

## **RESUMEN DEL TEXTO 10 (II.B.5.3)**

### **Bernardo de San Miguel. Obra documentada y conservada.**

Las obras realizadas por el taller de Bernardo de San Miguel que, además de estar documentadas, se han conservado hasta nuestros días, han podido ser observadas, fotografiadas y estudiadas con detenimiento para poder identificar una serie de estilemas (singularidades propias de un autor determinado) que, en su mayor parte, están presentes en el destacado conjunto de retablos de la iglesia de Villazón, lo cual nos permitió identificar un buen número de retablos atribuibles al mismo autor en el entorno de la mencionada parroquia. Dichas atribuciones resultaron tan fiables que en tres de los casos (Tablado, Folguerúa y Tuña) acabamos encontrando la documentación en la que figuraba el importante dato que no habíamos podido localizar en los libros de fábrica y de cofradías de Villazón: el nombre del autor, que resultó ser Bernardo de San Miguel, a quien la documentación de Folguerúa situaba en Villazón en 1790.

Finalmente, gracias al hallazgo del testamento de San Miguel (en el que hace referencia al nacimiento de un nieto en Villazón) acabamos encontrando en el archivo de la parroquia el documento que nos permitió confirmar la presencia en la misma de Bernardo de San Miguel y sus dos hijos mayores en el año 1791: el acta de bautismo del hijo de su primogénito, que se encontraba trabajando de oficial con su padre.

### **Retablo mayor de Sojoguti, en el Valle de Ayala, Álava (1769).** (Figuras 19 a 27)

Según Portilla Vitoria (que lo documentó en 1988), el patrono de dicha iglesia parroquial, don Juan Antonio de Vivanco, atendiendo la sugerencia realizada por el obispo de Santander en 1765, le encargó a Bernardo de San Miguel, mediante contrato sucrito el 5.03.1769, la realización del retablo mayor por un precio de 5.000 reales.

Al tratarse de uno de los tres contratos conocidos de San Miguel, merece la pena destacar algún detalle. La adjudicación debió de realizarse directamente, pues el patrono y San Miguel habían tratado, convenido y ajustado su realización “*con arreglo a las trazas y condiciones que tienen formadas y dispuestas*”. El material corría de cuenta de San Miguel y debía de ser madera de pino para la estructura y de nogal para el resto.

También se incluyeron algunas obras complementarias, constituyendo el primer testimonio de una práctica que debió de realizar con cierta frecuencia: la realización de pequeños encargos ajenos a la construcción de los retablos e, incluso en algunos casos, al propio oficio de ensamblador o tallista. En este caso se trató de la elevación del coro,

la ejecución de una escalera para el mismo y la colocación de un escudo de armas en el centro de su barandilla, además de la fabricación de una balaustrada para el baptisterio y de unos sencillos confesionarios. En Asturias llegó a contratar la ejecución de campanas y a cobrar por la realización de puertas, cajoneras y marcos de ventanas o por el suministro de columnas de piedra o de arena. Dichas tareas las llevó a cabo en iglesias en las que se encontraba realizando o colocando alguno de sus retablos. A los párrocos o mayordomos les vendría bien este tipo de intervenciones, mientras que a San Miguel le serviría para incrementar sus ingresos sin que, al parecer, le incomodase realizarlas.

En el retablo de Sojoguti se limitó a la fabricación del mismo, ocupándose otros artífices trasmeranos de la realización del dorado, las esculturas y el relieve de la Anunciación: Joaquín Ruiz Munar, Bernardo de Monasterio y Francisco de Mendoza.

Se eleva sobre un altar de tipo romano, cuyo frontal se decora con una gran cartela dorada sobre un fondo pintado con jaspeados y motivos florales. El resto del retablo está totalmente dorado y responde a una tipología casi plenamente rococó, percibiéndose numerosas características comunes con la obra posterior de San Miguel.

El tabernáculo, de perfiles algo chinescos y que no parece encajar adecuadamente en la hornacina que lo alberga, podría ser un añadido o modificación posterior, conservándose en el coro un pequeño sagrario dorado que pudo formar parte del templete original, pues en su parte superior (completamente plana) se conservan indicios que permiten suponer que pudo ir rematado por un expositor (figura 24).

