

Obra documentada y conservada.

Comenzamos la relación de las obras realizadas por el taller de Bernardo de San Miguel por aquellas que, además de estar debidamente documentadas, se han conservado hasta nuestros días, por lo que han podido ser observadas, fotografiadas y estudiadas, permitiéndonos establecer una serie de características propias que nos sirvieron para poder atribuir algunos otros retablos a ese mismo autor o taller.

Dicha tarea se vio facilitada por la existencia de una serie de características y estilemas (singularidades propias de un autor determinado) que, en su mayor parte, están presentes en el destacado conjunto de retablos de la iglesia de Villazón: antependios florales; puerta de sagrario pintada con racimos y pámpanos; motivos florales ramificados de los bancos y paneles; hornacinas centrales trilobuladas y casetonadas; calles laterales en esviaje con peanas perfiladas por tarjetas lambrequinadas y rematadas por pinjantes florales: peinetas caladas con motivos rococó; columnas estriadas guarnecidas con fajas de motivos rococó; ménsulas de acantos avolutados con espejos ovalados o breves surtidores en forma de flameros invertidos; aletones recortados y flameantes con espejos arriñonados y rocallas; áticos semicirculares rematados por peinetas caladas con motivos rococó y con las calles centrales perfiladas por pilastras cuyo tercio inferior aparece quebrado e incurvado; racimos de flores colgantes de cintas atadas a anillas; jaspeados marmóreos de diseños característicos y fácilmente identificables, etc.

La existencia de dichos estilemas nos permitió identificar un buen número de retablos atribuibles al mismo autor de los de Villazón en la propia comarca en la que está enclavado. Las atribuciones realizadas de este modo resultaron tan fiables que en tres de los casos (Tablado, Folguerúa y Tuña) acabamos encontrando la documentación en la que figuraba el importante dato que no habíamos podido localizar en los libros de fábrica y de cofradías de Villazón: el nombre del autor, que resultó ser Bernardo de San Miguel, a quien la documentación de Folguerúa situaba en Villazón en 1790.

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

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

Según Portilla Vitoria (que lo documentó en 1988), el patrono de la iglesia parroquial, Don Juan Antonio de Vivanco, atendiendo a la sugerencia realizada por el obispo de Santander en su Visita Pastoral del año 1765, le encargó a Bernardo de San Miguel, mediante contrato sucrito el 5.03.1769, la realización del retablo mayor por un precio de 5.000 reales (AHPA, 11.596, fº 33 a 36).

Al ser éste uno de los tres únicos contratos de retablos que conocemos de Bernardo San Miguel (los otros dos son los de Tellego y Soto de Ribera), merece la pena detenerse brevemente en el comentario de algunos detalles del mismo.

Es posible que la adjudicación de la obra se hubiese realizado directamente (sin la acostumbrada subasta), pues en el contrato se especifica que el comitente y San Miguel habían tratado, convenido y ajustado su realización por parte del maestro “*con arreglo a las trazas y condiciones que tienen formadas y dispuestas para el efecto*”.

El material corría de cuenta de San Miguel y debía de ser madera de pino bien curada, para la mazonería, y de nogal para el resto.

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

En este caso se trató de la elevación del coro, la ejecución de una escalera para el mismo y la colocación de un escudo de armas en el centro de su barandilla, además de la fabricación de una balaustrada para el baptisterio y de unos sencillos confesionarios.

En Asturias llegó a contratar la ejecución de campanas y a cobrar por la realización de puertas, cajoneras y marcos de ventanas o por el suministro de columnas de piedra o de arena. En todos los casos dichas tareas las llevó a cabo en iglesias en las que se encontraba realizando o colocando alguno de sus retablos. A los párrocos o mayordomos correspondientes les vendría bien este tipo de intervenciones, mientras que a San Miguel le serviría para incrementar sus ingresos sin que, al parecer, le incomodase realizarlas.

En cuanto al retablo, la actuación de San Miguel, se limitó a la fabricación del mismo, siendo complementado posteriormente por otros artífices trasmeranos que se ocuparon de la realización del dorado, de las esculturas y del relieve de la anunciación: Joaquín Ruiz Munar, Bernardo de Monasterio y Francisco de Mendoza.

