

## **RESUMEN DEL TEXTO 8 (II.5).**

### **B) LA DOTACIÓN MOBILIARIA Y RELIGIOSA.**

Durante de 500 años transcurridos desde la edificación de la iglesia primitiva hasta la reedificación de 1777, se fueron acumulando todo tipo de bienes muebles que acabaron conformando una nutrida dotación semejante a la de muchas iglesias rurales de época moderna, pero muy diferente a la de los austeros templos medievales. En Villazón, la única imagen románica (de transición al gótico) conservada es el Santiago peregrino. A este testigo material habría que sumarle los vestigios heredados de la iglesia altomedieval: la pila bautismal y el ara del altar original. Por lo tanto, la dotación mobiliaria primitiva conservada, aunque resulta muy destacada, se reduce a una imagen de madera tallada y policromada, y dos elementos litúrgicos de piedra labrada.

Un buena parte del importante número de bienes muebles que albergaba la iglesia anterior a la actual los conocemos, únicamente, a través de la documentación, siendo muy escasos los testimonios materiales conservados de esta época; por suerte, entre ellos se encuentran dos retablos y un interesante y variado repertorio de imágenes.

La reconstrucción de la distribución espacial de estos elementos resulta aún más compleja que la del propio edificio que los albergaba, por lo que nos limitaremos a trazar algunas líneas generales que detallaremos al estudiar cada uno de los bienes. En algunos casos resulta evidente la ubicación de determinados objetos (la campana en la espadaña o la orfebrería y la ropa litúrgica en la sacristía) y, en otros, las propias fuentes nos informan sobre ello, pero desconocemos la exacta ubicación de la mayor parte de los más destacados elementos: púlpito, retablos, imágenes y confesionarios.

La adquisición de algunos de estos bienes muebles supuso un importante desembolso del que quedó constancia en las cuentas anuales. En comparación con los apuntes correspondientes a los gastos habituales (6 reales por la Visita Pastoral, 14 reales por 200 tejas, 1 real de pábilos para las velas), las cantidades abonadas por determinadas piezas de orfebrería o por algunas vestimentas litúrgicas resultan desorbitadas: 626 reales por un copón o 415 reales por unas capas de coro.

La documentación sobre los artífices de los bienes que componen esta variopinta colección de objetos mobiliarios y litúrgicos resulta extremadamente parca. Solamente en dos casos se menciona el nombre del artesano a quien se abona el salario y, en uno de ellos, ni siquiera se trata del autor del objeto (un púlpito procedente de Cornellana), si no de quien lo transportó en 1759 hasta Villazón, junto con algunos “*compañeros*”.

Su nombre, Joseph Álvarez, coincide con el de un carpintero censado en el Catastro de Ensenada de 1752, correspondiente a la mitad septentrional del concejo de Salas, por lo que suponemos no se limitaría a transportarlo y también lo desmontaría e instalaría. Al otro artífice le abonó la Cofradía del Rosario, en 1688, 7 reales y 17 maravedís por *“una tabla para el frontal y hacerle”*. Su nombre, Juan Álvarez, también coincide con el de uno de los carpinteros censados en el Catastro de Ensenada de 1752, pero en este caso los 64 años que separan ambas fechas hacen que resulte imposible que se trate del mismo personaje, aunque no se puede descartar una relación de parentesco.

En algunos otros casos (muy contados) solamente se dejó constancia de la profesión del artífice: *“a un pintor”*, *“a un carpintero”*, *“a unos serradores... por hacer un confesionario”*, *“salario de los sastres y costureras”*, *“a los maestros que hicieron las campanas”*. En relación con el último apunte, del año 1763, resulta curioso que se haya dejado en el anonimato a los campaneros, que cobraron 40 reales por su trabajo, y que, sin embargo se haya hecho constar el nombre de un vecino de Rabadiello (Manuel Díaz) al que se le pagaron (dos años después) 34 reales y 28 maravedís *“que se le debían por haber asistido a los maestros que hicieron la campana”*. Seguramente se trata del mismo Manuel Díaz de la Ravera al que, en 1771, se le abonó una importante *“gratificación”* (75 reales y 10 maravedís) por haber realizado en Madrid las gestiones que condujeron a la concesión (seguramente gratuita) de un *“terno”* (conjunto de ropaje utilizado en las ceremonias litúrgicas concelebradas por tres religiosos).

No sería este el único caso en el que se adquirieron objetos litúrgicos fuera de la parroquia y la comarca. Algunas valiosas vestimentas litúrgicas y las costosas piezas de orfebrería debieron de ser realizadas en talleres de ciudades como Oviedo o Madrid, por lo que resulta frecuente que se incluyan los gastos por *“el porte”* de los objetos.

A pesar de que en el Archivo parroquial no aparece ninguna referencia a los autores de los retablos y la imaginería, la consulta de otras fuentes documentales nos han permitido atribuir la excelente talla del San Antonio de Padua al titular del mejor taller de escultura de su época en Asturias, Antonio Borja.

La capilla de la Virgen del Rosario tenía una modesta dotación mobiliaria propia compuesta por objetos mencionados en el Libro de la Cofradía con motivo de su adquisición o de su reparación. Como la mayor parte los estudiaremos en su correspondiente apartado, nos limitaremos a hacer una sucinta relación: un altar que estaba guarnecido por un frontal de madera y cubierto por una sabanilla que debía de estar ribeteada por encajes, pues en 1695 se adquirieron, por 13 reales, *“unas puntas*

*para la sábana de Nuestra Señora*”; un arca para guardar la cera; una lámpara de latón adquirida por 20 reales en 1686; 4 candeleros adquiridos en 1687 por 4 reales y pintados en 1688; unas andas que fueron pintadas en 1688; una casulla y una bolsa de corporales confeccionados en raso decorado con flores y adquiridos en 1705 por 319 reales.

## **MOBILIARIO.**

Incluiremos en este apartado las puertas de la iglesia, por su similitud, tanto en materiales como en técnicas (carpintería y forja), con el resto del mobiliario. También haremos una breve referencia a la pila bautismal pues, aunque está compuesta por dos piezas monolíticas de piedra, también puede ser considerada como un importante componente, tanto de la dotación religiosa de la iglesia, como de su mobiliario litúrgico. Sin embargo, los altares (aunque merecen una consideración semejante) los estudiaremos en un apartado específico dedicado a los retablos y la imaginería.

### **Las puertas.**

En 1749 la iglesia contaba con 2 puertas que suponemos que podrían ser la exterior y la de la sacristía. Ese año se realizaron los siguientes pagos: 10 reales por *“madera para la puerta de la iglesia”*; 1 real por *“traer la tabla para dicha puerta”*; 12 *“que llevó el maestro de (la) hechura de dicha puerta”*; 20 por la *“cerradura y llave de dicha puerta”*; 2 reales de *“una pieza y clavos que se gastaron en las dos puertas”*.

Nuestra hipótesis de que, en 1749, se hizo una puerta exterior nueva (*“la puerta de la iglesia”*) y se aprovechó la presencia del maestro carpintero para reparar una segunda puerta que pudo ser la de la sacristía, parece confirmarse con el resto de las anotaciones del L.F.: en 1750 se vendió *“una puerta vieja de la iglesia”*; en 1759 se compraron *clavos para la puerta*; en 1766 se abonó 1 real *“a quien compuso la llave de la iglesia”*, que tuvo que ser reparada nuevamente al año siguiente.

### **La pila bautismal.**

La primera cita documental es de 1748. En la visita de 1750 se ordenó al mayordomo que pusiese una *“llave en la pila Baptismal y (en el) cajón donde se guardan los santos óleos”*. Es posible, por tanto, que fuese entonces cuando se añadió la tapa de madera, que debió de ser reparada en el 1768, año en el que se le abonó a la misma persona que armó el monumento de Semana Santa (normalmente un carpintero, como veremos) 2 reales *“por componer la pila baptismal”*.

## **Muebles de guardar.**

### El arca de tres llaves.

Se trata de una tipología (arcas de 2 ó 3 llaves) que, en el concejo de Salas, cuenta con varios ejemplos datables entre los siglos XVI y XIX (Alberto Fernández, 1988). En algunos libros parroquiales de la comarca (Priero, Brañalonga, Folguerúa, Tablado de Riviella y Regla de Perandones) encontramos interesantes referencias a un mueble, cuya adquisición recomendaban los visitantes del siglo XVIII: en 1769 en Brañalonga se ordenó hacer una de 2 llaves para los caudales de la Cofradía del Carmen. Sin el concurso de todos los custodios de las llaves el arca no se podía abrir. Por su idoneidad para la custodia de dinero o documentos también se fabricaron para particulares o instituciones civiles. En el Ayuntamiento de Salas, se conserva un arcón que estudiamos en nuestro libro sobre El Conjunto Histórico de la Villa y que está guarnecido con potentes herrajes. En la documentación del siglo XVIII se le denomina “*el archivo de tres llaves*” y se especifica que custodiaba padrones, actas de elecciones municipales y el Reparto del Real Servicio, y que los guardianes de las llaves (“*claberos*”) ostentaban diferentes cargos municipales (Alberto Fernández, 2007).

En la Visita Pastoral de 1748 a Villazón se ordenó: “*que los efectos y alcances de la fábrica se pongan en el arca nueva de tres llaves y que la una la tenga el mayordomo; la otra el párroco; y la otra a la disposición de los vecinos y cura*”. Ese mismo año se gastaron 97 reales “*que costó una Arca nueva con tres cerraduras, sus divisiones y todo coste que se mando comprar para recoger los efectos de la fábrica*”. Por tanto, el arca anterior se sustituyó por la que se mandó comprar en una visita anterior, que estaba compartimentada: en 1805 se ordenó que los saldos de la Cofradía del Rosario y de la Limosnas de San Antonio se pusiesen “*en el arca de tres llaves*” (L.L.S.A.). Tras la visita de 1748, para la apertura de la nueva debían de asistir el párroco, el mayordomo y, al parecer, otros vecinos (el acta resulta algo confusa).

En Tablado de Riviella (Tineo), en la visita de 1790 se mandó hacer una de 3 llaves “*con las correspondientes separaciones*” para poder guardar los fondos de la fábrica y las cofradías sin que se confundiesen y en la de 1769 a Brañalonga se especificó el reparto de las llaves del arca de 2 llaves que debía de construirse y se dispuso que fuesen custodiadas por el párroco y el mayordomo, por lo que parece evidente que con el mencionado reparto se buscaba reforzar el sistema de mutuo control que se observaba en la sistemática seguida para llevar la contabilidad parroquial.

### El arca de la Cofradía del Rosario.

Servía para guardar las velas de la cofradía, cuyo valor era inferior al de los caudales de la fábrica, pero suficiente para que estuviese dotado de una cerradura. La primera mención se registra en las cuentas 1678 a 1681, en cuyo “descargo” (apartado de gastos) se anotaron 3 reales de “*una cerradura para la arca en que se tiene la cera*”, más 2 reales por su “*composición*”, por lo que le suponemos una cierta antigüedad. En 1729 se pagaron 5 reales y 17 maravedís por “*una llave, cerradura y clavos para la arca de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>.*”, más 1 real por “*otra llave para la dicha arca*” (LCNSR).

### La cajonera de la sacristía.

Tipología de mueble de guardar característica de las iglesias de esa época y de las posteriores. En la documentación suelen denominarse “cajón” o “cajones” a un tipo de cómoda en la que se guardaban las vestiduras litúrgicas y las piezas de orfebrería. En el L.F. de Villazón se registran dos menciones. En la Visita de 1750 se ordenó poner cerradura en el “*cajón donde se guardan los s(a)ntos óleos*”. En 1758, tras recuperar la parroquia un cáliz que había sido “*extraído de la iglesia*” en 1748, el párroco lo guardó “*en el cajón de la sacristía con los demás cálices y ornamentos de la iglesia*”.

### Muebles de asiento, mesas y andas.

#### Dos bancos y una mesa.

Fabricados en 1761 por un carpintero al que se pagaron 59 reales “*por hacer una mesa p<sup>a</sup> sant<sup>s</sup>, dos bancos que están junto a los altares de Nuestra Señora y Santo Domingo y por el púlpito que vino de Cornellana*”. Las abreviaturas dificultan la identificación de la tipología de la mesa que podría ser una peana para un imagen que, aunque no tenía altar propio, se veneraba en la iglesia; posiblemente, la de San Antonio de Padua o, quizás, las de Santiago, Santo Domingo o la Virgen del Rosario. La madera para los pies de la mesa costó 3 reales.

#### Andas.

Tipo de peana con varas horizontales que facilitan el transporte procesional de los santos. En la documentación se mencionan 2 ejemplares. En 1688 se pintaron las de la Virgen del Rosario (LCNSR). En 1758 se anotaron 90 reales “*de hacer la puerta del cabildo y las andas*”, que debían de las de Santiago. 1762 se pagó 1 real por un arreglo.