### **Sillería del coro bajo de la iglesia de Santa María del Puerto de Santoña (1786).**

Aunque es posterior al retablo mayor de la iglesia de Villazón y anterior a la ejecución del resto del amueblamiento religioso de la misma, la estudiaremos a continuación del retablo de Sojoguti por tratarse de las dos únicas obras documentadas y realizadas fuera de Asturias. De este modo, podremos tratar el conjunto de retablos de Villazón en un mismo apartado sin la interrupción que supondría intercalar esta obra.

La autoría de San Miguel y de Antonio de Pellón fue documentada en 1998 por Aramburu-Zabala, de quien tomamos la referencia para obtener una copia del contrato (AHPC). Aunque dicho autor contempla la posibilidad de que el diseño haya sido realizado por “el santoñés Andrés de la Piedra y del Haro, Maestro Tallista y Escultor de la Academia de la Villa y Corte de Madrid”, el relato de la subasta parece apuntar a que las trazas fueron realizadas por Miguel de Avendaño, ensamblador de Liendo que, según Polo Sánchez, estaba especializado en mobiliario religioso. Se inició partiendo de

la valoración realizada por Avendaño (3.700 reales) y concluyó con una rebaja de 60 reales (3.640), aceptándose una puja posterior de Antonio de Pellón (2.730 reales), quien “*después de lo cual se convino con el referido Bernardo de San Miguel en seguir con dicha obra los dos a pérdidas y ganancias...*”. Éste es el único caso documentado en el que San Miguel consiguió la adjudicación de una obra mediante subasta. En el resto de casos, los indicios sobre este particular parecen apuntar a un sistema de contratación mediante acuerdo (“*ajuste*”) entre el comitente y el propio Bernardo.

El proceso habitual de subasta para la realización de retablos ha sido descrito por Campuzano Ruiz: un domingo se colocaba en la puerta de la iglesia un edicto. Un mes después los maestros concursantes exponían las trazas y condiciones a la consideración de los mayordomos y clero de la parroquia, que tras seleccionar una de ellas, procedían a subastar la realización durante el tiempo en que tardaba en consumirse una vela. En este caso la escasa rebaja conseguida al apagarse la “*candela*” debió de ser el motivo por el que se amplió el plazo de presentación de “*mejoras*” hasta las cuatro de la tarde.

Los escasos sitiales conservados (figuras 28 a 30) presentan una decoración tan austera que resulta insuficiente para establecer comparaciones con el resto de su obra, aunque en algunas especificaciones del contrato sí se aprecian ciertas coincidencias con algunos de los motivos ornamentales utilizados posteriormente por el mismo. También se determinó el tipo de madera (castaño de la mejor calidad y nogal de corazón) y se contrataron los consabidos añadidos: 1 facistol, 2 mesitas para credencias y 2 puertas.

### **El conjunto de retablos de Santiago de Villazón (1783-1791).** (Figuras 70 a 93).

Estos cinco retablos fueron realizados en dos fases. En 1783 se construyó el retablo mayor, cuyo dorado se pospuso hasta la segunda fase (1787-1791), en la que se realizaron el resto de retablos y se procedió a dorarlos y policromarlos. Aunque durante la segunda fase, el taller de San Miguel realizó otros tres retablos en la misma comarca (Tablado y Folguerúa, en Tineo, y Priero, en Salas) nos ceñiremos en este capítulo al amueblamiento de la iglesia de Villazón, centrándonos en la documentación.

La atribución estilística al taller de de San Miguel, pudo ser confirmada finalmente gracias a los tres importantes documentos en los que se constata su presencia en Villazón en los dos años finales de la segunda fase de su amueblamiento. El primero de ellos es el apunte correspondiente a las cuentas del año 1790 del santuario de Folguerúa en el que se dice que su retablo había sido hecho ese año por “*Bernardo de San Miguel, maestro tallista que reside en Villazón del concejo de Salas*”. Los otros

dos, nos informan del nacimiento, en el verano de 1791, del hijo de su primogénito Carlos: el testamento de Bernardo y la partida de bautismo del nieto, en la que se constata la presencia del maestro y la de sus dos hijos mayores, y especificándose que, Carlos “*se encontraba trabajando de oficial con su padre, Bernardo de San Miguel*”.