Se eleva sobre un llamativo altar de tipo romano, cuyo frontal se decora con una enorme cartela dorada sobre un fondo pintado con motivos florales y algunos jaspeados. El resto está totalmente dorado y, a pesar de responder a una tipología casi plenamente rococó, ya se perciben numerosas características comunes con la obra posterior de Bernardo de San Miguel: calles laterales en esviaje; columnas estriadas y guarnecidas con tarjas perfiladas por tornapuntas, espejos ovalados y pinjantes vegetales; hornacina central trilobulada con tabernáculo; sustitución de las hornacinas laterales por peanas sobresalientes y peinetas; decoración a base de espejos arriñonados enmarcados por rocallas y tornapuntas; aletones flameantes con rocallas, espejos y motivos florales semejantes a los que veremos en los retablos mayores de Villazón y Máñores.

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

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

A pesar de ser posterior al retablo mayor de Villazón, la estudiamos a continuación del retablo de Sojoguti por tratarse de las dos únicas obras documentadas y realizadas fuera de Asturias. De este modo, podremos tratar el conjunto de retablos de Villazón en un mismo apartado sin la interrupción que supondría intercalar esta obra que se realizó en una fecha intermedia entre la conclusión del retablo mayor de la iglesia salense y la ejecución del resto del amueblamiento religioso de la misma.

La autoría por parte de Bernardo de San Miguel y Antonio de Pellón fue documentada en 1998 por Aramburu-Zabala, de quien tomamos la referencia para obtener la correspondiente copia del contrato en el Archivo Histórico Provincial de Cantabria (AHPC, 5.211, fº 107 a 110).

Aunque dicho autor contempla la posibilidad de que el diseño de la sillería haya sido realizado por “el santoñés Andrés de la Piedra y del Haro, Maestro Tallista y Escultor de la Academia de la Villa y Corte de Madrid”, el relato del proceso de subasta que se incluyó en el citado contrato parece apuntar, más bien, a que las trazas fueron suministradas por Miguel de Avendaño, ensamblador de Liendo que, según Polo Sánchez, estaba especializado en mobiliario religioso.

Habiéndose admitido la valoración inicial realizada por Avendaño (3.700 reales) se inició la subasta, que concluyó con una rebaja de 60 reales (3.640), aceptándose una puja posterior de Antonio de Pellón que ofreció hacer la sillería por 2.730 reales, *“después de los cual se convino con el referido Bernardo de San Miguel en seguir con dicha obra los dos a pérdidas y ganancias...”*.

El proceso habitual de subasta para la realización de retablos ha sido descrito por Campuzano Ruiz: “Un domingo se colocaba en la puerta de la iglesia el edicto dirigido a aquellos maestros que quisieran realizarla. Un mes más tarde los maestros concursantes, reunidos en la iglesia, exponían las trazas y condiciones a la consideración de los mayordomos y clero de la parroquia, que escogían una de ellas, la cual era expuesta a los concursantes para proceder a la subasta. Ésta se realizaba durante el tiempo en que tardaba en consumirse una vela (a veces tres), quedando rematada o asignada la obra al maestro cuya cantidad estuviese puesta en el momento en que se apagase el pábilo”.

En el caso de la sillería de Santoña, la escasa rebaja conseguida hasta el momento en el se apagó la *“candela”* debió de ser el motivo por el que los subastadores decidieron ampliar el plazo de presentación de *“mejoras”* hasta las cuatro de esa misma tarde, coyuntura que fue aprovechada por Antonio Pellón para presentar una rebaja sustancial, equivalente a la cuarta parte del remate anterior.

Éste es el único caso documentado en el que la adjudicación de una obra realizada por Bernardo de San Miguel, se llevó a cabo mediante subasta. En el resto de los casos en los que contamos con algún tipo de indicios sobre el procedimiento de asignación del encargo, éstos parecen apuntar a un sistema de contratación directa, mediante acuerdo (*“ajuste”*) entre el comitente y el propio Bernardo.

Los sitiales conservados (figuras 28 a 30) presentan una decoración austera e insuficiente para poder establecer comparaciones con el resto de la obra de San Miguel, aunque en algunas de las especificaciones incluidas en el contrato sí se aprecian ciertas coincidencias con algunos de los motivos ornamentales utilizados posteriormente por el mismo: *“los adornos han de imitar las cosas naturales, cada una en su clase. Los colgantes de los respaldos han de ser de laureles con sus simientes y colgados de sus argollas, y las flores que lleva en la silla del medio que imiten lo natural...”*.

