

RESUMEN DEL TEXTO 14 (II.B.6).

JUAN ANTONIO DE LÁINZ LÁINZ, DORADOR (NACIDO EN AJO EN 1762).

Nació en Ajo el 21.02.1762, 21 años después que Bernardo de San Miguel. Era hijo de Juan de Láinz Pumar y de Ana de Láinz Pellón y nieto de Antonio de Láinz del Campo (seguramente hermano de la madre de San Miguel, María de Láinz del Campo), de Catalina de Pumar San Juan, de Joseph de Láinz Castillo y de María de Pellón. El hecho de que San Miguel y Láinz hayan sido convecinos (y seguramente parientes) podría explicar que hubiesen acabado trabajando sucesivamente en un mismo retablo en tantas ocasiones. El escaso tiempo transcurrido entre la construcción de algunos retablos y la aplicación de la policromía y el dorado resulta poco frecuente pues normalmente se dejaba transcurrir un mayor número de años para reunir los abundantes fondos necesarios para acometer la segunda tarea. Un caso extremo de perfecta coordinación se dio en Villazón, cuando inmediatamente después de la terminación del retablo de San Antonio (1787-1788) se procedió a su dorado en el siguiente bienio.

Teniendo en cuenta que la mayor parte de los retablos realizados por San Miguel en Asturias fueron policromados por Láinz, resulta razonable pensar en algún tipo de coordinación entre ambos talleres e, incluso, en que hubiesen constituido durante algún tiempo una de las “compañías artísticas” de las que hablamos en la página 161. Los primeros ejemplos realizados por ambos talleres constituirían una muestra que permitiría comprobar a párrocos y mayordomos el excelente resultado final; como muchos de esos retablos se concentran en comarcas muy pequeñas no les resultaría difícil ni oneroso desplazarse para poder contemplar un retablo totalmente acabado. También debieron de tener importancia las referencias llegadas desde parroquias más lejanas, como en el caso de Soto de Luiña, en donde los encargados de ajustar (acordar la realización y el precio de una labor artística) con Juan Antonio Láinz, indicaron que habían decidido adjudicarle la policromía de dos de los retablos de la iglesia por que habían recibido “*los mejores informes en punto a su desempeño*”. En otras ocasiones pudo haber sido el propio San Miguel quien recomendase a su pariente y convecino.

Como vimos al estudiar la obra de San Miguel, estos casos de adjudicación directa (sin convocatoria de subasta pública) debieron de ser la tónica general en el caso de los retablos que ambos artistas realizaron en Asturias. Sin embargo, los dos únicos contratos conocidos que les fueron adjudicados en Santander (sillería de Santoña y policromía del retablo de San Pedro Sopoyo) los consiguieron mediante subasta pública.

Datos biográficos.

Además de los relacionados con su nacimiento, sus principales datos biográficos figuran en los padrones de Ajo de 1824 y 1830 (AHPC). En 1824 aparece censado un Juan de Láinz, dorador y propietario, que tenía 56 años, vivía en el Barrio del Mazo, junto con su mujer (Tomasa Gómez, labradora, de 38) y cuatro hijos: Marcelino, de 14; Juan, de 9; Víctor, de 6 y Félix, de 3. Aunque la edad no concuerda, es posible que se trate de uno más de los numerosos errores de este tipo que detectamos en dicho padrón. En 1830 figura empadronado como “*vecino noble y de arraigo*” un Juan de Láinz que podría corresponderse con quien estamos estudiando, que por esa época tendría 68 años.

Un dato que podría vincularlo con San Miguel, es la presencia de un testigo llamado Juan de Láinz, vecino de Ajo que aparece mencionado junto a Antonio Pellón Vegas en el poder otorgado por Bernardo a sus dos hijos mayores en el año 1794. Como vemos, como en el caso de San Miguel, sus desplazamientos profesionales a Asturias no le impidieron mantener su vecindad de su localidad natal.

Su última obra documentada la realizó, junto con otros doradores de Ajo, en 1808 en el santuario de San Pedro Sopoyo (Escallada González), aunque es posible que también haya sido el autor de los dorados del retablo de Priero, realizados en 1814.

Es posible que su primogénito continuase su labor, pues (según Escallada) el retablo de la Dolorosa de la iglesia de Ajo (obra de Gabriel de Pellón Pellón, 1856), fue “dorado y jaspeado por el maestro Marcelino de Láinz, también vecino de Ajo”.