**La documentación referida al retablo mayor es la siguiente.** En las cuentas ordinarias de 1783 se anotó un gasto de 24 reales “*de cuatro tablas...para rematar el retablo*” y, en las extraordinarias de los años 1781 a 1784, fue el propio Callexa quien dio cuenta del pago de 2.720 reales “*por la hechura de Retablo Mayor y puerta*”. Como vemos, el taller de San Miguel también aquí se encargó de realizar alguna obra complementaria, como la puerta principal, cuyas similitudes con las que aparecen integradas en el sotabanco del retablo de San Pedro Sopoyo de Ajo (ensamblado en 1766 por Pedro de Pellón Noriega y José Manuel de la Roza Villanueva) resultan muy llamativas y significativas, al tratarse de un modelo bastante original en el que se combinan cuarterones rectangulares y trapezoidales (fig. 92, 93 y 104)

En las cuentas extraordinarias de Callexa de los años 1781-1784 se incluyeron otras anotaciones relacionadas con el retablo mayor y la puerta: 22 reales “*de cinco libras de cola para el retablo*”; 229 reales “*de cuatro millares de clavos, con trescientos más, de pontonar y tillar para las obras de Retablo y pórtico*”; 80 reales “*que tengo dado al herrero en cuenta de las herramientas para el retablo y puertas de la iglesia*”; 30 reales “*que pagué a Santos Marrón por una docena de tablas para el retablo*”; 24,16 reales “*a un carpintero por cinco días de trabajo en ajustar los retablos, hacer las mesas y los marcos para una puerta*”; “*Ítem se debe la madera del pórtico y la que se gastó en el retablo a sus respectivos dueños*”.

En las cuentas ordinarias de 1784 se saldaron las deudas contraídas por el suministro de maderas y herramientas: 33 reales “*que llevó Benito Prieto por trece tablas que había prestado para el retablo*”; 4 reales “*que restaban deber al ferrero de la herramienta del retablo y puerta*”; 28 reales “*que se pagaron a Pedro Llana por cinco tablas gruesas y grandes que largó para el retablo y mesas de altares*”. La adquisición de materiales y herramientas a vecinos y profesionales de la zona resulta un claro indicio de que los trabajos del taller de San Miguel se desarrollaron a pie de obra.

La Visita Pastoral de 1786 permite conocer el estado de las obras y el aspecto que presentaría la iglesia tras la construcción del nuevo retablo y la probable reubicación de los que más tarde fueron para Figares y Pronga: “*habiendo visitado la iglesia parroquial la halló muy decente en lo posible y por lo obrado en ella se conoce*

*el mucho esmero del párroco al que exhortó su merced (para que) prosiga...hasta completarla de cuanto aún le falta en el dorado del retablo...y hacer cajones nuevos...y asimismo...pondrá ara en el altar de Santo Domingo*". La principal novedad sería el nuevo retablo mayor, que tendría un aspecto mas austero al no haber sido dorado ni contar con *"las tarjetas que se añadieron a los retablos"* al final de la segunda fase.

**Las anotaciones conservadas sobre los pagos del dorado de los retablos colaterales y del mayor** se corresponden realmente con una serie de devoluciones de anticipos que en su momento habían sido realizados por el párroco. Así, en las cuentas de los años 1791-1795 del Libro de Limosnas de San Antonio, el propio Callexa anotó una partida de 1.385 reales y 14 maravedís que le entregó el mayordomo *"para en cuenta del costo que tuvo el dorar el retablo mayor y colaterales"*. En las del Libro de Fábrica del año 1793 se indicó que el saldo (79 reales y 28 maravedís) se le había entregado al cura *"para en cuenta del costo de la doradura de los Retablos"*. Y el saldo de las de 1794-1795 (223 reales y 26 maravedís) también se le dieron *"para en cuenta del costo de dorar los Retablos"*.