Del resto de las condiciones del contrato destacaremos las relativas al tipo de madera (castaño de la mejor calidad y nogal de corazón) y los consabidos añadidos de algunas otras obras menores: un facistol, dos mesitas para las credencias y dos puertas.

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

El proceso de realización de los cinco retablos que conforman dicho conjunto se llevó a cabo, como vimos, en dos fases bien diferenciadas. En primer lugar, en el año 1783 se construyó el retablo mayor, cuyo dorado se pospuso hasta la segunda fase (1787-1791), durante la cual se realizaron el resto de los retablos y se procedió a dorarlos y policromarlos.

Coincidiendo con el desarrollo de la segunda fase, el taller de Bernardo de San Miguel se ocupó, igualmente, de la realización de otros tres retablos destinados a otras tantas iglesias de la misma comarca: en 1790, los de Tablado y Folguerúa (Tineo) y entre 1790 y 1791 el de Priero (Salas). Sin embargo, y por el mismo motivo que anticipamos el estudio de la sillería de Santoña, pospondremos ahora el de los tres retablos mencionados para poder tratar el amueblamiento religioso de la iglesia de Villazón de una manera continuada.

Al haber tratado anteriormente, tanto el propio proceso de amueblamiento, como las posibles razones por las que pudo haberse llevado a cabo en la forma en que se hizo, nos centraremos ahora en la exposición de la documentación en la que hemos basado dicho relato.

La atribución inicial al taller de Bernardo de San Miguel, basada en las extraordinarias similitudes existentes con algunos de los retablos documentados de dicho artífice, pudo ser confirmada finalmente gracias a la localización de los tres importantes documentos en los que se constata su presencia en Villazón en los dos años finales de la segunda fase de su amueblamiento religioso.

Al haber sido tratados ampliamente en capítulos anteriores, nos limitaremos a mencionarlos brevemente. El primero de ellos es el apunte correspondiente a las cuentas del año 1790 del santuario de Folguerúa en el que se dice que su retablo había sido hecho ese año por “*Bernardo de San Miguel, maestro tallista que reside en Villazón del concejo de Salas*”. Los otros dos, son los que nos informan del nacimiento, en el verano de 1791, del hijo de su primogénito, Carlos: el testamento de Bernardo y la partida de bautismo de su nieto, en la que, no sólo se constata la presencia del maestro, si no también la de sus dos hijos mayores, indicándose además que, en esa época, Carlos “*se encontraba trabajando de oficial con su padre, Bernardo de San Miguel*”.

La documentación referida al retablo mayor es la siguiente. En las cuentas ordinarias de 1783 el mayordomo anotó un gasto de 24 reales “*de cuatro tablas que compró para rematar el retablo*” y, en las extraordinarias de los años 1781 a 1784, fue

el propio Callexa el que dio cuenta de que había pagado 2.720 reales *“por la hechura de Retablo Mayor y puerta”*.

Como vemos, al igual que en Sojoguti y Santoña, también aquí se ocupó el taller de San Miguel de realizar alguna obra complementaria, como la puerta principal de la iglesia, cuyas similitudes con las que aparecen integradas en el sotabanco del retablo de San Pedro Sopoyo de Ajo (ensamblado en 1766 por Pedro de Pellón Noriega y José Manuel de la Roza Villanueva) resultan muy llamativas y significativas, al tratarse de un modelo bastante original (en Asturias no conocemos ningún ejemplar semejante) en el que se combinan cuarterones rectangulares y trapezoidales (fig. 92, 93 y 104)

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

En las cuentas ordinarias de 1784 se saldaron las deudas contraídas por el suministro de maderas y herramientas: 33 reales *“que llevó Benito Prieto por trece tablas que había prestado para el retablo”*; 4 reales *“que restaban deber al ferrero de la herramienta del retablo y puerta”*; 28 reales *“que se pagaron a Pedro Llana por cinco tablas gruesas y grandes que largó para el retablo y mesas de altares”*.