Obra documentada.

Se trata de 7 retablos de los que se han conservado 4, habiendo perdido el de la capilla de Albuerne la policromía original y, por tanto, su valor testimonial. Sin embargo, la escueta documentación del desaparecido retablo de la Dolorosa de la parroquial de Mieres, nos sirvió para comprobar que los talleres de San Miguel y Láinz habían trabajado sucesivamente en esta iglesia asturiana (Víd. páginas 254 y 255).

Los escasos restos de los retablos colaterales de San Pedro Sopoyo tampoco resultan significativos por haber sido policromados por cuatro artífices y por que podrían estar entremezclados con los del retablo construido en 1856 (Víd. p. 228 y 229).

En cambio, el retablo mayor de dicho santuario y su documentación sí aportan una valiosa información sobre el propio Juan Antonio Láinz y su posible relación con la obra de San Miguel y, en particular, con los retablos y pinturas de la iglesia de Villazón.

Los dos retablos de la iglesia parroquial de Soto de Luiña (junto con su documentación) presentan el doble interés de testimoniar la presencia de Láinz en Asturias y de ofrecernos un par de modelos más para comparar sus características pictóricas con las del resto de las obras que le atribuimos en nuestra región.

En conjunto, los 7 retablos mencionados nos proporcionan una interesante información cronológica sobre su actividad artística, abarcando desde 1792 hasta 1808.

Por su especial interés, analizaremos separadamente el retablo mayor de San Pedro Sopoyo y los conservados en Soto de Luiña y Albuerne.

Retablo mayor de San Pedro Sopoyo, Ajo (1792). (Figuras 94 a 105).

Según Escallada González (2009), fue ensamblado en 1766 por dos vecinos de Ajo: Pedro de Pellón Noriega y José Manuel de la Roza Villanueva. La relación de San Miguel con dicha obra y con sus autores ya ha sido tratada (págs. 164, 165 y 217). El resto de la obra de estos autores también presenta interesantes coincidencias con la de San Miguel. A los datos que relacionan personalmente a Pellón Noriega con San Miguel podemos añadir ahora una información oral de Escallada González que acredita la colaboración de la Roza con Antonio de Pellón Vegas: en 1764 contrataron un retablo (que no se conserva) para la iglesia de San Andrés de Montealegre de Samano.

Todo ello, junto con las asombrosas coincidencias existentes entre su policromía y la de buena parte de los realizados en Asturias por San Miguel y, en particular, con los de las capillas laterales de Villazón (Víd. págs. 164 y 165), resulta razonable deducir que todos ellos debieron de ser policromados por el dorador Juan Antonio Láinz.

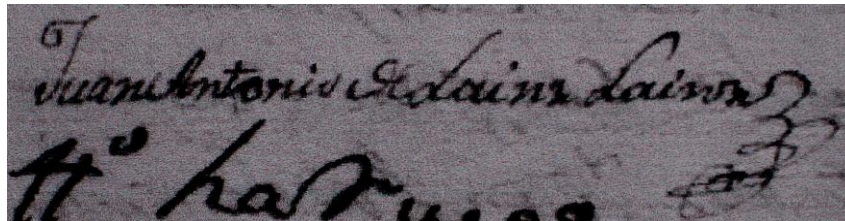
En el contrato de 1792 (publicado por Glez. Echegaray) se comprometió a dorar y jaspear el retablo, a estofar las imágenes de las hornacinas laterales y del ático, a pintar un Calvario (no conservado) en el copete de la cajonera y a realizar (en la sacristía-camarín) una pintura mural en forma de pabellón de cortinajes que presenta un asombroso parecido con las que enmarcaban los retablos de Villazón (figs. 112 a 117).

Comparando dichos cortinajes con los que aparecen en las fotografías realizadas en 1975 en Villazón por Germán Ramallo (a quien agradecemos su cesión para este estudio), podemos llegar a la conclusión de que fueron realizadas por la misma mano. En el Libro de Limosnas de San Antonio de Villazón se especificó que en 1789-1790, en el abono del dorado de su retablo y del retoque de su imagen, también se incluyó la pintura del “*pabellón y cornisa de la iglesia*” (seguramente se refiere a la pintura mural que enmarcaba el retablo y a las molduras del cielo raso). Dos ejemplos similares a los

de Villazón y San Pedruco los encontramos en la capilla del Mazo de Ajo y en la iglesia de Santiago de Bádames, perteneciente a la Junta de Voto (figuras 115 y 121).