Los 1.689 reales que se devolvieron al párroco de los fondos de la Fábrica y de San Antonio, seguramente no cubrirían el coste total del dorado de los tres retablos. Resulta muy probable, por tanto, que la cofradía del Rosario hubiese contribuido con otra importante aportación. Al no conservarse el Libro de la Cofradía de 1755-1851, la única referencia la encontramos en el resumen de las obras realizadas con los préstamos de los santuarios (LF, 1795) en el que se menciona una partida de la cofradía que había sido aplicada a sufragar el *"costo del dorado del retablo mayor y colaterales"*.

**La documentación sobre el retablo de San Antonio de Padua es la siguiente.** En el mencionado resumen de 1795, tras anotar el importe total de los préstamos aportados por sus devotos a las obras de la iglesia (5.895 reales), el párroco especificó que *"el coste de su retablo y su doradura"* había sido sufragado *"separadamente de sus limosnas, sin que se cuenten inclusas en la referida cantidad"*. Al haber pagado íntegramente los devotos de San Antonio la fabricación, el dorado y el policromado del retablo, las únicas anotaciones relativas a esos gastos aparecen en el Libro correspondiente a sus limosnas y no en el de Fábrica. En las cuentas de 1787-1788 (LLSA) se apuntó un pago de 1.162 reales *"que tuvo de costo el retablo del Santo, incluso hechura y materiales, sin incluir algunas tablas que restan pagarse"*.

Las anotaciones relativas al dorado del retablo de San Antonio y a otras labores realizadas por el pintor-dorador son las siguientes. En los años 1789-1790 se pagaron

1.402 reales por el “costo de dorar el retablo del santo. Incluso su retoque (el de la imagen del santo) el pabellón y cornisa de la iglesia”. En los años 1791-1795, se anotó un pago de 257 reales y 30 maravedís “que se restaron deber de la doradura del retablo y retoque de la imagen del santo, según consta de las últimas cuentas” (LLSA). Por tanto, las labores se realizaron entre 1789 y 1790, pero se abonaron en varios plazos. El importe percibido por el pintor-dorador fue de 1.659 reales y 30 maravedís.

El hecho de que en el Libro de Fábrica no se anotase ningún pago por la hechura y el dorado del retablo de la Virgen del Rosario podría deberse a que dichas labores hubiesen sido sufragadas por la propia cofradía, como en el caso anterior. Al no conservarse la cuentas del Rosario de los años 1755 a 1851, no hemos podido confirmar dicha hipótesis ni conocer la fecha en que se construyó, aunque parece probable que haya sido realizado con posterioridad a la Visita Pastoral de 1786, en la que (como vimos) se menciona un solo retablo, que sería el mayor. Al tratarse de un retablo estructuralmente idéntico al de San Antonio y que presenta escasas variantes ornamentales, lo más probable es que haya sido realizado, igualmente, hacia 1787-1788, hipótesis que parece confirmarse con la venta (en 1788) del retablo que fue para la iglesia de Pronga, muy probablemente el antiguo retablo del Rosario, que habría sido reutilizado y reubicado en la nueva iglesia hasta que se fabricó el actual.

**Entre los gastos de 1789 se anotaron los siguientes pagos por la realización de los colaterales:** “mil reales de vellón de la hechura de los dos...retablos para los colaterales”; 24 reales “de un castaño y su labra”; 28 reales por “ocho tijas y sus clavos”; 14 reales por “tres libras y media de cola”; 11 reales “de clavos...para los retablos”; 192 reales por “dieciséis días de sierra para el cielo raso y retablos”.

En el capítulo de ingresos también aparecen algunas anotaciones de interés: 267 reales “que pagaron los tallistas por treinta y cuatro copinos de escanda que gastaron de los lugares de Quintana y Llamas (y) que cobraron Francisco Pérez, Francisco Barredo y Josef González”; 28 reales “de veinte libras de cola que habían para sí gastado con media anega de escanda que pagaron (y que) había sido consumida y olvidada en el año de ochenta y ocho”; 202 reales “que hubo de las limosnas del Santuario de San Blas de Figares...por el retablo que fue para dicho Santuario”.