## **Muebles de uso religioso.**

### **El púlpito.**

Es posible que la iglesia careciese de este mueble hasta 1759, cuando se pagaron 12 reales al carpintero Joseph Álvarez y a sus “*compañeros por traer un púlpito de Cornellana*”. Seguramente de la iglesia del monasterio, cuyo púlpito actual aparenta ser de esa época (Alberto Fernández, 1988). Probablemente, al ostentar el monasterio el patronato de la parroquia de Villazón, lo cedería sin contraprestación económica, pues sólo se anotó el coste del transporte. No sabemos si se instaló ese año, pues en las cuentas de los 2 posteriores figuran sendas anotaciones que podrían estar relacionadas con su montaje e instalación. En 1760 se abonaron 39 reales por “*componer las argollas de la campana y el púlpito*” y, en 1761, 59 reales a un carpintero por hacer la mesa y los bancos mencionados y “*por el púlpito que vino de Cornellana*”.

### **Confesionarios.**

Hasta 1755, en que se abonaron 70 reales por unos confesionarios, la penitencia debió de administrarse a través de unas simples “*rejillas para confesar*” como las que se compraron en 1753 por 1 real y 2 maravedís en cumplimiento del mandato de la Visita Pastoral del año anterior. Posiblemente sería una celosía adosada a un asiento para proporcionar cierta discreción a los penitentes. El importe abonado en 1755, y la denominación empleada, no parecen dejar ninguna duda de que sería un mueble más elaborado, similar a los que se conservan en la iglesia. Aunque pueda parecer que esos confesionarios (dos por lo menos) bastarían para atender a los feligreses de la parroquia, en 1758 se adquirieron otras “*rejillas*” y 10 años después se pagaron 11 reales de “*a unos serradores (por) un día para hacer un confesionario*”; a juzgar por el importe y el tipo de artesanos, podemos suponer que sería más tosco que los del año 1755.

## **METALISTERÍA.**

En el L.F., además de la campana anterior a 1777, se mencionan otros elementos metálicos asociados a la misma: clavos, cadena, badajo, etc. Los objetos metálicos litúrgicos, aunque conste que no hayan sido realizados con metales nobles (como algunas olieras o candeleros de estaño o bronce), los estudiaremos junto con la orfebrería, de modo que puedan agruparse y compararse atendiendo a sus funciones, tipologías y técnicas, con independencia de la materia en la que fueron fabricados

### La campana.

En el L.F. figuran numerosas referencias a la única campana de la iglesia anterior a la reconstrucción. Sabemos que había una por que, en todos los casos en los que la palabra “campana” va precedida de un artículo, se usa el determinado “la”. La primera campana de la que tenemos noticia (en 1748) fue sustituida en el año 1763, tras haber requerido varias reparaciones de diversos componentes complementarios: el cordel o la cadena metálica; el “*badaxo*”; y el “*yugo*”, “*zepo*” o melena de madera, así como clavos, argollas y “*torgas*” (abrazaderas) para la misma. El mismo año en el que se fabricó la escalera de madera del campanario (1763,) se sustituyó la campana, mediante una colecta mencionada en la visita de 1765: “*Informado (el visitador) de que muchos vecinos no contribuyen al escote hecho para la campana, mandó que los recaudadores diesen cuenta de...los que no hubiesen pagado*”; para asegurar dicha contribución obligatoria, amenazó a quienes no cumpliesen en 1 mes con una “*pena de seis reales para la fábrica (y) apercibimiento de proceder contra ellos*”. Posiblemente, con el dinero recaudado se compraron los materiales necesarios para la fundición de la campana sin anotarlo en el L.F., en el que sólo figura el coste de su fabricación: en 1763, 40 reales a los fundidores “*por hacer la campana*” y, en 1765, “*a Manuel Díaz del Ravadiello*”, 34 reales y 28 maravedís “*que se le debían de haber asistido a los maestros que hicieron la campana*”. Es posible que, se hubiese procedido a refundir la campana antigua, con lo que la se habría ahorrado una importante suma de dinero. Al año siguiente de su fundición precisó un arreglo que costó 17 reales, sin que se especifique si se debió a un defecto de fabricación o si se trató de una compostura más.

En 1778, cuando la iglesia ya contaría con la actual espadaña de tres ojos, se fundieron 2 campanas que, en la anotación inicial del L.F., se denominan “*la mayor y la menor*”, por lo que podemos suponer que la de 1763 pasó a ser “*la mediana*”. De haber sido así, debió de ubicarse en uno de los dos arcos del primer piso de la espadaña, pues el superior (por su tamaño) solamente podría albergar la campana menor.

### ORFEBRERÍA.

Cuando, en 1787, el párroco promotor de la reconstrucción insertó al inicio del L.F. una recapitulación sobre el proceso, incluyó una descripción del estado desolador en el que, según él, había encontrado la iglesia cuando entró a servir de párroco en 1764. Aunque es bastante probable que hubiese cargado las tintas sobre los aspectos negativos para justificar la importancia de lo obrado en la iglesia, inicialmente

partiremos de los datos referidos a la dotación litúrgica de la iglesia para, posteriormente, compararlos con los que se pueden extraer del resto de las anotaciones del Libro de Fábrica. Según esa descripción, en 1764 la orfebrería presentaba de “faltas que pedían sin remedio reparo”: el “viril (la custodia) era de madera”; el “copón (era una mala copa”); y el cáliz y las olieras (“indecentes y de mal estaño”) necesitaban reparación.

La Visita Pastoral de 1764 parece confirmar el panorama descrito por el párroco, pues, además de exhortar a la reconstrucción del pórtico (que se acabó ejecutando en 1771), se mandó comprar “*otras alhajas y ropas de (las) que dicha iglesia se halla necesitada y lo que fuese necesario para su adorno y decencia*”. Al tratarse de obras y adquisiciones que conllevarían un importante coste económico, se dispuso que, “*si los caudales de la fábrica no alcanzan, el cura de dicha parroquia hará entre sus feligreses el repartimiento necesario sin que alguno sea osado a su contradicción ni omisión en concurrir en esa prorrata (bajo) pena de evitar de los divinos oficios y (de) dos ducados aplicados para dicho fin y apercibimiento de que se procederá contra ellos...*”.

Las anotaciones de 1748 a 1778 revelan que la coincidencia de la visita de 1764 con la llegada del párroco supuso un punto de inflexión entre 2 etapas diferenciadas. Antes de esa fecha la iglesia contaba con una dotación litúrgica bastante sencilla en la que no abundaban los objetos fabricados con metales nobles. En cambio, tras la instauración de nuevas formas de financiación, se adquirieron varias costosas piezas de orfebrería con las que remediaron las “faltas” señaladas por el cura y el visitador.

#### **La orfebrería anterior al año 1764.**

En 1748 se anotaron: 2 reales de “*incienso y componer el incensario*”; 8 por 4 “*candeleros de madera para los altares*”; 3 por 1 “*cucharita de plata para el cáliz*”; 12 por 2 “*candeleros de metal*”; 70 por “*pintar y dorar la cruz de la parroquia*”. En la Visita Pastoral de ese año se mencionan varios objetos litúrgicos: en la iglesia, el sagrario y las olieras y, en la sacristía, los cálices. En 1750 se pagaron 24 maravedís por la “*compostura de la campanilla*”.

En el acta de la Visita Pastoral del año 1758 se dejó constancia de la desaparición y posterior devolución de uno de los cálices que por entonces pertenecían a la parroquia. Según el relato de el párroco Anselmo López y Bahamonde (1747 a 1764), el 15.10.1758 lo puso “*en el cajón de la sacristía con los demás cálices y ornamentos...este cáliz, que de los tres que hay en la iglesia, es el más pequeño fue*



*extraído de la iglesia el año de mil setecientos cuarenta y seis... (y) es de la fábrica y vecinos como consta de una escritura que pasó ante Bartolomé de Tuñón, escribano de este concejo de Salas, el año de mil seiscientos setenta y cuatro... y también consta del auto de visita del año de mil seiscientos noventa y uno*". De lo que se infiere que en 1758, la parroquia poseía 3 cálices y el menor ya le pertenecía desde, al menos, 1674, como quedó confirmado en la Visita Pastoral del año 1691.

En 1761 se anotaron los siguientes gastos: 10 reales "*para dos candeleros*"; 1 real y 17 maravedís "*para vinajeras*"; 9 reales "*para una campanilla*". Finalmente, en 1762 se pagaron 70 reales por "*cuatro candeleros de bronce*".

#### **Las adquisiciones y reparaciones posteriores a 1764.**

**En 1766 se puso remedio a la primera "falta" señalada por el párroco.** Para sustituir el viril de madera se pagaron 395 por la "*la luna del viril... (y su)... hechura*". En las custodias de tipo sol (como la de Villazón) el viril es la caja circular acristalada que protege la sagrada forma que se encaja en una pieza curvada y removible con forma de media luna y que se denomina "lúnula". Como la suma abonada por ese pequeño adminículo resulta excesiva, resulta más verosímil que se haya adquirido un viril completo, lo cual parece confirmarse por otra anotación en las cuentas de ese año: 23 reales por 1,5 libras de cera "*más su porte y el porte del viril*".

Lo que no se adquirió hasta fines del siglo XVIII (cuentas de 1796 a 1799) fue "*el pie del viril*". Al ser desmontable, debió de extraviarse o utilizarse como soporte habitual de un cáliz, pues en el inventario parroquial de 1870 figura "*un viril de plata y sin pie*" que, cuando tenía que utilizarse, se acoplaba al pie de uno de los cálices. Dicho pie no llegó hasta nuestro días, pues la custodia que se conserva (fig. 112) está compuesta por un viril de plata en su color y sobredorada que podría corresponderse con el adquirido en 1766 (fig. 113), y por un pie realizado a principios del siglo XX en el taller madrileño "Meneses" (fig. 114). Por la inscripción del borde inferior del pie (fecha en 1919) sabemos que, seguramente, procede de otra parroquia, pues se indicó que pertenecía a un párroco llamado José de la Grana, que no consta en ningún documento de Villazón que, de 1892 a 1924, estuvo regida por Valentín Alva y Cano.

**En los dos años posteriores al pago del viril (1767 y 1768) se remediaron otras 2 "faltas"**. En 1767 se pagaron 154 reales y 17 maravedís por la "*compostura y doradura de un cáliz con su patena*" y el primer plazo del copón que sustituyó al que

parecía “*una mala copa*”. En 1769 se completó el pago total (626 reales), se compraron unas cadenas para el incensario (por 10 reales) y un par de vinajeras de cristal.

**En cambio, hasta que no se reedificó la iglesia, no se remedió la última falta señaladas por Callexa**, pues en la Visita Pastoral de 1778 se ordenó “comprar...unas olieras de plata por ser de ruin metal las que hay...”.

En las cuentas de 1768 se incluyó una partida que informa de la existencia de “la custodia del altar de Nuestra Señora”, sin que se indique el material. Al ser una referencia aislada, no sabemos si era una custodia de orfebrería o un sagrario de metal o madera. Teniendo en cuenta que el gasto (5 reales) se correspondía con una cerradura para la citada “custodia”, parece más probable que se tratase de un sagrario.

### **VESTIDURAS Y PAÑOS LITÚRGICOS.**

Al que sucedió con la orfebrería, la llegada de Santiago Callexa y la instauración del nuevo modelo de financiación parroquial supusieron un punto de inflexión en la adquisición de las vestiduras litúrgicas que componían el ajuar litúrgico de la parroquia.

El visitador de 1760, tras apreciar necesidad de “*albas y ropa blanca*”, ordenó que se comprasen y, como vimos, el de 1764 insistió en la misma cuestión. El testimonio de Santiago Callexa sobre la ropa de la iglesia resulta especialmente exagerado. Su lacónica descripción inicial de lo existente en 1764 no puede ser más desoladora: “*los altares, después de indecentes, quasi sin manteles. La sacristía, sin ropa...*”. Unos párrafos más adelante especificó algunas “*faltas*” o carencias a las que fue poniendo remedio en los años iniciales de su mandato.

### **El ajuar litúrgico textil anterior al año 1764.**

**La dotación textil reflejada en la documentación parroquial, debió de ser bastante superior a la de algunas otras parroquias de su entorno más inmediato.**

Las cuentas del L.F. registran algunos ingresos extraordinarios por el alquiler o venta de determinados ropajes litúrgicos. Los ricos materiales con que estarían confeccionados (sedas, hilos de oro y de plata) y su elevado coste los convertirían en artículos de lujo que no siempre estarían al alcance las economías parroquiales más modestas. En las parroquias de Cermoño y Santullano compraron o alquilaron algunas vestiduras de la de Villazón. En otros casos, de prendas más sencillas, su carácter religioso las haría especialmente indicadas para ser usadas como mortajas. Los apuntes contables en los que se dejó constancia de tales usos son los siguientes.