Las asombrosas coincidencias entre las policromías de los hábitos franciscanos del San Antonio del retablo de Sopoyo y el de Villazón, nos sirven para confirmar que este último fue retocado por el taller de Juan Antonio Láinz (figuras 103 y 105). Otra llamativa coincidencia se da entre las puertas de la sacristía de Sopoyo (integradas en el retablo) y la principal de la nave de la iglesia de Villazón (figuras 92, 93 y 104).

El análisis del contrato del dorado del retablo de Sopoyo (transcrito por Glez. Echegaray y consultado en AHDC, 5.157, fº 149-152) aporta una interesante información sobre las técnicas empleadas por Juan Antonio Láinz, que seguramente serían muy semejantes a las que utilizó en Villazón. Fue suscrito en Ajo el 15.03.1792 por el cura de San Martín y el mayordomo Pedro de Pellón Noriega (en representación del santuario) y por Juan de Láinz Láinz, natural de Ajo y “*Maestro del oficio y arte de Dorador*”, como adjudicatario del remate, que se cerró en 7.000 reales. Como fiadores comparecieron los padres de Láinz y, para el cobro de dicha cantidad, se establecieron los tres plazos habituales: principio, medio y fin de obra.

A photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored paper. The signature is written in a cursive script and reads "Juan Antonio de Láinz Láinz". Below the main signature, there is a smaller, less legible signature that appears to be "Hº de Ajo".

Firma de Juan Antonio de Láinz en 1792. A.F.S.

En primer lugar, se debía de limpiar el polvo y tapar las juntas y posibles hendiduras de la madera. Darle una mano de una cola caliente compuesta por ajos y acfbar para matar la carcoma y polilla. Tres manos de yeso común y cinco manos de yeso mate que posteriormente debían de ser repasadas para no dejar imperfecciones ni ocultar los relieves. Tres o cuatro manos de bol de Llanes (muy apreciado en la época) para las zonas que iban a ser doradas, incluso para las que se pensaban broncear.

Tallas y molduras debían de dorarse con “*oro de Madrid de los más electo y mejor calidad*”, señalándose algunas partes (como las columnas) que debían de “*ser todas doradas de oro limpio*”, de forma que contrastasen con las bronceadas mediante colores diluidos “*con templa de goma arábica para su mayor lustre y lucimiento*”. En cambio, en “*los lisos, fajas y vaciados de dicha obra se imitarán todos á varios géneros*

de mármoles y jaspes...para cuyo fin se harán unas muestras en unas tablitas separadas". Finalmente, a los jaspeados que escogiesen el cura y el mayordomo, se les debían de *"dar dos manos de barniz de espíritu, y queden lustrosos como un cristal"*.

Las imágenes debían de ser pintadas imitando los *"paños naturales, con su orillita de oro"*, lo que explica que (como en Villazón) se simulasen las tramas del sayal franciscano de San Antonio, en lugar de los anticuados e inapropiados estofados.

Los cortinajes que se debían de pintar en la pared del camarín deberían de haber incorporado unos *"angelotes en ademán de abrir u sostener los faldones de dicho pabellón"*. Aunque no llegaron a realizarse, dicha cláusula nos sirve para relacionarlos con los que enmarcaban el retablo mayor de Villazón que, como se puede ver en el detalle de la fotografía de Germán Ramallo, sí contaban con una pareja de angelotes que estaban dispuestos en la misma actitud que se describe en el contrato (figura 116).

El estudio de Carlos Nodal Monar sobre "Policromía de retablos en el norte de España" nos ha permitido comprobar que algunas técnicas descritas en el contrato del retablo de Sopoyo fueron utilizadas en los de la iglesia de Villazón, por lo que resulta razonable suponer que el resto de los procedimientos también serían similares. Dicho estudio incluye algunos análisis de diversas muestras de los retablos de Villazón.

El dorado "limpio" del retablo del Rosario se dispuso sobre una gruesa capa de yeso y una más fina de bol rojo, empleando panes de oro de 23 kilates y con la siguiente composición: 96,84 % de oro, 3,01 % de plata y 0,16 % de cobre. Para el dorado "bronceado" del mismo retablo se dispuso el pan de oro sobre bol de color ocre y se le aplicó goma arábica. Los jaspeados marmóreos del de Santa Ana se realizaron con pintura al temple recubierta por barniz-charol, que como el propio Nodal explica, era una variedad creada en el siglo XVIII, a base de goma laca disuelta en alcohol (espíritu de vino) y que admitía su pulimento para conseguir acabados vítreos.