Como vemos, además de confirmarse que los tallistas del taller de San Miguel obtenían sus suministros de materiales y comida en la propia parroquia, en esta ocasión se especificó la especie de uno de los árboles que debió de emplearse en la construcción de los retablos: un castaño. También se da cuenta de la adquisición de algunas tijas,

término que, en los contratos de realización de los retablos, solía aplicarse a los barrotes de hierro que se empleaban para anclarlos a las paredes de la iglesia.

La coincidencia de la construcción de los colaterales con la venta del retablo que fue para la capilla de Figares constituye uno de los argumentos de nuestra hipótesis sobre la posible reubicación previa de este último en uno de los machones del arco de triunfo, para lo cual habría sido necesario practicarle las retallas que presenta en sus costados. Posiblemente se trataría del antiguo retablo de Santo Domingo, cuyo altar, como vimos, aún aparece mencionado en la Visita Pastoral del año 1786.

La documentación sobre el dorado y la policromía de los retablos colaterales es la misma que la del retablo mayor y, por tanto, podemos afirmar que dichas labores se fueron abonando en diversos plazos entre los años 1791 y 1795.

**Finalmente, la información sobre las últimas obras realizadas por el taller de Bernardo de San Miguel es la siguiente.** En 1790-1791 se anotó un pago de 516 reales “*a los tallistas por hacer la cornisa, los cajones de la sacristía y marcos para las vidrieras, y tarjetas que se añadieron a los retablos*”; un gasto de 55 reales en “*vidrios y cola*” y otro de 47,5 reales en “*cerraduras para los cajones, sin las que faltan*”.

Como vemos, también aquí se aprovechó la presencia de los tallistas para la elaboración de algunos elementos distintos a los retablos: la cajonera de la sacristía (en la que se instalaron algunas cerraduras), los marcos para las vidrieras (cuyos cristales se compraron ese mismo año) y una “cornisa”, término que probablemente haría referencia a las molduras de madera que remataban las paredes laterales de la nave, aparentando sostener la falsa bóveda que la cubría que, precisamente, fue rematada ese mismo año, en el que se le abonaron 330 reales “*al albañil por el cielo raso y el retejo*”.

Coincidiendo con los años en que los tallistas estarían construyendo el retablo de Priero (1790-1791), las únicas labores que realizaron en el conjunto de Villazón (terminado el año anterior) fue el añadido de las tarjetas decorativas. Es posible que se aprovechara el desmontaje de los retablos (operación previa y necesaria para el dorado de los mismos) para realizar los mencionados añadidos.

Con esta última actuación del taller de San Miguel y las que debió de realizar en esos años el de su pariente, Juan Antonio Láinz Láinz (policromía de retablos e imágenes y pinturas murales complementarias), se debieron de dar por culminadas las obras de amueblamiento y decoración interior de la iglesia, iniciadas en el año 1783.

### **Retablo de la capilla de San Francisco de Paula en Folguerúa, Tineo (1790).**

La capilla de Folguerúa (parroquia de Villatresmil) fue fundada en 1748 por Domingo Rodríguez de Santiago, quien ejerció de tesorero o mayordomo hasta su muerte, ocurrida entre el 15.10.1790 y el 18.09.1791. Tanto estos datos, como los que iremos desgranando a continuación, han sido extraídos del Libro de cuentas del Santuario correspondiente a los años 1784-1882 (AHDO, 59.24.16).

En 1790 se dotó a la capilla de un retablo que aparece perfectamente documentado como obra de Bernardo de San Miguel. (Figuras 31 a 33). En ese año se pagaron 7 reales “*de cal comprada para hacer el pedestal del retablo*”; 30 reales “*de los que hicieron el pedestal*”; 1.900 reales “*del retablo que en el presente año hizo Bernardo San Miguel, Maestro Tallista que reside en Villazón, del concejo de Salas*”. Probablemente, tras la construcción del sotabanco sobre el que se elevó el retablo, éste último tuvo que ser transportado desde Villazón, en donde residía San Miguel y en donde sabemos que también se encontraba trabajando de oficial su hijo Carlos.

