

RESUMEN DEL TEXTO 2 (II.A).

II. EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII.

A) CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

El contexto histórico y económico, especialmente favorable para la actividad edificatoria y retablística (tanto en Villazón como en el resto de Asturias), lo estudiamos en el segundo volumen de nuestro estudio (especialmente en las páginas 73 y 123).

En el aspecto puramente artístico, se caracterizó por la coexistencia de la promoción de las nuevas corrientes académico-clasicistas con el mantenimiento de las tradiciones barrocas. Para un mejor conocimiento de esta materia remitimos a los estudios en los que nos hemos basado para la redacción de este apartado: Germán Ramallo (1985), Vidal de la Madrid (1995) y Javier González Santos (1997).

Dicha dicotomía se manifiesta en dos aspectos o niveles claramente interrelacionados: el profesional y el estilístico. Mientras que los 5 únicos arquitectos asturianos titulados por la Academia de San Fernando acapararon los principales cargos y las obras más importantes de la región, los antiguos maestros de arquitectura, de cantería y de la construcción y decoración de retablos continuaron desarrollando su actividad en las zonas rurales al servicio de una clientela de gustos más populares y próximos a los viejos postulados barrocos, que se fueron moderando progresivamente hasta llegar a originar diversas fórmulas de transición entre el Rococó y el Neoclásico.

La iglesia de Villazón encaja perfectamente en la segunda corriente descrita al pertenecer a ese circuito artístico secundario caracterizado por el mantenimiento y la moderación de las pervivencias barrocas y protagonizado por artífices no titulados. Para Germán Ramallo (1979 y 1985), se trata de un buen ejemplo de las remodelaciones del siglo XVIII, “en el que se reconstruyó y se llenó de retablos de un carácter neoclásico-rococó con un encantador sabor popular” que representan el mejor ejemplo de una de las tres tipologías de transición que se dan en Asturias a fines del siglo XVIII.

La mayor parte del edificio de la iglesia se caracteriza por su austeridad y sencillez. Los dos únicos elementos decididamente ornamentales se reservaron para la fachada principal (la espadaña y el enmarque moldurado de la puerta), pero solamente el segundo de ellos nos remite al estilo predominante en el siglo XVIII, el Barroco.

El contraste entre el austero exterior y el vistoso revestimiento mobiliario interior resulta característico de la región y de la época (Ramallo, 1985) y, en nuestra

opinión, podría estar motivada por diversas causas (estilísticas, económicas y funcionales) que se explican en el texto.

El proceso de transición Rococó-Neoclásico en los retablos asturianos ha sido descrito por Ramallo en su estudio sobre la Escultura Barroca en Asturias.

Para el citado especialista, en la producción retablística asturiana de finales del siglo XVIII se pueden distinguir tres modelos de transición del Rococó al Neoclásico.

A la tercera tipología (ejemplificada por los retablos de Villazón) le dedica los siguientes párrafos. “aquellas obras que siguen considerando lo arquitectónico como algo dúctil y variable, los oros y tonalidades rococó para su pintura y los motivos de rocalla o derivados para su decoración. El ejemplo mejor conseguido y conservado de este tipo se encuentra en los cinco retablos que adornan la iglesia parroquial de Villazón, en Salas, todos fruto de un mismo impulso constructivo, hechos de 1783 a 1790”. Propone el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Salas como posible modelo de una tipología cuya repercusión se nota “en todo este concejo” (pone el ejemplo de Camuño) “y hasta incluso en el de Tineo” (aquí señala el mayor de Tuña).

En el capítulo dedicado a los “Hitos en la evolución del retablo”, dentro del apartado dedicado al Rococó y tras mencionar otros ejemplos de transición al Neoclásico, se detiene en el retablo mayor de Villazón: “Otro precioso esquema, impregnado de la mayor gracia rococó...que una vez terminado se le hubo de añadir decoración a petición del pueblo”

Los resultados de nuestra investigación sobre los retablos de la iglesia de Villazón han venido a confirmar lo acertado de los dos planteamientos realizados por Germán Ramallo en su estudio general y pionero sobre la escultura barroca en Asturias.

La relación estilística que estableció con los retablos de San Martín de Salas, Camuño y Tuña, no sólo pudo ser confirmada, si no que también sirvió para animarnos a iniciar la búsqueda de otros ejemplos similares que, con la ayuda de Pelayo Fernández y de Carlos Nodal, nos acabaron conduciendo hasta el artista santanderino que introdujo en Asturias esa tercera vía de transición de la que habla Germán Ramallo.

Es precisamente el hecho de que se trate de una tipología importada lo que la diferencia de los otros modelos de transición al clasicismo. Mientras que la primera es el resultado de la evolución del modelo creado por Bernardo de la Meana y la segunda está vinculada a la zona costera occidental de Asturias, la tipología de los retablos de Villazón es el resultado de la evolución del retablo en la vecina provincia de Santander.

El hecho de que los retablos de Villazón hayan sido realizados por el taller trasmerano de Bernardo de San Miguel, natural y vecino de Ajo (Junta de Siete Villas), aconseja analizar el contexto histórico artístico en el que se desarrollaron los maestros retablistas cantabros en la segunda mitad del siglo XVIII.