Como vemos, las técnicas empleadas en los cuatro colaterales de Villazón coinciden exactamente con las descritas en el contrato del retablo de Sopoyo, lo que viene a reforzar la hipótesis de que su policromía haya sido aplicada por el mismo autor.

Mientras que en estos colaterales se combinaron los dorados limpios y bronceados con los jaspeados marmóreos, en el retablo mayor se recurrió al dorado pleno, representando el único caso conocido entre los retablos realizados por San Miguel en Asturias y pudiendo ser considerado la obra más destacada de las que realizó en colaboración con Juan Antonio de Láinz. Las numerosas y extensas superficies lisas que, antes de ser doradas, debieron de suponer una decepción para algunos feligreses

(Víd. pág. 180), fueron posteriormente enriquecidas mediante el amplio repertorio de técnicas y motivos decorativos desplegados por el dorador. Entre las técnicas que utilizó en Villazón, destacaremos la talla del aparejo de yeso (para los bajorrelieves) y los distintos tipos de tratamiento del oro: limpio, bronceado, bruñido, reticulado y puncionado o rayado (equivalente al picado de lustre de la orfebrería).

El repertorio decorativo, variadísimo, incluye motivos rococó junto con otros más neoclásicos y presenta algunos interesantes detalles, como el resplandor del fondo del tabernáculo o la simulada continuación de las impostas de las hornacinas. Las coincidencias entre algunos motivos y jaspeados de Villazón con los de los retablos documentados de Láinz y los de la mayor parte de los realizados por San Miguel en Asturias, bastarían para justificar las atribuciones de autoría realizadas en este estudio.

Retablo mayor y colateral de la iglesia parroquial de Soto de Luiña (1801).

Ambos retablos fueron policromados y dorados por Juan Antonio de Láinz y, presentan numerosos detalles (figs. 106 a 111) coincidentes con el resto de retablos que atribuimos a ese mismo dorador, incluyendo los cinco conservados en Villazón. Sin embargo, ninguno de los dos fue construido por San Miguel.

Según Joaquín Manzanares, el retablo mayor fue realizado en 1735 por un autor desconocido. Sus jaspeados y colores recuerdan a los colaterales de Villazón.

El de la Virgen del Rosario fue construido, según Ardura Parrondo, por el avilesino Benito Álvarez entre 1780 y 1790. Además de presentar el mismo tipo de similitudes que el anterior, cuenta con una mayor extensión de superficies lisas que nos permiten comprobar la gran calidad de los jaspeados marmóreos ejecutados por Láinz.

Su autoría se documenta en una anotación del Libro de Fábrica de 1789-1936 (fº 39-41, A.P.S.L) publicada por Ardura Parrondo en 1992 y por Manzanares en 1996 y de la que obtuvimos una copia gracias a la desinteresada colaboración de Cecilia Suárez Ramos. El dorado y la pintura de los retablos fueron concluidos en 1801, abonándole al *“Maestro Don Juan Antonio Láinz vecino de la parroquia de Axo del Obispado de Santander, de quien tuvimos los mejores informes en punto a su desempeño”* las siguientes cantidades: 8.600 reales por los dos retablos; 1.732 reales por dorar y pintar el tabernáculo y un numeroso conjunto de mobiliario, carpinterías y objetos litúrgicos; 966 reales por pintar otras carpinterías, rejeras y mobiliario; 320 reales *“de gratificación por su puntual desempeño”*; y 320 reales *“por la pintura que añadió en el presbiterio y por evitar otras tasaciones más costosas, por acuerdo de todos”*.

La suma de esas partidas, unos 12.000 reales, representa la cantidad más importante de cuantas fueron percibidas por los artífices que participaron en la reedificación y amueblamiento de la iglesia de Villazón, lo cual (junto con las referencias a los informes favorables y al puntual desempeño) permite hacerse una idea del reconocimiento profesional de Láinz en Asturias, cuando aún tenía 39 años.

Retablo de la capilla de Santa Eulalia de Albuerne (1802).