En 1795 se procedió a su dorado y se abonaron al artífice las siguientes sumas: inicialmente se anotaron 620 reales y 25 maravedís que se pagaron “*al dorador por la obra*”. Posteriormente, del saldo de las cuentas de ese año (837 reales y 19 maravedís), el mayordomo “*entregó de presente al dorador cuatrocientos y diez reales...*”. En total, ese año percibió 1.030 reales y 25 maravedís. Si en el contrato se hubiesen establecido, como era habitual, tres plazos (inicio, media obra y entrega), el monto total podría haber ascendido a los 1.650 reales, una cantidad muy parecida a la que se abonó por el dorado del retablo de San Antonio de Villazón (1.659 reales), cuyas dimensiones (5,10 x 4,30 m) resultan bastante similares a las que presenta el retablo de Folguerúa: 5,50 x 4,40 m.

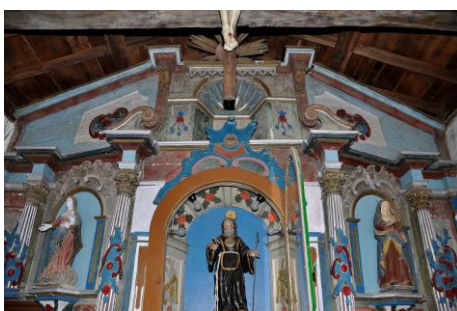
De haber sido así, se trataría de uno de los escasos indicios que nos permitirían relacionar al dorador del retablo de la capilla con el de la iglesia de Villazón, Juan Antonio Láinz, quien (como veremos) se ocupó en numerosas ocasiones de la policromar los retablos de su pariente, Bernardo de San Miguel, generalmente en un plazo bastante más breve del habitual en esos años, como ocurrió en este caso.

Desafortunadamente, la policromía ha sido desvirtuada por un moderno repinte con tintas planas, aunque algunas superficies planas conservan restos alterados de lo que podrían haber sido los jaspeados originales, que recuerdan a los de Villazón. Los de la peana del titular del retablo, que había sido realizada en 1793, presentan un aspecto similar, por lo que es bastante probable que haya sido pintada por el mismo dorador.



En cuanto a las características del retablo, las coincidencias con las vistas en Villazón eran tantas y tan llamativas que nos llevaron a atribuirlo inicialmente a un mismo artífice y a consultar la documentación de la capilla para intentar confirmar su identidad. Afortunadamente, no solo pudimos documentar la autoría, si no también confirmar que se trataba del mismo tallista, ya que en esa fecha residía en Villazón.

Además de los elementos decorativos presentes en los retablos de Villazón, en el de Folguerúa se emplearon algunos otros elementos ornamentales que nos sirvieron para ampliar el repertorio empleado por San Miguel en las obras realizadas en Asturias: frontal del altar con motivo central flanqueado por dobles pilastras rematadas por ménsulas de acanto de talla muy refinada; tarjas de diseño rococó en las jambas de la hornacina central y en los aletones del cuerpo y del ático; motivos florales en aspa guarneciendo los casetones del intradós del arco de la hornacina central y fragmentos de frontón curvo rematando (por encima del entablamento) las columnas centrales.



Detalle del retablo de Folguerúa. A.F.S.

### **Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Tablado de Riviella, Tineo (1790).**

Las noticias sobre la construcción y el dorado del retablo de la Virgen María (figuras 34 a 36) se encuentran, tanto en el Libro de Fábrica de los años 1757-1868 (AHDO, 59.20.9), como en los de las cofradías del Santísimo (AHDO, 59.20.10), de la Virgen del Carmen (AHDO, 59.20.11) y de San Antonio (AHDO, 59.20.12). El dato sobre la autoría de Bernardo de San Miguel que aparece en el Libro de Fábrica nos fue anticipado por Pelayo Fernández; el resto de las informaciones son el fruto de la consulta directa de las fuentes mencionadas en el párrafo anterior.

Fue realizado por Bernardo de San Miguel en 1790. Su importe fue de 1.900 reales, que le fueron abonados ese mismo año. La mayor parte de esa cantidad fue sufragada por las tres cofradías mencionadas, aportando la parroquia 440 reales.