La adquisición de los citados materiales y herramientas a vecinos y profesionales de la zona resulta un claro indicio de que los trabajos del taller de San Miguel se desarrollaron a pie de obra.

La Visita Pastoral del año 1786 nos sirve para hacernos una idea del estado de las obras y del aspecto que presentaría la iglesia tras la construcción del nuevo retablo y la probable reubicación de los que más tarde fueron para Figares y Pronga: *“habiendo visitado la iglesia parroquial la halló muy decente en lo posible y por lo obrado en ella se conoce el mucho esmero del párroco al que exhortó su merced (para que) prosiga...hasta completarla de cuanto aún le falta en el dorado del retablo...y hacer cajones nuevos...y asimismo...pondrá ara en el altar de Santo Domingo”*.

Como vemos, la principal novedad sería el nuevo retablo mayor, que presentaría un aspecto mucho más austero y desornamentado que en la actualidad, al no haber sido dorado ni contar con “*las tarjetas que se añadieron a los retablos*” al final de la segunda fase. Los retablos antiguos, como vimos, debieron de reubicarse en el nuevo edificio hasta que se construyeron los que los sustituyeron.

Las únicas anotaciones en las que se da cuenta del pago del dorado del retablo mayor se corresponden con los años 1791 a 1795 aunque, a juzgar por las expresiones utilizadas en las mismas, se trataría de una sucesión de devoluciones de los anticipos realizados por el párroco con anterioridad a esas fechas.

Las únicas cuentas ordinarias en las que se menciona explícitamente el dorado del retablo mayor son las correspondientes a los años 1791-1795 del Libro de Limosnas de San Antonio, en las que figura una partida de 1.385 reales y 14 maravedís que, según Callexa, le entregó el mayordomo “*para en cuenta del costo que tuvo el dorar el retablo mayor y colaterales*”.

En las cuentas del Libro de Fábrica del año 1793 se indicó que el saldo de las mismas (79 reales y 28 maravedís) se le había entregado al cura “*para en cuenta del costo de la doradura de los Retablos*” Del mismo modo, el saldo de las cuentas de los años 1794-1795 (223 reales y 26 maravedís) también se le entregó al “*para en cuenta del costo de dorar los Retablos*”.

En total se le devolvieron al cura por este concepto 1.689 reales procedentes de los fondos de la fábrica y de las limosnas de San Antonio, cantidad que seguramente no se corresponde con el total del coste del dorado del retablo mayor y los colaterales, pues (como vimos al tratar este asunto en la síntesis cronológica de las obras) resulta razonable pensar que la cofradía del Rosario también debió de contribuir a sufragar dichas obras con una importante aportación que, posiblemente, habría sido equivalente a la realizada por los devotos de San Antonio.

Al no haberse conservado el Libro de la Cofradía del Rosario correspondiente a los años 1755-1851, las únicas referencias a esas posibles aportaciones las encontramos en el resumen de la obras realizadas con los préstamos de los santuarios, elaborado por Santiago Callexa en el año 1795, en donde menciona una partida procedente de los fondos de la cofradía que había sido aplicada a sufragar el “*costo del dorado del retablo mayor y colaterales*” y se da a entender que había sido anotada en su libro de cuentas.

La documentación relativa al retablo de San Antonio de Padua es la siguiente.

En el mencionado resumen del año 1795, tras anotar el importe total de los préstamos aportados por sus devotos a las obras de la iglesia (5.895 reales), el párroco especificó que *“el coste de su retablo y su doradura”* había sido sufragado *“separadamente de sus limosnas, sin que se cuenten inclusas en la referida cantidad”*.

Queda claro, por tanto, que el coste de la hechura y del dorado y policromado del retablo de San Antonio fue pagado íntegramente por sus devotos, lo que explica que las únicas anotaciones relativas a esos gastos aparezcan en el Libro en el que se anotaban sus limosnas y no en el de fábrica.

En las cuentas de los años 1787-1788 (LLSA) se apuntó un pago de 1.162 reales *“que tuvo de costo el retablo del Santo, incluso hechura y materiales, sin incluir algunas tablas que restan pagarse”*.