Sabíamos de la importante participación de numerosos arquitectos y canteros cántabros (muchos de ellos de Trasmiera) en el desarrollo de la arquitectura de época Moderna en Asturias. Sin embargo, las noticias que se tenían sobre la actividad de los afamados artífices de retablos santanderinos en Asturias eran escasas y puntuales.

Germán Ramallo (1985) habla de la existencia en Asturias de una fuerte demanda que propició la llegada de diversos artistas foráneos y de la transformación de Oviedo, en el segundo tercio del siglo XVIII, en un centro de atracción para artífices provenientes de provincias colindantes (doradores leoneses) e incluso de Portugal. Teniendo en cuenta que en la vecina provincia de Cantabria el fenómeno migratorio de los artistas de retablos tenía en esa misma época un sentido inverso, no debe de extrañarnos la presencia en Asturias de uno de aquellos apreciados talleres trasmeranos.

Tanto Polo Sánchez, como Campuzano Ruiz (cuyos estudios nos servirán de guía en este capítulo), coinciden en señalar que, al igual que los canteros y arquitectos, los retablistas santanderinos (particularmente los trasmeranos) alcanzaron un gran prestigio y trabajaron en tierras riojanas, alavesas, navarras y castellanas.

Según Campuzano, la Merindad de Trasmiera tenía su capital en Hoz de Anero, y estaba conformada por las juntas históricas de Cudeyo, Ribamontán, Cesto, Voto y Siete Villas. A esta última pertenecía la población de Ajo de la que eran naturales, tanto Bernardo de San Miguel Láinz (el arquitecto de retablos que realizó los de Villazón), como el dorador que pensamos que complementó el trabajo del primero en una buena parte de los retablos que realizó en Asturias: Juan Antonio de Láinz Láinz.

En la época en la que se hicieron los retablos de Villazón, los principales talleres de Cantabria eran, precisamente, los de la Junta de Siete Villas que, según Polo Sánchez, “se encargaron de llevar a cabo no sólo el mayor número de obras, sino también las de mejor calidad”. Pero entre 1745 y 1790 “se aprecia una lenta disminución en número y calidad de los maestros de Siete Villas” debido a un descenso de la demanda, cuyo efecto se procuró atenuar mediante la emigración hacia sus puntos de referencia históricos (Castilla, Navarra y La Rioja, especialmente la alavesa) o hacia las comarcas del sur de Cantabria.

En ese contexto de demanda decreciente, no resulta extraño que uno de esos maestros retablistas de Siete Villas, Bernardo de San Miguel Láinz, tras una primera incursión por tierras alavesas (retablo de Sojoguti en 1769), decidiese probar suerte en el Principado de Asturias, en donde, encontraría una demanda suficiente (como vimos) y menores dificultades que en el País Vasco para conseguir contratos.

A juzgar por el importante número de retablos que realizó en Asturias, su decisión de explorar las posibilidades de implantación en esta región resultó un acierto absoluto, pues su labor se desplegó en, al menos, 16 localidades pertenecientes a 6 concejos rurales (Caravia, Quirós, Mieres, Ribera de Arriba, Salas y Tineo), en algunas de cuyas iglesias, elaboró más de un retablo (5 en Villazón y 2 en Tellego, en Santullano de Salas, en Bermiego y, posiblemente, en San Martín y en Mieres).

En la documentación de la iglesia parroquial de Mieres hemos podido constatar la presencia sucesiva de San Miguel (en 1795) y de su convecino Juan Antonio Láinz, a quien en 1799 se le abonó el dorado y jaspeado del retablo de la Virgen de los Dolores que, probablemente, había realizado el primero en 1794. Este indicio documental, junto con otros de carácter material, parecen apuntar a una especial colaboración entre ambos.

A juzgar por el importante volumen de encargos que acumuló el taller de San Miguel en Asturias, debió de estar compuesto por un nutrido grupo de artífices que llegaron a estar radicados en 1790 en la parroquia de Villazón. El número de retablos de San Miguel en los que se rastrea la intervención de Láinz resulta suficientemente elevado para poder considerar algún tipo de coordinación entre sus talleres.

La evolución estilística de los retablos de Cantabria en la época que estamos estudiando presenta algunos rasgos diferenciadores que también se perciben en la obra realizada por Bernardo de San Miguel en Asturias.

Algunos de estos rasgos ya están presentes en momentos anteriores a la aparición del retablo rococó (mediados del siglo XVIII), como es el caso de la inclusión del tabernáculo (templete conformado por un sagrario y un expositor superpuestos) en la hornacina central del banco de los retablos mayores. Según Polo Sánchez (a quien seguiremos principalmente en esta apartado), se trata del “objeto sacramental más demandado por las iglesias de Cantabria”.

Del mismo modo, el arco trilobulado de la hornacina central del banco del retablo ya está presente en la obra del principal representante de la segunda generación de los talleres de Siete Villas en el siglo XVIII: el tracista y ensamblador Vicente Ortiz de Arnúero, natural de Bareyo.