En 1749 se ingresaron 6 reales “*del uso del terno de P<sup>o</sup> López de (.).orreras*”. No se puede leer con claridad la inicial de la última palabra, pero es posible que haga referencia a la población de Borreras (de la vecina parroquia de Cermeño), en la que se conserva una capilla datable en el siglo XVIII y dedicada al Cristo de la Salud. En 1755 se ingresaron 15 reales por “*una casulla vieja que se vendió por haber otras dos del mismo color y la compró el S(eño)r cura de Santullano*”. En 1758, se obtuvieron 48 reales “*de la alba y casulla con que se amortaxó D(o)n Juan*”. Desconocemos si fue un eclesiástico, pero sabemos que no era el párroco de Villazón, pues desde 1747 hasta 1764 ostentó dicho cargo Anselmo López y Bahamonde. En 1767 se ingresaron 8 reales por “*dos salidas del terno negro a Cermeño*”, parroquia cuya dotación textil debía de ser algo escasa, pues en 1771, no sólo volvió a alquilar el terno negro (por 6 reales), si no que acabó abonando por el viejo terno blanco de Villazón 373 reales: “*que dieron ... los vecinos de la parroquia de Cermeño agradecidos del terno blanco que se les dio para su iglesia por acuerdo de los vecinos de ésta (se refiere a la de Villazón)*”.

Tanto en el L.F. como en el de la Cofradía del Rosario encontramos anotaciones sobre prendas y complementos de color blanco, cuyo coste resultaba más asequible. En 1686 se compró una sábana para el altar de la capilla del Rosario y en 1695, por 13 reales, “*unas puntas (puntillas o encajes) para la sábana de Nuestra Señora*”. En unas de las primeras cuentas del L.F. (las de 1748) se anotaron diversos los siguientes gastos: 45 reales en “*tapiz para albas*”, 38 reales en “*tapiz para sábanas de altares, amitos y paños*”, 9 reales en “*encaje e hilo para las sábanas de los altares*”, 5 reales en “*encajes para las albas*” y 1 real y 17 maravedís en “*cinta para los amitos*”; además, se abonaron 38 reales de “*salarios de los sastres y costureras por componer la capa de coro, casullas, hacer albas y sábanas (e) hilo y seda para ello*”.

El 1.01.1750 se adjudicó en pública subasta la limpieza de la “*ropa blanca*” durante 1 año a Pedro Díaz por 12 reales, “*por no haber quien diese más*”. Es posible que se trate del mismo Pedro Díaz de Ravera al que se abonaron 8 reales “*por traer (un) millar de texas*” en 1748. Aunque la subasta se denominó “*Postura para lavar la ropa blanca*”, es bastante probable que en ella se incluyese el planchado y almidonado, pues sin estos tratamientos no se conseguiría el apresto necesario. De hecho en 1758 se pagaron 29 reales por unos “*corporales nuevos, con su porte y almidonado*”.

Tras la Visita Pastoral de 1760, en la que se constató la necesidad de “*albas y ropa blanca*”, se adquirieron ese mismo año, por 177 reales y 14 maravedís, “*dos albas, tres sábanas para los altares (y) dos amitos de lienzo con encajes y hechura*”.

Las anotaciones sobre vestiduras y complementos litúrgicos más valiosos son más abundantes, aunque, la mayor parte, posteriores a la llegada de Santiago Callexa.

En 1695 la Cofradía del Rosario contribuyó con 55 reales a “comprar el pendón que se mandó en (la) visita”. Aunque en este caso se trataría de un pendón parroquial, sabemos que, en un inventario de 1927, uno de los dos mencionados era de la cofradía. Un segundo apunte del libro de la cofradía nos ilustra sobre las dificultades que conllevarían estas adquisiciones. En la visita de 1700 se ordenó comprar “una casulla de damasco blanco o de otro color a la satisfacción de dicho cura” en el plazo de 2 meses y bajo pena de excomunión. Sin embargo, tras haberse reiterado dicha orden en las dos siguientes, no fue hasta el año 1705 cuando se compró “una casulla y una bolsa de corporales de raso de flores” que, con la hechura y demás gastos, costó 319 reales.

La primera anotación del L.F. es del año 1748, en que se abonaron 82 reales y 8 maravedís “del coste de una casulla y estolas, bolsa de corporales, manípulos y otras cosas”, más 38 reales de los salarios de los sastres y costureras por componer (entre otras cosas) la capa de coro y algunas casullas. También se adquirió ese año, por 62 reales, “una pelliz”: prenda forrada con pieles finas o reforzada (con distinta tela) en cuello y bocamangas, de cuyo nombre derivaría el de “sobrepelliz”: complemento litúrgico blanco que se vestía (como el alba y el roquete) sobre la ropa talar.

En 1749 se gastaron 3 reales y 17 maravedís en las “diligencias por despachar una certificación a fin de conseguir un ornato en Madrid para la dicha iglesia en papel sellado firmadas por tres escribanos”. Tanto en este caso, como en otros, el término “ornato” hace referencia a los ornamentos o vestiduras sagradas del sacerdote. La complejidad del trámite que se describe y el uso del verbo “conseguir” (en lugar de “adquirir”) parecen estar dando a entender que lo que se pretendía era la concesión gratuita (por parte de algún organismo eclesiástico o civil radicado en Madrid) de una vestimenta litúrgica. Ignoramos si dichas gestiones culminaron con éxito, como las realizadas en 1769 por Manuel Díaz Ravera para conseguir el terno que vino de Madrid.

Entre 1754 y 1758 se registran varias noticias sobre el ajuar litúrgico que resultan aparentemente contradictorias con el testimonio de Santiago Callexa, pues parecen reflejar una situación más próxima a la abundancia que a la escasez. La parroquia, no sólo adquirió (en 1754) 3 casullas y 2 capas por 100 reales, si no que en 1755 y 1758 se desprendió de 2 casullas, justificando la venta de 1755 con un breve texto en el que se menciona la antigüedad de la pieza y la existencia de otras 2 del mismo color.

Se confirma, por tanto, nuestra afirmación inicial de que la dotación textil no parece corresponderse con la desoladora descripción de Callexa, aunque las anotaciones posteriores a su llegada (1764) sí reflejan algunas carencias a las que fue poniendo remedio en los años anteriores a la reconstrucción de la iglesia.

#### **Adquisiciones posteriores al año 1764.**

Según Callexa, faltaban: “*casullas blancas y negras*”, “*un terno*”, “*albas y manteles de altares, corporales, purificadores, cornualtares* (paños con los que el sacerdote se secaba los dedos durante la misa), *pañó de difuntos...*”.

Al año siguiente de la Visita Pastoral de 1764 (en la que se ordenó comprar la ropa necesaria) se gastaron 378 reales para poner remedio a la mayor parte de las carencias de ropa blanca: “*cincuenta varas de lienzo que tomó para cuatro albas con sus amitos y tres sábanas con seis cornualtares y purificadores y los encajes y hechura de todo lo dicho*”. En 1766 se compraron cintas para un amito y se compusieron “*el roquete, una alba y dos amitos*” y en 1771 se compraron, por 60 reales “*doce varas de encajes anchos para tres albas y diez de (encajes) angostos para corporales*”.

La adquisición de piezas textiles más costosas comenzó en 1766, cuando se pagaron 255 reales y 12 maravedís por “*una casulla de medio tapiz de seda con (su) hechura*”. Un año antes se había confeccionado una casulla, aprovechando una tela que, inicialmente, se había comprado (por 17 reales) “*para componer la capa de coro vieja*” y, en 1767, se pagaron 107 reales y 27 maravedís del “*costo de la casulla negra*”.

Tras las gestiones de Manuel Díaz de la Ravera, en 1769 se recibió un “*terno blanco*” nuevo por el que sólo se abonaron 21 reales en concepto de “*porte...y gratificación a quien lo trajo*”. A pesar del importante ahorro que supuso para la parroquia (que le gratificó con 75 reales y 10 maravedís), ese año tuvo que pagar 415 reales para completar el terno con una “*capa del coro de medio tapiz que se compró para con las casullas y capotes (dalmáticas) que vinieron de Madrid*”. Con la compra de un “*pañó de difuntos*” de 141 reales, se terminó de poner remedio a las carencias señaladas por Callexa. De las adquisiciones de 1769, también se acabó beneficiando la parroquia de Cermeño, cuyos vecinos abonaron en 1771 a la parroquia de Villazón 373 reales en agradecimiento por el viejo “*terno blanco que se les dio para su iglesia*”.

En 1774 se anotaron varios gastos que sumaban 1.776 reales con los que estaba previsto adquirir algunas ricas vestiduras y “*fundir y dorar a fuego un cáliz con su patena*”, pero que, finalmente, se acabaron invirtiendo en la reedificación de la iglesia:

700 reales por 27 “*varas de damasco de seda negro...para un terno*”; 92 por 16,5 “*varas de cengala (tela para forro)*”; 309 por 103 “*varas de galón de oro para dicho terno*”; y 489 “*de dos casullas de damasco de seda, una blanca y otra encarnada*”. Al no realizarse esas adquisiciones, continuó usándose el terno negro, por cuyo alquiler había pagado 8 reales la parroquia de Cermoño en 1767. Su estado de conservación no debía de ser muy bueno cuando en 1774 ya se planteó su sustitución, pero se debió de considerar prioritaria la reedificación de la iglesia. Tras dos años de obras, en la Visita de 1778, se volvería a plantear la necesidad de un ajuar litúrgico digno y se “*mandó comprar un terno negro*”. Sin embargo, la continuación de las obras y los gastos por el amueblamiento de la iglesia, debieron de impedir nuevamente la ansiada renovación, pues el visitador de 1786, tras alabar lo realizado, exhortó al párroco a completar la dotación de la iglesia proveyéndola (entre otras cosas) de un terno negro y de una cajonera nueva en la que custodiar “*la rica ropa*” con la que la había “*surtido*”, lo que nos permite concluir que tras 22 años al frente de la parroquia, el ajuar litúrgico de la misma no debía de presentar ya ninguna carencia importante, salvo la del terno negro.

### **IMÁGENES, RETABLOS Y MONUMENTO DE SEMANA SANTA.**

En el archivo parroquial hemos localizado información sobre los altares, retablos, imágenes y devociones existentes en la iglesia anterior a la actual, pero la existencia de algunas importantes lagunas aconsejaron consultar la documentación conservada en otras parroquias de su entorno. El resultado más destacado ha sido la atribución de la imagen de San Antonio de Padua, al más importante maestro imaginero de su época en Asturias, Antonio Borja y Zayas, nacido en Sigüenza (Guadalajara) hacia 1661, establecido en Oviedo y activo en Asturias durante los dos últimos decenios del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII (Ramallo Asensio, 1985).

Los vestigios materiales anteriores a la reedificación de la iglesia se reducen a algunas pocas (pero muy interesantes) imágenes que han sido reubicadas en la iglesia actual y a dos retablos que fueron vendidos en 1788 y 1789 y que se conservan en la iglesia parroquial de Pronga (Candamo) y en la cercana capilla de San Blas de Figares.

Aunque los datos extraídos de las mencionadas fuentes no resulten suficientes para llevar a cabo una reconstrucción completa de la dotación retablística e imaginera de la iglesia anterior y de su distribución en el interior de la misma, si nos permitirán hacernos una idea aproximada del aspecto que presentaría la iglesia en los años anteriores a su reconstrucción.

### **Imágenes conservadas y cuya devoción o presencia en la iglesia está documentada.**

**El Crucificado gótico** (figs. 115 -117) es, junto con el Santiago Peregrino, uno de los escasos restos del extenso pasado medieval de la primitiva iglesia, en la cual debió de ocupar uno de sus lugares principales. Pedro Paniagua, en su monografía sobre escultura gótica en Asturias, lo incluyó en el grupo denominado “Tipo Arcellana” y datado en la primera mitad del siglo XV. Según información oral de dicho autor (al que agradecemos el envío de algunos fragmentos de su Tesis Doctoral), en el caso de Villazón dicho periodo podría reducirse al primer tercio del siglo XIV, “situándolo cronológicamente en paralelo con los del tipo Bimeda”. Es probable que estuviese flanqueado por las imágenes de la Dolorosa y de San Juan, conformando un “sintético Calvario”; según Pedro Paniagua, es frecuente que únicamente se conserve, “por su explícita significación, la figura del Crucificado...como imagen aislada de devoción”.