Las anotaciones relativas al dorado del retablo de San Antonio y a otras labores realizadas por el pintor-dorador son las siguientes. En las cuentas de los años 1789-1790, figura un gasto de 1.402 reales, correspondientes al *“costo de dorar el retablo del santo. Incluso su retoque (el de la imagen del santo) el pabellón y cornisa de la iglesia”*. En las de los años 1791-1795, se anotó un pago de 257 reales y 30 maravedís *“que se restaron deber de la doradura del retablo y retoque de la imagen del santo, según consta de las últimas cuentas”* (LLSA).

Parece claro, por tanto, que las citadas labores se realizaron entre 1789 y 1790, pero que se abonaron en varios plazos, como era habitual. El importe total percibido por el pintor-dorador fue de 1.659 reales y 30 maravedís.

El hecho de que en el Libro de Fábrica no se haya anotado ningún gasto correspondiente al coste de la hechura y dorado del retablo de la Virgen del Rosario puede ser interpretado en el sentido de que, al igual que ocurrió con el de San Antonio, dichas labores debieron de ser sufragadas íntegramente por la propia cofradía.

Al no haberse conservado la cuentas de la Cofradía del Rosario de los años 1755 a 1851, no ha sido posible confirmar si realmente fue así, ni conocer la fecha en que se construyó, aunque parece bastante probable que haya sido realizado con posterioridad a la Visita Pastoral de 1786, en la que (como vimos) se habla de un solo retablo, que sería el mayor.

En cualquier caso, al tratarse de un retablo estructuralmente idéntico al de San Antonio y cuya ornamentación presenta escasas variantes ornamentales, la precisión en su datación cronológica no resulta especialmente relevante.

Lo más probable es que haya sido realizado, al igual que el de San Antonio, hacia los años 1787-1788, hipótesis que parece confirmarse con la venta (en el año 1788) del retablo que fue para la iglesia de Pronga, ya que es bastante probable que se tratase del antiguo retablo del Rosario y que se hubiese reutilizado y reubicado en la nueva iglesia hasta que se fabricó el actual.

La documentación referida a los retablos colaterales es la siguiente. En las cuentas del año 1789, en el capítulo de gastos figuran las siguientes anotaciones: “*dio por descargo primeramente mil reales de vellón de la hechura de los dos colaterales, digo retablos para los colaterales*”; 24 reales del “*Costo de un castaño y su labra*”; 28 reales por “*ocho tijas y sus clavos*”; 14 reales por “*tras libras y media de cola*”; 11 reales “*que de clavos se gastaron para los retablos*”; 192 reales por “*dieciséis días de sierra para el cielo raso y retablos*”.

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

Como vemos, además de confirmarse que los tallistas del taller de San Miguel obtenían sus suministros de materiales y comida en la propia parroquia, en esta ocasión se especificó la especie de uno de los árboles que debió de emplearse en la construcción de los retablos: un castaño. También se da cuenta de la adquisición de algunas tijas, término que, en los contratos de realización de los retablos, solía aplicarse a los barrotes de hierro que se empleaban para anclarlos a las paredes de la iglesia.

La coincidencia en ese mismo año de la venta del retablo que fue para la capilla de Figares con la construcción de los colaterales constituye uno de los argumentos que empleamos en el volumen anterior de nuestro estudio para plantear la hipótesis de que uno de estos últimos debió de sustituir al antiguo, que habría sido reubicado en uno de los machones del arco de triunfo, para lo cual habría sido necesario practicarle unas retallas como las que presenta el de Figares en sus costados. Posiblemente se trataría del desaparecido retablo de Santo Domingo, cuyo altar, como vimos, aún aparece mencionado en la Visita Pastoral del año 1786.

La documentación relativa al dorado y la policromía de los retablos colaterales es la misma que ya ha sido analizada al tratar del dorado del retablo mayor y, por tanto, podemos afirmar que dichas labores se fueron abonando en diversos plazos entre los años 1791 y 1795.

Conviene aclarar una vez más que las cantidades que figuran en las anotaciones no se le entregaron directamente al artífice, si no al párroco por ser él quien las había anticipado con anterioridad a esas fechas.

La documentación en la que se da cuenta de las últimas obras realizadas por el taller de Bernardo de San Miguel son las siguientes. En las cuentas de los años 1790-1791 se anotó un gasto de 516 reales que se pagaron “*a los tallistas por hacer la cornisa, los cajones de la sacristía y marcos para las vidrieras, y tarjetas que se añadieron a los retablos*”; también se gastaron 55 reales en “*vidrios y cola*” y 47,5 reales en “*cerraduras para los cajones, sin las que faltan*”.

