciudad europea: una larga historia, edited by Fidel Gómez Ochoa, 38-66. Santander: Fundación Santander 2016 / Universidad de Cantabria.
- Suárez Fernández, Luis. 1959. *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*. Madrid: Escuela de Estudios Medievales.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1954. "Actividades de los moros burgaleses en las artes y oficios de la construcción (siglos XIII y XIV)." *Al-Andalus* 19: 197-202.
- Vaquero Piñeiro, Manuel. 1989. "Relaciones entre las villas cántabras de la costa y la península italiana en los siglos XIV y XV." In *El Fuero de Santander y su época. Actas del Congreso conmemorativo de su VIII Centenario*, 305-318. Santander: Diputación Regional de Cantabria.
- Williamson, Paul. 1988. *Northern Gothic Sculpture 1200-1450*. London: Victoria and Albert Museum.
- Wixom, William D. 1988-89. "Medieval Sculpture at the Cloisters." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46, no. 3: 3-64.