Entre los ingresos parroquiales de ese año figuran los siguientes: 560 reales que *“recibió de la Cofradía del Carmen...para suplir parte del costo que tuvo el retablo mayor, que importó mil y novecientos reales, sin el porte y otros jornales consiguientes de que se hace mención en el descargo”*. De los gastos destacamos los siguientes: *“Primeramente da en descargo mil trescientos y cincuenta reales que dio al Maestro Arquitecto Bernardo de San Miguel, el mismo que hizo el retablo mayor”*; 66 reales, por *“el portazgo de dicho retablo”*; 21 reales por *“tres carros de arena que trajo para el revoque del pórtico”*; 29 reales *“de una columna de piedra que trajo para el referido pórtico”*; 6 reales por *“cuatro carros de piedra para la obra del altar mayor, con más dos tablas”*; 6 reales y 8 maravedís por *un par de tablas para la mesa del altar*; 5 reales por *“una vara (medida equivalente a unos 84 cm) de tabla”*.

Fue dorado en 1799, tras la autorización del Visitador Pastoral para utilizar el dinero de las cofradías mediante el siguiente auto: *“otrosí, por cuanto fue informado de que el Retablo Mayor de esta iglesia...mandó que el cura de esta parroquia pueda sacar de los caudales de las cofradías lo necesario para dorarle, con la obligación de reintegro a costa de la fábrica, llevando cuenta y razón de los que saca de cada una”*.

En las cuentas de la Fábrica y de las cofradías del Carmen y del Santísimo (1798 a 1800) figuran cuatro partidas que suman 1.660 reales, cantidad llamativamente coincidente con la abonada al dorador del retablo de San Antonio de Villazón (1.659 reales), por lo que resulta muy probable que se trate de un caso más de colaboración de Bernardo de San Miguel con Juan Antonio Láinz, quienes podrían haber formado una compañía artística como las mencionadas en la introducción. La anotación realizada en las cuentas de 1799 de la Cofradía del Carmen podría interpretarse en este sentido, si atendemos a la indistinción que se produce entre los dos tipos de artífices que trabajaron en el retablo: *“admítesele de descargo (al mayordomo) la cantidad de seiscientos dos reales y veinte y ocho maravedís que entregó al escultor o dorador del retablo, según recibo que me presentó firmado de su mano y mía”*. ¿Se trata de una simple confusión? o ¿es posible que quien percibió el pago haya sido el propio San Miguel en representación de la hipotética compañía que acabamos de comentar?

Aunque fue repintado modernamente, conserva dos interesantes muestras del dorado original: el reverso de la puerta del sagrario y las ménsulas del antependio, en las que se aprecia una extraordinaria calidad, tanto en la talla, como en el dorado (fig. 35).

Las coincidencias con el repertorio decorativo de San Miguel nos indujeron a atribuirle la autoría de este retablo antes de la confirmación documental.

**Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tuña, Tineo (1793).** (Figuras 37 a 39).

Este retablo, que ya había sido relacionado con los de Villazón en 1985 por Germán Ramallo, presenta unas coincidencias tan llamativas con los mismos que bastarían para atribuirlo al mismo autor. Aunque en la documentación parroquial sólo figura la fecha de realización (1793), la autoría pudo ser documentada gracias al hallazgo del otorgamiento de poder concedido por Bernardo de San Miguel a su dos hijos mayores el 8.10.1794 *“en el lugar de Mieres del Camino en el propio Principado de Asturias”*, para que cobrasen en su nombre *“varias cantidades”* que se le adeudaban *“de las obras de Arquitectura y otras que en aquellas rexiones ha fabricado...y así bien en el lugar de Tuña se le están debiendo mil reales por la señora D<sup>a</sup> Antonia Flórez Maldonado que resulta de (un) vale otorgado por dicha señora en los nueve de agosto del año pasado de mil setecientos noventa y tres”* (AHPC, 5.270-3, f<sup>o</sup> 158 y 159).

Habiéndose iniciado la edificación de la iglesia en 1770, en la Visita Pastoral de 1790 se encargó al párroco *“que los partícipes (de los diezmos) pongan un nuevo retablo en el altar mayor por que no dice el que hay con la obra que se ha hecho”*.