Vemos, en primer lugar, que también en esta ocasión se aprovechó la presencia de los tallistas para la realización de algunos elementos diferentes a los retablos: la cajonera de la sacristía (en la que se instalaron algunas cerraduras), los marcos para las vidrieras (cuyos cristales se compraron ese mismo año) y una cornisa. Con este último término, seguramente se estaría haciendo referencia a las molduras de madera que remataban las paredes laterales de la nave, aparentando sostener la falsa bóveda que la cubría que, precisamente, fue rematada ese mismo año, en el que se le abonaron 330 reales “*al albañil por el cielo raso y el retejo*”.

Coincidiendo con la época en la que dichos tallistas estarían construyendo el retablo de Priero (1790-1791), las únicas labores que realizaron en el conjunto de Villazón (terminado el año anterior) fue el añadido de las tarjetas decorativas, al que ya nos hemos referido en diversas ocasiones (Víd. págs. 180-182 y 208). Es posible que se hubiese aprovechado el desmontaje de los retablos (operación previa y necesaria para el dorado de los mismos, que se estaría ejecutando en esas fechas) para realizar los mencionados añadidos.

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

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

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

En 1790, a los 42 años de su fundación y en el último de mayordomía del fundador, se dotó a la capilla de un retablo mayor que aparece perfectamente documentado como obra de Bernardo de San Miguel. (Figuras 31 a 33).

En las cuentas de ese año (22.09.1790) se anotaron los siguientes gastos: 7 reales “*de cal comprada para hacer el pedestal del retablo*”; 30 reales “*de jornales de los que hicieron el pedestal*”; 1.900 reales “*Importe del retablo que en el presente año hizo Bernardo San Miguel, Maestro Tallista que reside en Villazón, del concejo de Salas*”.

Como vemos, en ese mismo año se fabricó el sotabanco de obra sobre el que se elevó el retablo que, seguramente, tuvo que ser transportado desde Villazón, en donde residía San Miguel y en donde sabemos que también se encontraba trabajando de oficial su hijo Carlos.

En 1795, a los 5 años de haber sido construido el retablo, se procedió a su dorado, como se puede comprobar por las cuentas de ese año, en el que se le abonaron al artífice las siguientes sumas: inicialmente se anotaron 620 reales y 25 maravedís que se pagaron “*al dorador por la obra*”. Posteriormente, del saldo de las cuentas de ese año (837 reales y 19 maravedís), el mayordomo “*entregó de presente al dorador cuatrocientos y diez reales...*”.

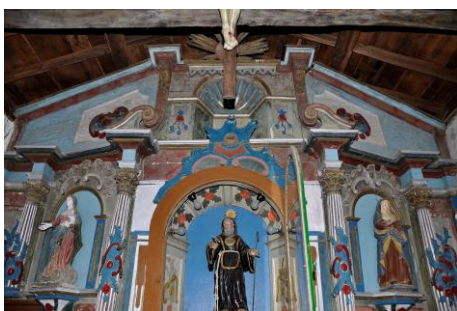
En total, ese año percibió 1.030 reales y 25 maravedís. En el caso de que en el contrato se hubiesen establecido, como era habitual, tres plazos (inicio, media obra y entrega), el monto total podría haber ascendido a los 1.650 reales, una cantidad muy parecida a la que se abonó por el dorado del retablo de San Antonio de Villazón (1.659 reales), cuyas dimensiones (5,10 x 4,30 m) resultan bastante similares a las que presenta el retablo de Folguerúa: 5,50 x 4,40 m.

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

Desafortunadamente, la policromía original del retablo ha sido desvirtuada por un moderno repinte realizado con tintas planas que merecería la pena intentar eliminar para sacar a la luz los dorados y colores originales. Algunas de las superficies planas conservan restos bastante alterados de lo que podrían haber sido los jaspeados originales que, por sus características cromáticas y estéticas, recuerdan a los de los retablos de Villazón. Los jaspeados de la peana del titular del retablo, que había sido realizada en 1793, presentan un aspecto similar, por lo que es bastante probable que haya sido pintada por el mismo dorador.