Pero es en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la aparición y desarrollo en Cantabria del retablo rococó y con el período de actividad de la tercera generación de los talleres de Siete Villas, cuando se dieron las mayores coincidencias con los retablos elaborados por Bernardo de San Miguel.

Según Polo Sánchez, “entre 1750 y 1790 se desarrolla en los retablos de Cantabria el estilo rococó”, aunque “progresivamente, desde 1770 se advierte una tendencia manifiesta hacia la depuración ornamental”. Como vemos, se dio una evolución semejante a la de Asturias, diferenciándose una primera etapa plenamente Rococó (1750-1770) y una segunda de transición hacia el Neoclásico (1770-1790).

Ese mismo modelo evolutivo se podría aplicar a la obra de Bernardo de San Miguel que, hasta el momento, presenta un gran vacío entre el primer retablo conocido (el de Sojoguti, documentado en 1769 y de estética rococó) y los realizados en Asturias en las dos últimas décadas del siglo XVIII, que resultan encuadrables en la etapa de transición al Neoclásico. Parece claro, por tanto, que la evolución entre ambos modelos debió de producirse en la década de los 70 del siglo que estamos estudiando.

Algunos de los primeros ejemplos cántabros de retablo rococó, el mayor de Róiz (c. 1740), el del Rosario de Limpias (1754) o los colaterales de San Lorenzo de Llerana (c. 1750), ya presentan algunas características comunes con la obra de Bernardo de San Miguel, especialmente con el retablo de Sojoguti.

Pero las mayores coincidencias con la obra de Bernardo de San Miguel las encontramos en algunos ejemplares de la fase final del rococó cántabro, cuyo máximo representante, según Polo Sánchez, fue el maestro de Siete Villas José de la Roza, ensamblador natural de Ajo, al igual que San Miguel. Sabemos con seguridad que en 1785 realizó el retablo mayor de San Pedro de Requejo (Polo Sánchez), que presenta algunas interesantes coincidencias con el de Villazón.

Mucho mayor aún es el parecido existente entre los retablos de las capillas laterales de Villazón y el retablo mayor del santuario de San Pedro Sopoyo de Ajo que, según Escallada González (2009), fue ensamblado en 1766 por dos vecinos de Ajo: Pedro de Pellón Noriega y José Manuel de la Roza Villanueva (figuras 94 a 105).

Las similitudes con el mencionado retablo de Villazón abarcan desde los elementos estructurales y decorativos hasta algunos detalles de la decoración pictórica. Esta última coincidencia resulta especialmente interesante pues, según Escallada González y González Echeagaray, la policromía del retablo fue realizada en 1792 por Juan Antonio de Láinz Láinz, maestro dorador natural de Ajo.

En el contrato del año 1792 (publicado por González Echegaray) Láinz se comprometió a dorar y jaspear el retablo, a llevar a cabo el estofado de las imágenes de las hornacinas laterales y del ático, a pintar una escena del Calvario (que no se conserva) en el copete de la cajonera y a realizar (en la pared de la sacristía-camarín) una pintura mural en forma de pabellón de cortinajes que sí se conserva y presenta un asombroso parecido con las que enmarcaban los retablos de Villazón.

Por otra parte, Bernardo de San Miguel, no sólo conocía dicho santuario y el retablo de su titular (por el que sentía una especial devoción) si no que también es prácticamente seguro que conocería a los retablistas y al dorador (coetáneos y convecinos suyos) estando emparentado con dos de ellos: Pellón y Láinz.

Con la comparación de algunos otros ejemplos santanderinos y la obra conocida de Bernardo de San Miguel, damos por concluido nuestro somero examen del contexto histórico-artístico en el que se desarrollaron las actividades de los retablistas cántabros en la segunda mitad del siglo XVIII. Al no ser especialistas en esta concreta materia, nos hemos guiado por las publicaciones de quienes sí lo son (Polo Sánchez, Campuzano Ruiz, González Echegaray y Escallada González), con el único fin de intentar constatar (como finalmente pensamos que se ha podido conseguir) que la producción artística de Bernardo de San Miguel conservada en Asturias se encuentra profundamente enraizada, como era de esperar, en la propia región y comarca de la que procedía.

Los ejemplos de precedentes, paralelos y similitudes expuestos en los párrafos anteriores nos parecen suficientes para acreditar que los modelos de retablo que San Miguel realizó en Asturias no parecen haber sido el fruto de la evolución de los precedentes asturianos, si no de la importación de los que en esa época estaban vigentes en la región vecina.

Por lo que respecta al País Vasco, si tenemos en cuenta que, en la rigurosa monografía de Echevarría Goñi sobre el retablo en Euskadi (“Erretaulak”), la única intervención de San Miguel que se señala es la que realizó en el retablo de Sojoguti, no parece que su actividad haya tenido la misma continuidad que la de otros artistas cántabros contemporáneos que sí se mencionan en más de una ocasión en dicha obra.

El salto temporal y estilístico existente entre los retablos mayores de Sojoguti (1769) y de Villazón (el primero fechado en Asturias, en 1783) parece estar apuntando a que la evolución estilística que condujo desde el primero hasta el segundo se desarrolló fuera del ámbito de nuestra región.