En el Archivo Parroquial se conservan sucintas referencias a la imagen La primera se realizó con ocasión de la Visita de 1750, en la que se ordenó “*al mayordomo de la fábrica, a costa de los efectos de ella, (que) componga el Crucifixo, que se caía*”. En el caso de que hubiese existido un Calvario, parece que sólo se conservaba el Crucificado, cuyo deterioro debía de ser bastante alarmante, a juzgar por la expresión empleada y por el breve plazo concedido para su reparación (15 días). Ante tan expeditivas instrucciones, lo más probable es que se llevase a cabo, aunque en las cuentas de esos años no se anotó ningún gasto que nos permita asegurarlo.

Tenemos constancia de la que debió de efectuar un siglo después Celestino Palomino, escultor y retablista del taller familiar de Villatresmil (Tineo), a quien atribuimos la elaboración de las imágenes de San Juan Bautista y Santa Filomena. La referencia documental en la que nos basamos para atribuirle la reparación del Crucificado es una anotación que aparece en las cuentas de 1852 del Libro de las Limosnas de San Antonio: *Quinientos noventa y cinco reales que costaron las imágenes de Sta. Filomena y S. Juan Bautista puestas en el altar Mayor; porte de éstas y retoque del Santo Christo de la Misericordia*” Lo transcrito permite deducir que necesitaría un nuevo arreglo, un simple repinte o, quizás, ambas cosas, y que el encargado de realizar dicho “retoque” fue el autor de las dos esculturas mencionadas. Posiblemente, los fragmentos de policromía conservados actualmente (que según el restaurador Luis Saro, no son originales) se corresponden con un repinte efectuado por Celestino Palomino en la fecha indicada. Sabemos que se dedicaba a este tipo de reparaciones por que en las cuentas de la iglesia de Soto de Luiña de 1869 se incluyó

una partida de 1.900 reales abonados al “*acreditado maestro D. Celestino Palomino*” por varias actuaciones entre las que se incluyeron repintes y retoques de imágenes, como los se le hicieron al Cristo de la sacristía: “*el hacer y poner la mitad de un brazo con la mano, que le faltaba a este Sto. Cristo y el pintarle y ponerle la corona de espinas y algunos dedos en los pies*” (Le debemos la citada referencia a Cecilia Suárez, vecina de Soto de Luiña y voluntaria del Archivo Histórico Diocesano de Oviedo).

Aunque en la documentación no se haga ninguna mención específica a las **imágenes del apóstol Santiago** o a su culto, la propia titularidad de la iglesia resulta suficiente para considerar acreditada dicha devoción. En la iglesia actual se conservan dos imágenes que ejemplifican las principales iconografías del titular. La del santo peregrino, (analizada en el capítulo del románico) y la de Santiago a caballo en la Batalla de Clavijo (denominado popularmente y en numerosos tratados de iconografía “Santiago Matamoros”), que será estudiada en el siguiente apartado junto a las imágenes de San José y Santa Ana, con las que presenta una serie de coincidencias.

La devoción a la **Virgen del Rosario** está representada por dos imágenes cuya iconografía resulta coincidente (la Virgen con el Niño y el rosario), pero que se corresponden con diferentes cronologías, estilos y técnicas. Aunque la devoción a la Virgen del Rosario está ampliamente documentada en el Archivo Parroquial, se conserva una sola alusión a su imagen (1690) sin especificar si era de talla o de vestir.

La escultura de bulto redondo de la Virgen del Rosario (figs. 97–102) ya ha sido analizada sucintamente en el capítulo correspondiente a su capilla. Retomando lo allí expuesto, conviene diferenciar entre la iconografía de la Virgen y la del Niño. Mientras la primera adopta una posición hierática de estética clasicista y de carácter armónico y equilibrado, el Niño se diferencia claramente por su desarrollada anatomía y el forzado “contraposto” de inspiración miguelangelesca que le hacen parecer (a pesar de su pequeño tamaño) un joven apolíneo, en lugar de un niño de corta edad. Estas características, junto con el carácter algo popular de la talla, aconsejan llevar su datación a la segunda mitad del siglo XVI, en la que, según Fernando Checa, se produjo un asentamiento del modelo clasicista en su vertiente manierista que derivó, a finales de la centuria, en una tendencia al sentido monumentalista y miguelangelesco.

La imagen de vestir de la Virgen del Rosario (figs. 118–120) presenta una tipología barroca datable en los siglos XVII o XVIII. La existencia de una imagen atribuible a Antonio Borja en el retablo de la capilla opuesta, el formato triangular de los ojos (característico del escultor, según Ramallo) y la calidad de la talla de las manos,



nos hicieron considerar la posible autoría de algún seguidor del mismo. La comparación con la única imagen de la Virgen del Rosario que, con seguridad, fue tallada por Antonio Borja permitió descartar su intervención o la de su taller. Se trata de la Virgen del Rosario de la capilla de la Encarnación de la iglesia de Lorío (Laviana), cuya inscripción fue descubierta y publicada en 2006 por Rosa del Carmen Campal, a quien agradecemos las fotografías usadas para la comparación. Sin embargo, dichas fotografías (en las que se aprecian el armazón y la talla) nos sirvieron para confirmar la atribución a dicho autor de la Dolorosa de la Colegiata de Salas (ITA, 1999) y para comprobar la existencia de similitudes de carácter secundario con la imagen de Villazón y establecer su datación aproximada: el tronco está tallado de forma similar (cintura de avispa y amplias caderas) y elevado sobre un armazón de cuatro listones con ensambladuras semejantes; en ambos casos la inserción de los brazos articulados en los hombros se aseguraron mediante clavijas que atravesaban el tronco a la altura de las clavículas y la policromía se aplicó en las partes vistas (manos, busto, cuello y cabeza, en la que se pinta el cuero cabelludo de forma semejante).

El empleo de los ojos de pasta vítrea (como los de imagen de Villazón) fue introducido en Asturias en 1680, coincidiendo con la llegada de Antonio Borja a Oviedo para trabajar a las órdenes de su maestro Alonso de Roza en la realización de las imágenes del retablo del monasterio de San Pelayo, que (según se les impuso en el contrato) debían de llevar los ojos de cristal (Ramallo Asensio, 1985). Según este mismo autor, “Antonio Borja va a comenzar el uso de postizos, a la vez que continuará con las imágenes de vestir... Los ojos de cristal los introdujo en todas sus obras”.

Las coincidencias señaladas, junto el formato triangular de los ojos, constituyen claros indicios de que la imagen de Villazón podría ser considerada una repercusión más de la actividad artística de Antonio Borja en Asturias, que se desarrolló entre los años 1680 y 1725. En consecuencia, su datación estaría vinculada a dicho periodo, siempre que se tenga en cuenta que, aunque la fecha inicial debe de considerarse inamovible, el carácter algo popular de la imagen y la característica persistencia de las modas en las zonas rurales, aconsejan contemplar su posible realización en fechas posteriores a la finalización de la actividad escultórica de Borja.

La devoción a **San Antonio de Padua** aparece documentada en el L.F. desde 1749, mientras que la existencia de la imagen no se menciona hasta la Visita de 1773. Sin embargo, tanto la advocación como la efigie eran bastante más antiguas.

La extraordinaria calidad de la imagen y la ausencia de datos sobre su autoría en el Archivo Parroquial, aconsejaron establecer una línea de investigación que permitió atribuir su realización a Antonio Borja. Tras comparar sus fotografías con las de otras imágenes de San Antonio conservadas en Asturias, acabamos centrando la investigación en el concejo de Salas, en donde localizamos algunas esculturas cuyas semejanzas y correspondencias con la imagen de Ardesaldo resultaban tan numerosas y llamativas que permitían atribuir las a un mismo escultor.

La consulta del archivo de Ardesaldo permitió documentar la autoría del San Antonio venerado en su iglesia y atribuir la imagen de Villazón a Antonio Borja y Zayas (Sigüenza, hacia 1661 – Oviedo, 1730). Su formación, en Medina de Rioseco (epicentro de la mejor producción de la escuela castellana) con uno de los más prestigiosos maestros vallisoletanos (Alonso de Rozas), junto con sus extraordinarias cualidades, le permitieron convertirse, según Ramallo, en “el escultor imaginero más importante que ha tenido Asturias”, “elevando el nivel de calidad y difundiendo el cambio de estilo propugnado por Rozas”, permitiéndole acaparar los mejores encargos y la más importante clientela de su época y alcanzar un temprano éxito, debido a su modernidad frente al arcaizante estilo de los seguidores de Fernández de la Vega, consiguiendo “el triunfo y aceptación total de la forma unida a la progresiva sensibilización” y destacando, en lo formal, por el delicado movimiento de las imágenes y los paños y, en lo espiritual, por la acertada transmisión de los estados anímicos y emocionales.

Su reconocimiento, iniciado por sus contemporáneos y retomado por el primer estudioso en profundidad de su obra (Germán Ramallo), continúa siendo unánime, mereciendo la consideración de “máximo representante del barroco pleno en la escuela regional” (González Santos, 2006). Aunque su obra fue extensa y se conserva un buen número de tallas atribuibles, muy pocas han podido ser documentadas. Este hecho, junto con la circunstancia de que no se conociese ningún San Antonio de su mano o taller, le otorgan un singular interés a la documentación que vamos a dar a conocer.

La propia fecha de realización de la imagen de Ardesaldo (1724) supone una interesante aportación a su biografía, pues las últimas obras documentadas hasta el momento estaban fechadas en el año 1719. También aparece registrado el nombre del pintor que colaboró en la realización de la escultura, Antonio Fernández Vallín, cuya actividad ya había sido documentada por Ramallo entre 1741 y 1752 y que, ahora puede ser anticipada 17 años.

**El documento que prueba la coautoría de Antonio Borja y Antonio Vallín es el Libro de la Cofradía de San Antonio de los años 1724 a 1857 (AHDO, 52.2.17).**

En las constituciones de la cofradía (20.08.1724) se deja constancia de su fundación en ese año: “Y para eso, mediante en la misma iglesia no hay fundada cofradía alguna,...determinamos...el fundar en dicha iglesia y en el altar del glorioso San Antonio de Padua, cuya efigie se halla en dicha iglesia fabricada en el presente año con la limosna que dimos los vecinos de dicha feligresía,...una cofradía con la advocación de San Antonio de Pádua...”.En el “descargo” de las cuentas de 1724 el mayordomo de la cofradía, Francisco Antonio García Arango, anotó los siguientes gastos: 170 reales “que llevó Antonio Borja Maestro escultor vecino de la ciudad de Oviedo por haber hecho la efigie del señor San Antonio de Padua que se halla en dicha iglesia de Santa María de Ardesaldo”; 120 reales “que llevó Antonio Vallín vecino de la ciudad de Oviedo maestro pintor por haber pintado dicha efigie de San Antonio de Padua”; 24 reales “que llevaron los hombres que fueron a Oviedo por dicha efigie y fueron (los 24 reales) para su sustento por que, en cuanto a su trabajo, fueron graciosamente”; 4 reales y 6 maravedís por “unos clavos usados para clavar la peana”; 10 reales “que llevó Gabriel Fernández de San Martín por hacer las andas”; 1 “tornillo de hierro para poner dicha efigie en las andas cuando sale de procesión”.

De lo transcrito se puede deducir lo siguiente. La imagen se realizó el mismo año de la fundación de la cofradía, se pagó con las limosnas del santo, se contrató con los maestros mencionados, que tenían su taller en Oviedo, y fue trasladada hasta Ardesaldo por feligreses que recibieron una gratificación de 24 reales para la comida. La peana se fijó (seguramente en la propia iglesia) mediante clavos y, ese mismo año, se fabricaron unas andas para poder sacar la imagen en procesión.

En el análisis comparativo entre las imágenes de Ardesaldo y Villazón se detectan una serie de coincidencias tan numerosas y significativas que permiten atribuir la autoría de la talla del San Antonio de Villazón al escultor Antonio Borja.

En primer lugar, coinciden en la composición de lo que, originalmente, fue un grupo escultórico integrado por el santo paduano (que aparece avanzando hacia el espectador con la mano derecha ligeramente extendida al frente y la izquierda sujetando un libro que apoya en la cintura) y el Niño Jesús que, en la imagen de Ardesaldo, se dispone en pie sobre el libro y levanta su mano derecha para bendecir a quienes le contemplan, mientras que con la izquierda (hoy desaparecida, pero visible en la fotografía del ITA del año 1987) sostenía un “orbe” o pequeña bola del mundo. En la

tapa del libro que sostiene el San Antonio de Villazón se conserva el cajeadado en el que se insertaría una espiga que sobresaldría de la base del Niño Jesús. La gran similitud existente entre los santos permite suponer que también los Niños serían semejantes, con lo que podemos recomponer (idealmente) el aspecto original del grupo de Villazón.