La autoría de este pequeño retablo figura en una anotación del párroco que no había sido publicada hasta la fecha (fº 42 vto del Libro de Fábrica, A.P.S.L.) y en la que dio cuenta de la colocación (en agosto de 1802) de un retablo realizado por un vecino de Arcallana (Gabriel Fernández) que había costado 450 reales y de que *“en el mismo mes y año le pintó el Maestro Don Juan Antonio Láinz, vecino de la parroquia de Ajo del Obispado de Santander y costó su pintura cuatrocientos cincuenta reales...y además pagué otros cien reales que costó pintar la imagen de la Santa...”*. Desafortunadamente no conserva ningún resto de policromía original, por lo que solamente nos sirve para atestiguar su presencia y su actividad en dicha capilla en la fecha señalada.

Reconstrucción cronológica aproximada de la actividad artística de Láinz.

Con los datos que acabamos de analizar y los precedentes del estudio del resto de obras atribuidas a este dorador en el capítulo dedicado a San Miguel, intentaremos establecer una cronología de su actividad artística, que se desarrolló tanto en su región natal, como en Asturias, en donde pudo haber intervenido en la decoración de unos 20 retablos (véanse las atribuciones que realizamos en el estudio de la obra de San Miguel).

La posible autoría de los jaspeados y dorados del retablo mayor de Santullano de Ponte resulta algo improbable, pues en 1780 tenía 18 años, por lo que convendría revisar la inscripción del retablo por si estuviese incompleta. Sí es seguro que realizó la policromía del colateral del Crucificado, cuya puerta del sagrario presenta una decoración muy similar a la del retablo del Rosario de Villazón y cuya Jerusalén Celeste lo relaciona directamente con los de Camuño y Mános.

Entre 1789 y 1791 pintó y doró los retablos de Villazón y, en 1792, el mayor de San Pedro Sopoyo de Ajo. Hacia 1793 (o en fechas posteriores) llevó a cabo las labores de policromía que estudiamos en la iglesia de Bermiego, en la que se conserva un frontal de altar pintado con unos motivos idénticos a los que presentan los antependios de los retablos de las capillas de Villazón (figuras 69, 81 y 83).

Curiosamente dicho frontal no pertenece a ninguno de los retablos colaterales que atribuimos a San Miguel, si no al retablo mayor (figura 69), cuyas características se corresponden con una estética más rococó y, por tanto, más anticuada, lo cual permite suponer que habría sido realizado por un autor distinto y en una fecha anterior a la de los colaterales. Sin embargo, en su banco se pintó la siguiente inscripción: ***“Esta obra se hizo, doró y Pintó / siendo cura Don Lucas del Barrio. Año de 1793”***. Una fecha muy avanzada para un retablo de esas características, pero perfectamente compatible con su policromía, en la que los dorados se combinan con un rico repertorio de jaspeados que, aunque muy diferentes a los que lucen los colaterales, podrían haber sido realizados por el propio Juan Antonio Láinz, quien en ese momento tenía 31 años de edad; el ojo de Dios resplandeciente de la hornacina central recuerda al que sirve de fondo al tabernáculo del retablo mayor de Villazón.

En cualquier caso, sí es seguro que dicho frontal fue pintado por el mismo taller (y, quizás, por la misma mano) que decoró los de las capillas laterales de Villazón, por lo que la atribución a Láinz presenta una fiabilidad que refuerza la de los colaterales.

En 1795 se le abonaron 1.030 reales por el dorado del retablo de Folguerúa y, en 1799, 1.600 reales por el de Tablado y 605 reales por el de la Dolorosa de Mieres.

En 1801 y 1802 realizó las obras de Soto de Luiña y en 1805 es posible que se hubiese ocupado del dorado y jaspeado del tabernáculo de San Martín de Salas, junto con las otras pinturas que se describen en la página 261.

En 1808 intervino, junto a otros doradores de Ajo, en la decoración de dos colaterales de la capilla de San Pedro Sopoyo (Escallada González) y, finalmente, es posible que se hubiese encargado de dorar el retablo que Bernardo de San Miguel había realizado para la iglesia de Priero entre 1790 y 1791, un año después de que éste hubiese fallecido; es decir en 1814, cuando Juan Antonio Láinz tenía 52 años.

De haber sido así, seguramente habría sido la última obra en la que habrían intervenido sucesivamente estos dos prolíficos maestros santanderinos que dejaron en Asturias un importante legado artístico que tiene en el conjunto de retablos de la iglesia de Villazón uno de los ejemplos más completos y destacados.