En 1793 se anotaron los siguientes gastos en materiales: 388 reales *“que costó tabla y madera para el retablo mayor que se hizo este presente año”*; 128 reales y 20 maravedís *“para la obra citada que suplió para clavazón, cola y tijas”*; 80 reales donados por el párroco e invertidos *“en materiales para dicho retablo”*. En total se gastaron 596 reales y 20 maravedís que, sumados a los 1.000 reales que resultan del vale suscrito un mes antes, arrojan un resultado de 1.596 reales que nos parece algo corto para un retablo de dimensiones similares a las del retablo mayor de Villazón. Teniendo en cuenta que San Miguel había cobrado por la hechura de este último (junto con la de la puerta principal) 2.720 reales, parece bastante probable que los 1.000 reales del vale se correspondiesen con una de las entregas establecidas en el contrato.

Según Zoilo Méndez (párroco de Tuña en 1932), Antonia Flórez Maldonado, fue poseedora de los vínculos, mayorazgos y derechos de la Casa de los Flórez Valdés y murió el 15.02.1826, siendo enterrada en la capilla que tenía en la iglesia. Como vemos, concuerda perfectamente con el resto de documentación, pues debieron de ser, efectivamente, los partícipes de los diezmos de la iglesia (entre los que se contaban los Flórez Valdés, que disfrutaban de la octava parte de las rentas y réditos del beneficio de la misma), quienes debieron de correr con los gastos de la hechura del retablo, ocupándose la fábrica de costear únicamente los materiales.

La información sobre la pintura y dorado figura en una nota del párroco: “*En el año próximo pasado de 1844... mandé pintarlo al óleo y subieron los jornales del pintor a setecientos y cincuenta y seis reales y los aceites y drogas & (etcétera) a cuatrocientos cuarenta y cuatro reales, que suman mil doscientos cincuenta y seis. No pudo dorarse más que la ráfaga del remate y el bocel del nicho superior, siendo preciso que un devoto supliese la manutención y asistencia del pintor y algunos gastos más...Jornales del pintor noventa y cinco*”. Entre los gastos ordinarios figura uno de 33 reales por unos cristales y un marco para la ventana que iluminaba el altar mayor y por el pedestal del nicho superior del mismo, “*en el que se colocó la imagen de San Pablo*”.

El texto resulta muy confuso en lo referente a las cuentas (la suma realizada por el cura no cuadra), pero bastante aclaratorio sobre las técnicas empleadas: fue pintado al óleo, con la excepción de dos de los elementos que rematan la hornacina superior (resplandor de rayos y bocel), que fueron dorados. El coste total (exceptuando algunos gastos sufragados por un devoto) debió de aproximarse a los 1.300 reales.

Por su cronología resulta prácticamente descartable la autoría de Juan Antonio Láinz, quien, de vivir en esa fechas, tendría 82 años. Aunque fue repintado en la segunda mitad del siglo XX con pintura plástica y purpurina dorada, hemos podido vislumbrar (gracias a unas catas) la policromía original, en la que se combinaban jaspeados de diferentes tonalidades y de factura más tosca que los ejecutados por Láinz.

En cuanto a la estructura compositiva y el repertorio ornamental, las coincidencias con el retablo mayor de Villazón llegan hasta el punto de incorporar los dos elementos que, según Ramallo, se debieron de añadir a éste: los aletones recortados y calados del cuerpo y las tarjetas que sobresalen de la moldura perimetral del ático.

Tanto el altar, como el sagrario (que ha sido reaprovechado de un retablo anterior) presentan un encaje muy defectuoso. En una de las capillas del lado del evangelio se conserva la parte inferior de un expositor que, a juzgar por las similitudes que presenta con el de Villazón, pudo formar parte del tabernáculo original (figura 39).

En la capilla de Espinaredo se conserva un tosco retablo (invertido, recompuesto, repintado y alterado), cuyo repertorio ornamental parece inspirado en el del retablo Tuña, por lo que podría ser considerado una repercusión popular del mismo.