Dicho esquema iconográfico fue implantado en Asturias por Luis Fernández de la Vega, según Ramallo Asensio, quien planteó la posibilidad de que hubiese sido empleado anteriormente por Gregorio Fernández. Las similitudes son suficientemente llamativas como para que no se pueda descartar que (como supone Ramallo que ocurrió en otros casos) en el contrato de los ejemplares salenses, se hubiese estipulado que el modelo que habría de seguir Borja debía de ser el de Vega. Sin embargo, el diferente tratamiento de cada elemento ilustra sobre la evolución aportada por Borja: de la rigidez e inexpresividad de la figura y los acartonados paños de Vega al elegante movimiento contenido y la acertada representación del éxtasis místico de las imágenes de Borja.

Las imágenes de Ardesaldo y Villazón presentan un asombroso parecido en la práctica totalidad de los detalles formales de su ejecución, si exceptuamos la policromía, que fue realizada con distintas técnicas y, posiblemente, por diferentes artistas.

Los escasos restos de la policromía original de la de Villazón aparecieron en el capuchón y en los bordes del hábito (fig. 126). Seguramente se trata de un “estofado”: decoración que se aplica sobre los paños y se consigue mediante el esgrafiado de la pintura que recubre el pan de oro. La importante diferencia entre esta técnica tan sofisticada y la sencilla pintura utilizada en Ardesaldo, pudo deberse a la intervención de diferentes artistas, aunque no puede descartarse que Fernández Vallín (que, según Ramallo, era pintor y dorador) hubiese participado en la realización de los estofados de la imagen de Villazón, que pudo contar con un mayor presupuesto que la de Ardesaldo.

La policromía original del San Antonio de Ardesaldo y la actual de la imagen de Villazón se ajustan de un modo más realista a la representación del hábito franciscano, al representarse la trama del sayal mediante una sencilla bicromía y no con estofados. Sin embargo, esta coincidencia carece de relevancia para la atribución a un mismo escultor debido a que la policromía de los hábitos fue realizada en diferentes épocas y por diferentes artífices. Mientras que la de Ardesaldo podría ser la original (realizada por Fernández Vallín), la de Villazón es el producto de un repinte realizado hacia 1790 por el mismo artista que doró su retablo. Por eso se aprecie una importante diferencia en la representación del sayal del hábito. Mientras que en Ardesaldo se imita la trama del género mediante unas líneas onduladas de color ocre claro dispuestas sobre un fondo

marrón oscuro, en Villazón las líneas onduladas son de color oscuro (negro o gris) y se disponen (de forma más descuidada y dejando una mayor separación entre ellas) sobre un fondo claro de tonalidad grisácea. En lo que sí parecen coincidir es en el detallismo en la representación de las costuras del hábito mediante unos sencillos trazos que, en Ardesaldo, son de color ocre claro, mientras que, en Villazón, son de color oscuro.

Los detalles formales de la talla de ambas imágenes presentan un alto grado de similitud, siendo, en la mayor parte de los casos, idénticos. (figs. 122, 123 y 127–135). La identidad de ropajes y calzado es absoluta: sandalias y hábito franciscano con esclavina y capuchón, y ceñido por el característico cordón con los nudos que representan los distintos votos religiosos. Las coincidencias en su representación resultan mucho más numerosas que las pequeñas variantes de algunos plegados. La mayor parte presentan la misma disposición, resultando especialmente llamativas las coincidencias en el recogido del faldón, en el abombamiento de los codos y en la forma de las bocamangas. Tanto la esclavina y el capuchón, como los nudos y entrelazos del cordón resultan prácticamente idénticos, coincidiendo el encaje del libro con el cíngulo.

También presentan la misma posición. El tronco ligeramente inclinado hacia la izquierda para compensar el peso del Niño, el pie derecho retrasado, los brazos separados del cuerpo y las manos delicadamente representadas en postura casi idénticas. La derecha, dispuesta en forma de pinza para poder sostener las flores naturales que completarían la iconografía del santo (las azucenas que representan su pureza). La izquierda, sujetando con firmeza el libro que apoya en la cintura: el pulgar sobre la tapa superior, el índice en uno de los cantos y los tres restantes bajo la tapa inferior.

Sus cabezas resultan coincidentes entre ellas y con algunos de los modelos conocidos de Antonio Borja (figs. 136 – 138). Los ojos responden a uno de los dos modelos que, según Ramallo, empleaba dicho escultor (los de contorno triangular y los semicerrados). En nuestra opinión, la primera tipología resulta especialmente adecuada para enfatizar la mirada al cielo, mientras que los ojos semicerrados de la imágenes de Villazón y Ardesaldo, contribuyen a la consecución de una acertada expresión de éxtasis místico que encaja perfectamente con la aparición del Niño Jesús al santo.

Los detalles de calidad relacionables con Borja parecen más presentes en la obra que atribuimos a este autor (la de Villazón) que en la que está perfectamente documentada (la de Ardesaldo). Aunque podría deberse a la peor conservación de esta última, conviene advertir que cuando la de Villazón aún no había sido despojada del repinte de 1942, su superior ejecución ya era perfectamente apreciable (fig. 127). La

armoniosa disposición de los brazos, la delicada factura de los plegados y la perfecta captación de su estado anímico son algunos detalles de calidad respaldan la atribución. Al disponer los brazos más elevados y separados que en el ejemplo de Ardesaldo, adquiere un mayor dinamismo que se ve reforzado por el mejor movimiento de los paños, en los que se aprecia una mayor independencia del modelo de Vega.

La mayor perfección del San Antonio de Villazón podría deberse a una mayor intervención del maestro en la realización de la imagen. El modesto importe abonado por la talla de Ardesaldo (170 reales) podría estar indicando que se trata de una obra “de taller”, en la que la participación de los aprendices habría sido determinante. En este caso su mayor tamaño (unos 30 cm más alta que la de Villazón) podría haber supuesto una mayor dificultad que explicaría su apariencia algo rígida y pesada.

En segundo lugar, la mayor calidad de la imagen de Villazón y su aspecto más “borjiano”, podrían estar indicando un mayor grado de evolución estilística y, por tanto, una cronología posterior a la del ejemplo de Ardesaldo. Como acabamos de comprobar el esquema iconográfico heredado de Fernández de la Vega resulta mucho más determinante en la imagen de Ardesaldo que en la de Villazón, en la que se detectan más claramente las características diferenciadoras de la obra de Borja.

La imagen de Villazón puede ser datada estilísticamente en torno al año 1724, Quizás ese mismo año (o poco después) el párroco de Villazón, tras conocer la de la cercana parroquia de Ardesaldo, decidió promocionar la devoción del santo paduano, encargando al mismo taller una escultura semejante. Al tratarse de una de las principales parroquias del concejo, seguramente contaría con suficientes recursos para poder exigir la intervención directa del maestro Borja, del mismo modo que parece que tampoco se reparó en gastos cuando se encargó el estofado con el que la imagen fue decorada.

Según hizo constar Callexa en el LLSA, en 1780 la devoción ya era “tan antigua que ningún viviente puede decir su principio”, por lo que pudo ser anterior a la imagen. La primera referencia a la advocación se registra en 1749 con motivo del nombramiento de los mayordomos. El 1.01.1749 se nombró “mayordomo” de San Antonio a “*Joseph Fernández Caparín*”. Sin embargo, el 1.01.1750, al referirse al encargado de las limosnas de San Antonio, en lugar de utilizar el término “mayordomo” se empleó el específico de “pedidor”, que recayó en “*Juan López, de Quintana*”.

La primera referencia a la imagen se registra en la Visita de 1773, cuando hacía unos años que no se anotaban en el L.F. “las limosnas que los fieles tenían devoción de dar al glorioso San Antonio que se halla en la iglesia de esta parroquia”.

### **Devociones documentadas, pero de las que no se conservan imágenes.**

**La advocación de Santo Domingo** contaba con una capilla y un altar dedicados a su culto, por lo que es lógico pensar que también haya existido una talla (o, quizás, una pintura) que representase la imagen de Santo Domingo.

En las visitas de 1786 y 1790 quedó constancia de que los capellanes de Santo Domingo no cumplían con sus “cargas” (obligaciones) desde, al menos, 1768, por lo que se decretó el “secuestro y embargo” de las rentas de la capellanía. Posiblemente dichos incumplimientos (que debieron de continuar) acabaron teniendo como consecuencia la postergación de la advocación de Santo Domingo frente al auge de la potente cofradía de San Antonio de Padua, que llegó a aportar a la obra de reedificación de la iglesia (en concepto de préstamo) 3.336 reales entre los años 1775 y 1778 (LLSA). Todo ello pudo derivar en la sustitución de la antigua capilla del santo riojano por la del paduano. Terminada la primera fase de la reedificación, en 1780, el cura que la promovió encabezó el primer libro de cuentas de la cofradía de San Antonio reconociendo esa valiosa aportación económica y dando cuenta de que su capilla había sido construida “*promiscuamente*” con el resto de la iglesia; es decir, que la nueva capilla de la epístola había sido dedicada desde el principio a San Antonio.

Por los datos registrados en los libros de fábrica, sabemos que la advocación de Santo Domingo debió de subsistir inicialmente en la nueva iglesia, pues en la visita de 1786 se ordenó poner “ara en el altar de Santo Domingo”. Dicho altar pudo estar ubicado en el lugar que ahora ocupa el retablo de Santa Ana, frente a la lápida del año 1649 y junto a su antigua capilla. La de 1786 es la última referencia conservada de la advocación y del altar de Santo Domingo. Tras su posible sustitución por el de Santa Ana en 1789 su devoción debió de sufrir un importante declive. En 1909, al anotar una compra de cortinas para los altares, ya sólo se mencionan los cuatro que actualmente acompañan al mayor (Santísima Virgen, San Antonio, San José y Santa Ana).

**La advocación de la Ánimas del Purgatorio** llegó a tener mayordomo propio y un Libro de Cuentas de la Cofradía que se empezó en 1850 y se interrumpió en julio de 1960, cuando recayeron “*en las cuentas de la Fábrica, ya que, en realidad, la Cofradía no existe desde hace más de cuarenta años*”; es decir, desde principios del siglo XX. En 1906 se pagaron 20 pesetas por 4 cepillos para las limosnas de “*las benditas Ánimas del purgatorio*” y las de “*el Santísimo. Nuestra Señora del Rosario (y) San Antonio...*”.

La primera referencia a la cofradía fue el nombramiento del “*mayordomo de las Ánimas*” (que recayó en 1749 y 1750 en “*Juan Llana, de Figares*”), pero pudo contar

con mayor antigüedad, pues en Asturias, las cofradías de Animas son conocidas, al menos, desde 1664 (Roberto López, 1985).

Lo más probable es que no haya existido una escultura representativa, pues requeriría la ejecución de un complejo grupo escultórico que no podría ser objeto de un culto o devoción similares a los profesados a los santos, pues las ánimas del Purgatorio deben de ser redimidas para alcanzar el cielo. En otras iglesias asturianas se conservan estandartes o pendones en cuyos óvalos se pintaron escenas del Purgatorio o cepillos limosneros en cuyos copetes se tallaron pequeños relieves. En un inventario de 1927, entre los 3 estandartes de la iglesia, se encontraba el de las Ánimas. El escaso valor del cepillo que se compró en 1906 (unas 5 pesetas) permite imaginar un modelo sencillo, modesto y sin decoración alguna.

**La advocación de Santa Eulalia de Mérida** cuenta con 2 referencias en el Archivo Parroquial: las actas de los nombramientos de mayordomos de 1750 y 1752. La ausencia de mención en la de 1749 no debería de interpretarse como prueba de su inexistencia, pues en 1752 tampoco se menciona la de San Antonio aunque sabemos de su continuada permanencia en la parroquia desde principios del XVIII hasta el siglo XX. En Asturias, la existencia de cofradías dedicadas a quien fue declarada patrona de la diócesis en 1639 es conocida, al menos, desde 1666 (Roberto López, 1985). Es probable que su imagen estuviese representada en un estandarte o pendón de la cofradía, pero en el inventario de 1927 no se menciona ninguno dedicado a la santa emeritense.

### **Imágenes conservadas, pero cuya presencia o devoción no está documentada.**

Son tres imágenes datables en la segunda mitad del siglo XVII, cuya presencia en la iglesia anterior a la actual no consta documentalmente. Dichas imágenes son las de San José con el Niño, Santa Ana con la Virgen y Santiago a caballo. En el Archivo parroquial no aparecen referencias a las 2 primeras hasta 1909, cuando al anotar la compra de cortinas para los altares, se mencionaron los 4 que actualmente acompañan al mayor: los “*de la Santísima Virgen*”, “*San Antonio*”, “San José” y “Santa Ana”. Sin embargo, parece seguro que los colaterales (rematados en 1789 y policromados hacia 1791) albergaron, desde esas fechas, las imágenes de San José y Santa Ana. El indicio nos lo proporcionó Carlos Nodal Monar, restaurador de los citados retablos y autor de una monografía sobre la policromía de los retablos asturianos de los siglos XVII y XVIII. En su opinión, la policromía de las imágenes restauradas se corresponde (por su técnica y su estética) con la de los retablos, lo que le lleva a concluir que, tanto éstos



como las esculturas, debieron de ser policromados por un mismo pintor-dorador, ocultando la policromía original de las imágenes XVII, que “aún se puede entrever por transparencia y por cierto relieve del esgrafiado” (Carlos Nodal, 2013).