En cuanto a las características estructurales y decorativas del retablo, las coincidencias con las de los retablos de Villazón eran tantas y tan conspicuas que nos llevaron a atribuirlo inicialmente a un mismo artífice y a consultar la documentación de la capilla para intentar confirmar su identidad (ya sabíamos que el de Tablado era obra de Bernardo de San Miguel). Afortunadamente, no solo pudimos documentar la autoría, si no que, finalmente, conseguimos confirmar que se trataba del mismo tallista, ya que en esa fecha residía en Villazón.

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



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

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

Las noticias sobre la construcción y el dorado del retablo de la Virgen María (figuras 34 a 36) se encuentran, tanto en el Libro de Fábrica de los años 1757-1868 (AHDO, 59.20.9), como en los de las cofradías del Santísimo (AHDO, 59.20.10), de la Virgen del Carmen (AHDO, 59.20.11) y de San Antonio (AHDO, 59.20.12).

El dato sobre la autoría de Bernardo de San Miguel que aparece en el Libro de Fábrica nos fue anticipado por Pelayo Fernández; el resto de las informaciones son el fruto de la consulta directa de las fuentes mencionadas en el párrafo anterior.

El retablo fue realizado por Bernardo de San Miguel en el año 1790. El importe del mismo (excluidos el porte y algunas labores auxiliares) fue de 1.900 reales, que le fueron abonados íntegramente ese mismo año gracias a un anticipo de 550 reales realizado por un feligrés a quien le fueron devueltos en los años 1791 y 1793. La mayor parte de los 1.900 reales fueron sufragados por las tres cofradías mencionadas en el primer párrafo de este apartado, aportando la parroquia, solamente, 440 reales.

Las anotaciones de las cuentas parroquiales del año 1790 son las siguientes. Entre los ingresos de ese año figuran los siguientes apuntes del mayordomo: 560 reales que *“recibió de la Cofradía del Carmen...para suplir parte del costo que tuvo el retablo mayor, que importó mil y novecientos reales, sin el porte y otros jornales consiguientes de que se hace mención en el descargo”*.

De los gastos destacamos los siguientes conceptos: *“Primeramente da en descargo mil trescientos y cincuenta reales que dio al Maestro Arquitecto Bernardo de San Miguel, el mismo que hizo el retablo mayor”; 66 reales, por “el portazgo de dicho retablo”; 21 reales por “tres carros de arena que trajo para el revoque del pórtico”; 29 reales “de una columna de piedra que trajo para el referido pórtico”; 6 reales por “cuatro carros de piedra para la obra del altar mayor, con más dos tablas”; 6 reales y 8 maravedís por un par de tablas para la mesa del altar”; 5 reales por “una vara (medida equivalente a unos 84 cm) de tabla”*.

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

En las cuentas de la Fábrica y de las cofradías del Carmen y del Santísimo correspondientes a los años 1798 a 1800 figuran cuatro partidas destinadas al dorado del

retablo que suman 1.660 reales, cantidad que resulta llamativamente coincidente con la que se le abonó al dorador del retablo de San Antonio de Villazón (1.659 reales), por lo que no sería extraño que ambas obras hubiesen sido realizadas por el mismo artífice.

De haber sido así, estaríamos ante un caso más de colaboración de Bernardo de San Miguel con Juan Antonio Láinz, quienes (a juzgar por la frecuencia con la que trabajaron consecutivamente en un mismo retablo) podrían haber formado una compañía artística como las que mencionamos en el capítulo introductorio (pág. 161).

La anotación realizada en las cuentas de la Cofradía del Carmen del año 1799 podría interpretarse en este sentido, al ver la indistinción que se produce entre los dos tipos de artífices que trabajaron en el retablo: *“admítesele de descargo (al mayordomo) la cantidad de seiscientos dos reales y veinte y ocho maravedís que entregó al escultor o dorador del retablo, según recibo que me presentó firmado de su mano y mía”*. ¿Se trataría de una simple confusión? o ¿es posible que quien percibió dicha cantidad haya sido el propio Bernardo de San Miguel? Bien como cabeza del taller en el que, quizás, estuviese integrado su pariente Juan Antonio Láinz, o bien en representación de la compañía que, tal vez, llegaron a formar durante algún tiempo

Desafortunadamente, al igual que en el caso de Folguerúa, el retablo de Tablado ha sido repintado modernamente, por lo que no es posible apreciar suficientes detalles para poder atribuirlo al citado dorador. De la policromía original solamente se conservan unos pocos restos de la pintura azul de la moldura inferior del banco y algunas interesantes muestras del dorado original: el reverso de la puerta del sagrario y las ménsulas del antependio, en las que se aprecia una extraordinaria calidad, tanto en la talla, como en el dorado (figura 35).