Teniendo en cuenta que los 5 retablos de la iglesia fueron realizados por un único taller y policromados por un mismo dorador, la hipótesis de que las imágenes anteriores a los retablos fueron repintadas por el mismo artista que los policromó aparece confirmada (en el caso de San Antonio) por las anotaciones de las cuentas de 1789 a 1792 del Libro de Limosnas, en las que consta que, entre los trabajos abonados al dorador del retablo, se incluyó “*el retoque de la imagen del santo*”. De hecho, al restaurar las imágenes de San Antonio, San José y Santa Ana, bajo el repinte de 1942 aparecieron los 2 sustratos correspondientes a la policromía original y al “retoque”. Lo que se buscaría con los retoques de San José y Santa Ana sería adecuar el aspecto de unas imágenes del s. XVII a la estética de los retablos de fines del s. XVIII, ocultando su policromía barroca con “colores planos de tonalidad pastel” (característicos de la estética rococó, según nos indicó Carlos Nodal) y de unas sencillas cenefas doradas. Esa misma policromía se aplicó a los retablos de la iglesia, con la excepción del mayor, que fue dorado en su totalidad; sin embargo, el Santiago a caballo que lo preside fue repolicromada con la misma gama de colores, lo que, para Carlos Nodal, constituye una prueba más de la hipótesis planteada. En este caso se conservan a la vista algunos fragmentos de la policromía original del siglo XVII: dorados, estofados y las características cenefas vegetales que ribetea las vestiduras del santo. En el modesto hábito franciscano de San Antonio, el colorido rococó habría resultado más inapropiado que el estofado original, por lo que se debió de optar por la imitación del tosco sayal.

Con dichos repinte, además de buscar el “aggiornamento” o adaptación a la nueva estética, también pudo pretenderse ocultar algunos deterioros de las policromías originales. Precisamente la mala conservación de dichos sustratos fue el motivo por el que los restauradores de las imágenes de San Antonio y Santiago optaron por recuperar los repintes del siglo XVIII (Aguirregomezcorra, 2009 y Suárez Saro, 2013).

Podemos concluir que las tres imágenes, no solo comparten la misma cronología, si no que también pasaron por vicisitudes similares, pues las tres son datables en la segunda mitad del siglo XVII, fueron repolicromadas a fines del siglo XVIII para adaptarlas a la estética de los retablos en los que fueron reubicadas y, tras los daños de la Guerra Civil, sufrieron un desvirtuante repinte que fue eliminado en las recientes restauraciones, en las que se recuperó la policromía del siglo XVIII.

En el caso de San José y Santa Ana, la ausencia de datos sobre su presencia en la iglesia anterior, podría deberse a que fueron trasladadas desde otro edificio religioso para ocupar los retablos colaterales construidos en 1789. En el de Santiago, titular de la iglesia, la duda se plantea sobre el momento en el que sustituyó al Santiago peregrino.

A continuación expondremos el análisis estilístico que justifica su datación en la segunda mitad del siglo XVII y su relación con la estética dominante en esa época. Contamos, en primer lugar, con la documentada opinión de Carlos Nodal sobre la policromía original subyacente en las imágenes de San José y Santa Ana, que según indica en su informe, resulta datable en la segunda mitad del siglo XVII.

Las muestras de la policromía original de la imagen de Santiago también resultan compatibles con dicha cronología. Además de conservar dorados o estofados en los atalajes del caballo, la empuñadura de la espada y la indumentaria del santo, la túnica y el manto están ribeteados por las características cenefas decoradas con zarcillos de acanto de color azul y rojo sobre fondo dorado. Las de los bordes del manto y del faldón de la túnica habían sido respetadas por los repintes de fines del s. XVIII y de 1942. El resto de la policromía original que se conserva a la vista ha sido recuperada por la restauración llevada a cabo por Magdalena Aguirregomezcorta en el año 2009.

Las características formales y estéticas de las tallas también se corresponden con las vigentes en la segunda mitad del siglo XVII. A pesar de que, en determinados detalles compositivos o estilísticos, se asemejan a la obra de algunos escultores conocidos de esa época, las coincidencias no resultan determinantes para poder atribuirlos a un artista concreto, por que presentan algunos otros rasgos diferenciadores que parecen apuntar a la autoría de de un taller asturiano no identificado, de uno foráneo y de escasa influencia en nuestro territorio, o de un artista (o varios) desconocido (o desconocidos) para nosotros; no presentan suficientes características comunes para poder atribuirlos, con seguridad, a un único autor o taller.

Ciertas coincidencias entre los grupos de San José y Santa Ana (como las dimensiones o ciertos detalles del vestuario) sí podrían deberse a que hubiesen sido diseñados y realizados por un mismo artista o taller para formar pareja. A pesar de las notables diferencias entre estos dos grupos y el del Santiago, se puede establecer una relación entre este último y el de San José, al presentar sus composiciones significativas similitudes con los modelos de Fernández de la Vega. La iconografía de Santa Ana resulta la más original, hasta el punto de que las coincidencias con la obra de artistas anteriores o coetáneos resultan más escasas y anecdóticas que en los otros dos casos.

### **La imagen de Santiago a caballo en la Batalla de Clavijo** (figs 139–145)

presenta una composición muy semejante a la del grupo del retablo mayor del santuario de Contrueces (Gijón), atribuido por Ramallo al escultor asturiano Luis Fernández de la Vega (1601-1675), introductor de la estética castellana y de los modelos iconográficos de su maestro, el vallisoletano Gregorio Fernández. Su obra y sus directrices estéticas dominaron el panorama asturiano entre 1625 y 1675, prolongándose su influencia hasta inicios del siglo XVIII. Prescindiendo de la figura del moro (absolutamente diferente del de Vega), el resto de la composición recuerda claramente a la del Santiago de Contrueces, que fue realizada hacia 1635-40, en el momento de mayor influencia de Gregorio Fernández en la obra de Vega (Ramallo, 1985, 1989 y 1996)

Las principales coincidencias se aprecian en la figura del caballo (fisionomía, posición de corbeta, atalajes con bocado metálico), la postura del santo (sujetando las riendas con la mano izquierda y blandiendo la espada con el brazo derecho flexionado en ángulo recto), el acusado contraste entre su actitud batalladora y su expresión (serena e impávida), la fisionomía de la cabeza (barba corta, puntiaguda y recortada en torno a la boca; melena corta y ondulada) y el sombrero de ala ancha adornado con una venera dorada de tamaño y disposición semejantes (figs. 139–141).

Las principales diferencias se aprecian en detalles de los atalajes del caballo y en la indumentaria del santo: el de Contrueces viste una túnica y una esclavina decorada con venera; el de Villazón, una coraza que oculta parcialmente la túnica y un manto que, aunque en su parte delantera se asemeja a la esclavina del modelo de Vega, no va decorado con las características vieiras. La melena del Santiago de Villazón es más corta, menos voluminosa y deja a la vista las orejas del santo.

Las coincidencias iconográficas son suficientemente relevantes como para pensar en una posible relación de interdependencia entre ambas imágenes. Dado el carácter más popular de la escultura de Villazón, lo más probable es que se trate de una repercusión del modelo de Vega, de Gregorio Fernández, o de algún seguidor de éste. En cambio, las notables diferencias que se aprecian en los detalles permiten descartar la atribución al taller de Vega o a alguno de sus discípulos. Aunque asimilable a la corriente dominante en Asturias en la segunda mitad del siglo XVII, parece obra de un taller desconocido en nuestro territorio, bien por que su obra no ha sido identificada, o bien por tratarse de un taller foráneo. La posibilidad de que se trate de un artista o taller asturiano que se inspiraba en los exitosos modelos de Vega es bastante considerable.

La imagen del moro que sustenta la corbeta del caballo, además de ser mucho más popular que la del santo, no presenta ningún elemento común con su equivalente de Contrueces; la superior calidad de esta última hace que alguna anecdótica coincidencia (la forma del bigote, del escudo o del turbante) no resulte suficiente para establecer una posible relación de dependencia. Las diferencias con la imagen de Santiago resultan tan notables que no se puede descartar una diferente autoría. El desvirtuante repinte de la túnica del moro (realizado en el año 1942) podría haber llevado incluso a plantear que se tratase de un añadido muy posterior. Sin embargo dicha hipótesis parece ahora descartable gracias a la restauración del año 2009, en la que se recuperó la policromía original: un estampado floral y vegetal en color rojo y azul sobre fondo blanco que podría ser compatible con la cronología de la imagen del santo (figs. 144 y 145).

El enmascaramiento de su policromía originó un malentendido que, gracias a la citada restauración, hemos podido deshacer durante la preparación de este estudio. Hasta el año 2009 la decoración de la túnica del moro presentaba cierta similitud con la de la imagen de la hornacina derecha del retablo de San Antonio, al estar ambas decoradas mediante la alternancia de tres bandas de distintos colores (figs. 144 y 146). Dicha coincidencia, junto con el carácter popular y la iconografía de la citada imagen (que lleva su mano izquierda a la cabeza para intentar contener la hemorragia que brota de una brecha abierta en su frente) parecían indicar que se trataba de una tercera figura del grupo escultórico del Santiago a caballo, por lo que así se hizo constar en algunos estudios anteriores, en los que aparecía descrito como un “moro herido”. Lo inusual de la iconografía contribuyó a que se produjese tal confusión, pues ni siquiera el párroco que realizó el inventario del año 1980 pudo identificar al santo que representa, al que describió como “*otra imagen antigua de Santo desconocido*”. Una vez recuperada la policromía original del moro que sustenta el caballo de Santiago, cuando procedimos a comparar dicha imagen con la figura que ocupaba la hornacina derecha del retablo de San Antonio, pudimos comprobar que no guardaban ninguna relación (figs.145–147). La desvinculación de ambas figuras nos permitió proceder a la identificación de la iconografía de la imagen del retablo de San Antonio que, en nuestra opinión, se corresponde con la de **San Tarsicio**, un joven acólito romano que prefirió dejarse lapidar por los paganos antes de entregarles las sagradas formas que llevaba ocultas bajo la túnica para hacérselas llegar a los cristianos encarcelados por su fe. Por eso aparece representado como un personaje muy joven que oculta su mano derecha bajo la túnica para proteger las sagradas formas, mientras se lleva la izquierda a la cabeza situándola

sobre la brecha abierta en la frente por una pedrada (figs. 146 y 147). El carácter popular de la talla dificulta su datación estilística y cronológica, aunque no sería extraño que, debido al auge devocional iniciado a mediados del siglo XIX en torno a este niño mártir, el párroco correspondiente le hubiese encargado a algún habilidoso santero esta pequeña talla realizada sobre una pieza de madera que, en su parte posterior, aún presenta las marcas de la azuela con la que se desbastó y ahuecó.

**Las imágenes de San José con el Niño y de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen** presentan características comunes que podrían deberse a que hubiesen sido diseñadas y realizadas por un mismo artista o taller para formar pareja (figs. 148-150). Sus dimensiones son bastante similares. San José: 82 x 50 x 25 cm. Santa Ana: 82 x 39 x 30 cm. Ambos grupos están compuestos por un santo adulto acompañado por un miembro de la Sagrada Familia representado como un niño. También se aprecia cierta compensación simétrica de sus composiciones, pues mientras que el Niño está situado a la derecha de San José, la Virgen Niña se dispone a la izquierda de Santa Ana. Las similitudes en el tratamiento de los plegados de las vestiduras y de ciertos rasgos faciales y expresivos, aunque no son tan acusadas como para atribuirlos a un mismo autor, resultan suficientes para que no se pueda descartar esa posibilidad. Por último, ambos grupos coinciden entre sí (y con el del Santiago a caballo) en la singularidad de que, a pesar de presentar algunas características comunes con la obra de algunos escultores conocidos, no resulta posible atribuir su autoría a ninguno de ellos, debido a ciertos rasgos diferenciadores que parecen más notables en el caso de Santa Ana, cuya composición, aunque sencilla, resulta bastante original.

Entre los precedentes y paralelos de la composición del **San José con el Niño** destacan (por su mayor similitud) los dos grupos realizados por Luis Fernández de la Vega para la capilla del palacio de Valdés de Gijón, en 1636, y para la antigua iglesia de las Agustinas de Medina del Campo, en 1650, y el conjunto escultórico que, según Ramallo, sirvió de modelo a éstos: la Sagrada Familia que Gregorio Fernández realizó en 1620 para la Cofradía de San José de Valladolid (figs. 151 – 153). Originalmente San José llevaría en la mano libre (la derecha) la vara florida que recuerda el episodio en el que fue elegido para desposar a la Virgen. En cambio, la sierra de bastidor que actualmente porta en esa mano debería de llevarla el Niño en su mano libre (la izquierda). Actualmente las posturas que adoptan parecen forzadas y carentes de sentido sin los mencionados atributos, especialmente en el caso del Niño, cuyo brazo flexionado y pegado al cuerpo resulta poco natural y aparenta estar anquilosado (fig. 160).

Otras significativas similitudes entre el grupo de Villazón y los tres mencionados son los rasgos fisonómicos de ambos personajes y los plegados en zig-zag del faldón de la túnica del Niño, que parecen inspirados en los más complejos y mejor realizados de Gregorio Fernández y de Vega. Al igual que en los tres modelos mencionados, San José aparece caracterizado como un varón barbado y de mediana edad y su Hijo, como un niño de unos 4 ó 5 años. El peinado del Niño de Villazón resulta característico de la escultura barroca española desde su implantación por Martínez Montañés (de ahí la denominación “moña montañesina”) y su difusión por parte de Gregorio Fernández, que lo utilizó en el propio Niño Jesús del mencionado grupo de la Sagrada Familia. El de Villazón presenta una gran fidelidad al modelo del vallisoletano, aunque la menor pericia de su autor no le haya permitido reproducir todos sus detalles (figs. 161 y 162).

La cabeza del San José de Villazón responde, igualmente, al modelo implantado por Fernández e introducido en Asturias por Vega (flequillo peinado hacia la frente y barba con perilla sobresaliente), aunque presenta dos características que resultan bastante singulares: el bigote de guías incurvadas y sin contacto con la barba, y la corta melena que cubre las orejas y descansa sobre el cuello de la túnica (figs. 158 y 159). También resulta singular la representación de los atuendos de las imágenes de Villazón. En los Niños de Vega y Gregorio Fernández el faldón de la túnica es más acampanado y voluminoso, y se prolonga hasta ocultar los pies y rozar el suelo, originando los característicos y complejos pliegues acartonados de la época, mientras que en el caso de Villazón, a pesar de que la túnica es más corta y deja ver los pies desnudos del Niño, se imitan, de manera esquemática e injustificada, los plegados en zig-zag (fig. 160).

El atuendo de San José, en los modelos de Vega y Gregorio Fernández, lleva una capa abrochada en el cuello que adquiere un cierto vuelo al colgar desde el brazo derecho y el hombro izquierdo. En cambio, el de Villazón lleva un manto terciado y embrazado en su lado izquierdo, por lo que aparece ceñido al cuerpo, originando voluminosos plegados, mientras que el borde inferior de su túnica llega hasta el suelo dejando semiocultos los zapatos, de los que solamente asoman las punteras. En cambio, en los modelos citados tanto la túnica como la capa son más cortas, por lo que las botas quedan a la vista. Un ejemplo de atuendo similar al de Villazón se conserva en la iglesia de Besullo (Cangas del Narcea), pero, aunque también muestra ciertas coincidencias con el Niño (“moña montañesina” y túnica similar), presenta algunas importantes variantes que impiden la atribución de una misma autoría, pero permiten asignarle una cronología aproximada a la del San José de Villazón (Víd. ITA, ficha N° 4646.3).

Podemos concluir que en el caso del San José con el Niño, al igual que en el de Santiago a caballo, se pueden señalar una serie de similitudes y diferencias con los modelos barrocos de la segunda mitad del siglo XVII, entre los que se encuentran los grupos de Fernández de la Vega y Gregorio Fernández. Afortunadamente, en el caso de San José contamos con el modelo original del vallisoletano, que, además, presenta llamativas coincidencias fisonómicas con los personajes de Villazón. Esta mayor similitud con el modelo de Gregorio Fernández que con el de Vega, junto con el hecho de que no cuente con ningún paralelo en el panorama artístico regional, parece apuntar a una posible procedencia foránea, sin descartar otras posibilidades: escultor asturiano que, al igual que Vega, conoce y copia directamente el modelo vallisoletano; escultor foráneo que reproduce una copia realizada con anterioridad por otro artista, etc.

La composición del **grupo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña** se ajusta a la iconografía contrarreformista que se popularizó a partir del siglo XVI y resulta la más original de las tres que estamos estudiando. No hemos encontrado ningún ejemplo que pueda considerarse un claro antecedente o un paralelo realmente semejante, por lo que nos ceñiremos a la identificación de determinadas características que lo relacionan con la estética dominante en la segunda mitad del siglo XVII y resultan coincidentes con la obra de algunos escultores barrocos. Un modelo de toca semejante (de plegados entrecruzados sobre el pecho) se puede contemplar en dos imágenes de Santa Ana realizadas por Martínez Montañés en los años 1627 y 1633 y en la que realizó en 1714 José Montes de Oca para la iglesia sevillana del Salvador.

Los plegados de túnicas y mantos también se asemejan a los de la segunda mitad del s. XVII y a los del grupo de San José, destacando el acartonamiento de los mantos de Santa Ana y la Virgen: en este caso, con un zig-zag casi idéntico al de la túnica del Niño Jesús (figs. 157 y 160). Otra coincidencia entre las vestiduras se da entre los puños de las bocamangas de las túnicas que, en todos los casos van vueltos y, en el caso de San José y Santa Ana, presentan la misma abertura abotonada.

También se detecta una cierta similitud entre las expresiones faciales de ambos grupos, apreciándose una actitud ensimismada, serena y callada que, en los padres adquiere un aire más serio y, en los Niños, más bondadoso (fig. 149). Las facciones de Santa Ana presentan cierta semejanza con las del tipo femenino de Pedro Sánchez de Agrela (activo en Asturias entre 1643 y 1662 y conocedor, como Vega, de los modelos castellanos), sin que las similitudes resulten suficientes para poder atribuirle la autoría a Agrela, cuyo modelo de San José resulta muy diferente al de Villazón.

El rostro de la Virgen Niña carece de paralelos especialmente significativos, aunque el pequeño rizo ondulado de la frente es idéntico al del Niño Jesús y recuerda a los de una Inmaculada de Gregorio Fernández. El resto del peinado puede ser considerado uno de los rasgos singulares de este grupo, al combinar una corta melena que le cubre las orejas, con una larga y suelta cola que se prolonga hasta la mitad de la túnica. Otros detalles distintivos se localizan en la parte superior del atuendo de Santa Ana y son el original y simétrico plegado con el que se sujeta el manto a la cabeza, y el formato de la parte superior de la toca: semicircular y con fruncidos paralelos. La propia composición del grupo constituye otra singularidad, al representarse habitualmente a Santa Ana sentada y con aspecto de mujer madura e, incluso, anciana. Pero uno de los detalles más distintivos radica en la forma en que la Virgen Niña aparece fundida con su madre constituyendo una especie de altorrelieve del que sólo sobresalen su cabeza, su brazo derecho y el libro que sostienen entre ambas. Se trata de un formato algo arcaizante, pero especialmente adecuado para transmitirnos acertadamente una idea de proximidad e intimidad materno filial (fig. 157) que se ve reforzado y favorecido por el lenguaje gestual de las manos que viene a compensar la escasa expresividad de los rostros. Al tratarse de personajes femeninos, sus manos están talladas con mayor finura y delicadeza que las de San José y el Niño, especialmente las de Santa Ana, cuya calidad resulta lo más destacado de esta obra que, en general, responde a la misma corriente popular que las otras dos que estamos estudiando en este epígrafe.

El modelo que presenta mayor similitud con el de Villazón es el que Martínez Montañés adoptó en 1633 para el grupo de la iglesia del Buen Suceso de Sevilla, pues los dos personajes aparecen dispuestos de pie y en una posición similar a la de nuestro ejemplo. En cambio, el resto de los detalles iconográficos (salvo la mencionada toca) difieren notablemente de los del grupo de Villazón (figs. 154 – 156).

Tras el análisis de las tres imágenes, las conclusiones resultan bastante similares a nuestras impresiones iniciales. Las significativas coincidencias en detalles del vestuario o del peinado parecen confirmar la hipótesis de que los grupos de San José y Santa Ana podrían tener una misma autoría. La posible relación entre los grupos de San José y Santiago parece ahora menos probable al constatar que, mientras que el primero podría haberse inspirado directamente en el modelo de Gregorio Fernández, para el segundo sólo contamos con el precedente de Fernández de la Vega, aunque no se puede descartar que haya existido un original de Gregorio Fernández.



Entre los grupos de Santa Ana y Santiago no hemos podido establecer ninguna relación (al margen de la estilística y cronológica) e, incluso, hemos podido constatar que el primero no está inspirado en el modelo de Vega. Los restos de policromía original del manto de Santa Ana tampoco presentan ninguna similitud con los de las vestiduras de Santiago: mientras que las cenefas de la túnica y la capa de Santiago, presentan un diseño ornamental de carácter naturalista (zarcillos de acanto), los motivos que hemos podido vislumbrar en el forro del manto de la santa responden a una concepción más geometrizada, al basarse en la alternancia de una banda decorada con una sencilla retícula romboidal con dos cenefas de esquemáticas tetrapétalas.

Se refuerza la relación entre las esculturas de los retablos colaterales, se atenúa la existente entre el San José con el Niño y el Santiago caballero y no consta ninguna entre este último y Santa Ana. Todo lo cual induce a pensar que el grupo del Santiago a caballo podría haber tenido una autoría y una historia diferentes a las de los otros dos.

#### **Altres existentes en la iglesia anterior a la actual.**

**Eran tres: el mayor y los de las capillas del Rosario y de Santo Domingo.** Las noticias del Libro de Fábrica se concentran en la década de 1760. Ese año, tras dejar constancia el visitador de la necesidad de ropa blanca, se adquirieron 3 “*sábanas para los altares*”. El uso del artículo determinado parece indicar que eran todos los que había. El 18.10.1761 el párroco informó de la designación del “*altar mayor*” de la iglesia como “*altar de privilegio*” durante 7 años. Ese año se pagaron 59 reales a un carpintero por hacer “*una mesa p<sup>a</sup> sant<sup>s</sup>, dos bancos que están junto a los altares de Nuestra Señora y Santo Domingo y por el púlpito que vino de Cornellana*”. De lo que se deduce que, además de los altares de Santiago, de Santo Domingo y del Rosario, había una mesa que se usaba “para santos”; quizás como una peana para alguna imagen que no contaban con altar propio. En 1766 se abonaron 9 reales por “*hacer los dos altares*”, posiblemente los de piedra de las capillas del Rosario y de Santo Domingo.

En el L.F. y en el de la Cofradía del Rosario aparecen otras anotaciones que informan sobre algunos aspectos materiales concretos del altar de la capilla del Rosario. La primera referencia del LCR es de 1686, año en que se adquirió “*una sábana para el altar*”. En 1688 la parte anterior de dicho altar fue recubierta con un frontal de madera, por el que la cofradía abonó las siguientes cantidades: 7 reales y 17 maravedís “*que dio a Juan Álvarez por una tabla para el frontal y hacerle*”, 80 reales “*que pagó a un pintor por pintar el frontal, andas y candeleros de la Virgen*”. Por la abultada

diferencia existente entre los salarios del carpintero y el pintor, podemos suponer que se trataría de un sencillo frontal de madera enriquecido con una ornamentación pintada. La mesa y los costados irían recubiertos con “*la sábana de Nuestra Señora*”, para la que se compraron, en 1695, “*unas puntas*” (puntillas o encajes) que costaron 13 reales. El 10.03.1690 el prior del Convento de Santo Domingo de Oviedo confirmó “*el altar donde está la Santa imagen para que visitándola (se) ganen las indulgencias que conceden las Santas Bulas pontificias*”. Por último, en 1768 la Fábrica abonó 5 reales por “*la cerradura para la custodia del altar de Nuestra Señora*”. Al tratarse de una referencia aislada, no sabemos si era una custodia de orfebrería o un sagrario de metal o de madera, aunque (al contar con cerradura) nos inclinamos por esto último.

### **Retablos existentes en la iglesia anterior a la actual.**

**En las cuentas de 1788 a 1791, se nos informa de la existencia de 2 retablos de la iglesia anterior que fueron vendidos y reaprovechados en dos templos cercanos en los que todavía se conservan: la iglesia parroquial de Pronga (Candamo) y el “Santuario de San Blas de Figares”, de la parroquia de Villazón.** Las anotaciones sobre el retablo de Pronga son las siguientes. En 1788 se ingresaron 300 reales “*que dio el Señor cura de Pronga por el Retablo viejo*”. En 1790 y 1791, 170 reales “*que restaban deber los vecinos de Pronga del Retablo que habían llevado*”. El apunte referido al retablo de Figares es el siguiente. En 1789 se ingresaron 202 reales “*de las limosnas del Santuario de San Blas de Figares...por el retablo que fue para dicho santuario*”. En esos 202 reales estaban incluidos 50 *que adelantó Francisco Álvarez, del mismo lugar, y (que) habrá de percibir de sus primeras limosnas*”. En el caso de que no haya habido más pagos que los citados, el de Pronga se vendió por más del doble que el de Figares (470 reales, frente a 202 reales). Al ser éste más grande y tener 3 hornacinas más, es posible que el criterio decisivo a la hora de valorarlos haya sido la mayor o menor antigüedad con que contaban; el de Figares más antiguo, se debió de considerar más pasado de moda y, por tanto, menos valioso que el de Pronga.

### **El retablo de la capilla de San Blas de Figares puede ser datado, aproximadamente, en el segundo cuarto del siglo XVII, por los siguientes motivos.**

Aunque en su decoración se aprecia alguna reminiscencia manierista, su ordenada estructura arquitectónica y otros detalles decorativos responden a una estética contrarreformista y escurialense que en Asturias estuvo vigente desde 1620. Según Ramallo, un ejemplo sería el retablo mayor de Cornellana (datable entre 1610 y 1625).

Son varios los elementos comunes con esa tipología: pilastras ganchudas, escasa profundidad de las hornacinas, el remate en frontón triangular, los pináculos y hasta el propio entablamento decorado con la cadeneta manierista que, al igual que en el ejemplo de Cornellana, va rematado por una moldura denticulada (fig. 164). El empleo de la hornacina central rematada por arco de medio punto y flanqueada por sencillos nichos rectangulares también lo encontramos en otros retablos de esa época: el mayor Obona (1622) y el de San Juan Bautista de la Catedral de Oviedo (fechado en 1626).

**En la iglesia de Pronga se conservan dos retablos datables en el último cuarto del siglo XVII y en el primer tercio del Siglo XVIII. Lo más probable es que el procedente de Villazón sea El retablo mayor, dedicado a San Juan Bautista,** que presenta algunas características que, según Ramallo, identifican la segunda oleada del retablo protobarroco en Asturias, cuya corriente culta abarca el último cuarto del siglo XVII, con repercusiones populares hasta bien entrado el siglo XVIII. El principal elemento que distingue dicha etapa es la columna corolítica: la salomónica guarnecida con guirnalda de vid que, en este caso, aparecen picoteadas por dos pequeños pájaros de factura más sucinta y popular que la del resto de la decoración (fig. 166). El resto de características estructurales y ornamentales son propias de los retablos barrocos de esa época, presentando algunos rasgos de populares. La ornamentación se dispone sobre ciertos elementos, entremezclándose el repertorio barroco con el popular, al decorarse las pilastras y el entablamento con motivos unguiculares o de escamas sobrepuestas.

**El retablo de la Virgen del Rosario** presenta algunas características que, según Ramallo, se corresponden con la consagración del Barroco en Asturias (1700-1725). El mayor movimiento en planta se traduce en una hornacina sobresaliente y flanqueada por paneles en esviaje y los característicos estípites apoyan sobre ménsulas caladas (fig. 168). La decoración, más abundante y menuda, se extiende por la mayor parte del retablo mediante diferentes técnicas: talla, pintura y dorado. El empleo de los segmentos de frontón curvo en el ático también supone una ruptura con las formas más clásicas.

### **El monumento de Semana Santa de la iglesia anterior a la actual.**

A pesar de los escasos datos disponibles, lo incluimos aquí por su interés y por tratarse de un elemento decorativo que suele presentar semejanzas con los retablos, como vemos en el de la parroquial de Tineo, cuya excelente conservación resulta excepcional en Asturias. En el caso de Villazón, solamente contamos con algunos datos documentales que no aportan información sobre su aspecto.

Dichos monumentos eran una especie de altares desmontables en los que se colocaba una urna, arquilla o sagrario en donde, el Jueves Santo, se depositaba una hostia consagrada para que el sacerdote comulgase el Viernes Santo. Es posible que el de Villazón se instalase en la capilla del Rosario, cuyo altar contaba con una “*custodia*” con cerradura, condición indispensable para albergar la sagrada forma en estos casos.

El monumento de Tineo (como los de otras iglesias asturianas) presenta un bastidor de madera con un lienzo en el que se pinta el enmarque monumental de la urna y que va compartimentado en una serie de paneles desmontables. La primera referencia al de Villazón es un abono de 2 reales “*al carpintero que armó el monumento*” en 1748. Dicho gasto se repitió ininterrumpidamente hasta 1769, fecha en la que posiblemente se montó por última vez, un año después de la instalación o cambio de “*la cerradura para la custodia del altar de Nuestra Señora*”. En 1753 se pagaron 14 reales por 1 “*escalera para el monumento*”; suponemos que para montarlo y desmontarlo. Por tanto, el de Villazón pudo tener una estructura semejante al de Tineo, puesto que el encargado de “armarlo” era un carpintero. La necesidad de una escalera que costó siete veces más que su salario parece estar indicando que la altura del monumento debía de ser considerable.

### **Datos e hipótesis sobre el proceso de amueblamiento religioso.**

Aportaremos una serie de datos e hipótesis sobre la secuencia cronológica del amueblamiento religioso de la iglesia anterior y sobre la posible ubicación de cada elemento, evitando realizar excesivas conjeturas sobre su distribución y limitándonos a exponer los datos disponibles sobre cada elemento junto con algunas que nos ayuden a formarnos una idea aproximada del aspecto interior de la iglesia.

**El Santiago peregrino, datable a mediados del siglo XIII** debió de ser la primera imagen venerada en la primitiva iglesia románica, en la que (al tratarse del titular) debió de ocupar el presbiterio. Sus medidas son: 78 x 20 x 15 cm.

En el **primer tercio del s. XV** debió de incorporarse el **Crucificado gótico** que, al representar el “tema central de la iconografía cristiana”, debió de ocupar igualmente uno de sus lugares principales, siendo probable, que estuviese flanqueado por la Dolorosa y San Juan. Sus medidas son: 205 x 170 x 30 cm.

**Hacia la segunda mitad del s. XVI** presidiría su capilla la **Virgen del Rosario**, cuyas medidas son: 105 x 40 x 30 cm. La imagen de **Santo Domingo**, de haber existido sería **anterior a 1649**, fecha de la inscripción en que se menciona su capilla.

**El retablo de Figares, datable en el segundo cuarto del siglo XVII** mide 271 x 185 x 99 cm; la hornacina central, 97 x 46 x 29 cm; las laterales, 86,5 x 34 x 27cm y la superior, 111,5 x 53 x 29 cm. La hornacina del ático estaría ocupada por un Crucificado dispuesto sobre una representación de la Jerusalén Celeste de la que se conservan algunos restos del dorado, pero ignoramos qué imágenes albergarían las hornacinas del cuerpo. De las conservadas en Villazón, sólo resulta compatible (por medidas y cronología) la de Santiago peregrino. Al ser el titular, habría ocupado la hornacina central del retablo que, en ese caso, habría estaría ubicado en el presbiterio.

También pudo albergar una imagen de Santo Domingo y, por tanto, estar ubicado en su capilla, conjetura que se fundamenta en un indicio material y en un dato documental que, aunque resulta rotundo, es de una época bastante posterior: el visitador de 1786, ordenó poner “ara en el altar de Santo Domingo”, cuya advocación habría subsistido tras la reedificación de 1777.

Los costados del retablo de Figares (fig. 163), en lugar de ser rectos, presentan unas retallas que afectan a su tercio posterior y originan unas superficies achaflanadas que debieron de servir para encajarlo en uno de los machones que actualmente ocupan los retablos de San José y Santa Ana, cuya anchura es casi idéntica a la del retablo de Figares y cuyos costados presentan la misma conformación. Posiblemente, tras la reedificación, se retallaron los costados del de Figares para poder reaprovecharlo encajándolo en uno de los machones. Si hubiese sido el de Santo Domingo, seguramente se habría ubicado en el lugar que ahora ocupa el retablo de Santa Ana, frente a la lápida del año 1649 y junto a su antigua capilla.

La coincidencia de la fecha de la venta del retablo (1789), con la del pago de los colaterales, viene a reforzar las conjeturas que acabamos de plantear. Si el retablo de Figares hubiese estado ocupando provisionalmente, uno de los machones de la nueva iglesia, lo lógico es que fuese desmontado y vendido para poder instalar, en su lugar, uno de los nuevos colaterales.

Al no existir en la iglesia ninguna imagen compatible con las dimensiones y cronología de las hornacinas laterales de Figares, no debería de descartarse la posibilidad de que hayan albergado dos de las imágenes conservadas en la capilla: el San Miguel del ático y un San Bernardino de Siena (fig. 165) que actualmente está retirado del culto, en la sacristía. La cronología de ambas esculturas (anterior a la del retablo) y sus dimensiones (similares a la del Santiago peregrino) justificarían un estudio más detallado de la hipótesis que acabamos de plantear.

**A partir de la segunda mitad del siglo XVII las posibles combinaciones de retablos e imaginería se multiplican exponencialmente**, debido a que las imágenes datables entre 1750 y 1777 son mucho más numerosas que las anteriores a 1750 y a que no sabemos con seguridad qué retablo de la iglesia de Pronga procede de Villazón. Por ello, nos limitaremos a señalar las combinaciones que consideramos más verosímiles.

**De los dos retablos conservados en la iglesia parroquial de Pronga, lo más probable es que el procedente de Villazón sea el de San Juan Bautista.** Mientras que el retablo del Rosario encaja exactamente en su hornacina (fig. 168), el retablo mayor resulta muy pequeño en comparación con el muro testero, por lo que tuvo que ser ampliado (con posterioridad a su posible traslado desde Villazón) con un basamento escalonado, dos hornacinas laterales y un gran panel semicircular (fig. 167). Esa evidente desproporción entre el retablo y el testero parece evidenciar que no fue diseñado para ocupar ese espacio. Cuando se reconstruyó la iglesia de Villazón estaría más anticuado el retablo de San Juan que el del Rosario, por lo que, parece más razonable que se hubiese descartado reaprovecharlo en la misma iglesia.

Las imágenes de cronología compatible con los retablos de Pronga son, además de las ya mencionadas, las siguientes: Santiago a caballo, Santa Ana, San José, la Virgen del Rosario de vestir y San Antonio de Padua.

La hornacina del retablo de la Virgen del Rosario mide 103 x 62 x 30 cm, pero (por su forma abocinada y su remate avenerado) no podría acoger una imagen con esas mismas dimensiones; de hecho, la actual titular mide 93 x 54 x 28 cm.

La hornacina del Retablo mayor mide 113 x 57,5 x 37,5 cm, aunque la altura del arco que la enmarca es algo inferior a la del interior de la hornacina: 103 cm.

Excluiremos los grupos de San José y Santa Ana que debieron de incorporarse a la dotación de la iglesia con posterioridad a su reconstrucción. El Santiago a caballo (que mide 140 x 120 x 50 cm) no entraría en ninguna de las dos, por lo que (si se hubiese adquirido antes de la reconstrucción) probablemente se habría instalado en el presbiterio (que, en ese caso, no contaría con ningún retablo), desplazando al Santiago peregrino de la cabecera para pasar a ocupar cualquiera de las hornacinas de los retablos de la iglesia.

El San Antonio de Padua (96 x 45 x 30 cm) solamente entraría en la hornacina del retablo mayor de Pronga, pero parece que no contaba con ningún altar propio en la iglesia antigua y es, precisamente por ello, por lo que pensamos que la “mesa para santos” que se fabricó en 1761 pudo haber sido destinada a servirle de peana.

Las medidas de las dos imágenes de la Virgen del Rosario resultan compatibles, únicamente, con las de la hornacina del retablo mayor de Pronga. Aunque las medidas de la de vestir (103 x 55 x 30 cm) serían un poco ajustadas, no se puede descartar que la estructura de listones que la sustenta (que parece más moderna) haya sido modificada, para adaptarla a las mayores dimensiones de la hornacina del retablo actual. La compatibilidad cronológica de la imagen de vestir y del citado retablo permite imaginar una posible modernización (más o menos simultánea) de ambos elementos que conllevaría un cambio de ubicación de la talla del siglo XVI. Por ello, pensamos que una de las opciones más verosímiles es que el retablo mayor de Pronga sea el mismo “*retablo viejo*” que vino de Villazón, en donde pudo albergar a la Virgen del Rosario.