Las coincidencias con el repertorio decorativo de Bernardo de San Miguel son tan llamativas que nos indujeron a atribuirle la autoría de este retablo antes de conocer la documentación que la confirma. A lo visto hasta ahora, podemos añadir un elemento que no aparece en el retablo de Folguerúa ni en los de Villazón: los plintos laterales del banco, que, en lugar de estar guarnecidos con las características ménsulas, se decoran con ramajes colgantes similares a los de las casas.

La estructura del templete que enmarca la puerta del sagrario presenta algunas interesantes coincidencias con la del que se conserva en el retablo mayor de Villazón, pero, tanto la hornacina central del retablo de Tablado, como el expositor sobre el que se eleva, aparentan ser el resultado de algunas importantes modificaciones y sustituciones.

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

Dicho retablo ya había sido relacionado con los de Villazón en 1985 por Germán Ramallo, quien lo consideró una repercusión del modelo del de San Martín de Salas.

Siguiendo dicha pista, incluimos este retablo en nuestra búsqueda inicial de modelos similares a los de Villazón. Desde un primer momento, nos pareció que las coincidencias existentes entre los retablos mayores de ambas iglesias eran tan llamativas que permitían atribuirlos a un mismo autor.

Sin embargo, en esta ocasión, el único dato proporcionado por la documentación parroquial de la iglesia de Tuña fue el de la fecha de realización (1793). A pesar de que en dichas fuentes no aparecía el nombre del autor (como en los casos de Tablado y Folguerúa), la confirmación de la atribución inicial de la autoría pudo ser finalmente documentada gracias al hallazgo del otorgamiento de poder concedido por Bernardo de San Miguel a su dos hijos mayores el 8.10.1794 (AHPC, 5.270-3, fº 158 y 159).

La documentación relativa a la construcción del retablo en 1793 es la siguiente.

En primer lugar, el citado poder concedido por Bernardo a sus hijos Carlos y Domingo, residentes *“en el lugar de Mieres del Camino en el propio Principado de Asturias”*, para que cobrasen en su nombre *“varias cantidades de maravedís”* que se le adeudaban *“de las obras de Arquitectura y otras que en aquellas rexiones ha fabricado y, especial y señaladamente en el lugar de Tellego...y así bien en el lugar de Tuña se le están debiendo mil reales por la señora D^a Antonia Flórez Maldonado que resulta de (un) vale otorgado por dicha señora en los nueve de agosto del año pasado de mil setecientos noventa y tres”*.

En segundo lugar, el Libro de Fábrica de la parroquia de Santa María del Pedredo de Tuña correspondiente a los años 1773-1891 (AHDO, 59.23.1), en cuya portadilla se explica que la iglesia actual se había empezado a edificar en 1770, mudándose el Santísimo al año siguiente.

Tras darse por casi concluidas las obras en 1786, en la Visita Pastoral de 1790 se encargó al párroco *“que los partícipes (de los diezmos) pongan un nuevo retablo en el altar mayor por que no dice el que hay con la obra que se ha hecho en la iglesia”*.

Finalmente, en las cuentas del año 1793 (anotadas el 11.09.1793) se dejó testimonio de las cantidades invertidas en diferentes materiales para el retablo: 388 reales *“que costó tabla y madera para el retablo mayor que se hizo este presente año por estar mandado por auto de Visita; 128 reales y veinte maravedís “para la obra citada*

que suplió para clavazón, cola y tijas”; 80 reales donados por el párroco e invertidos “*en materiales para dicho retablo*”.

Como vemos, en total se gastaron en materiales 596 reales y 20 maravedís que, sumados a los 1.000 reales que resultan del vale suscrito un mes antes, arrojan un resultado de 1.596 reales que nos parece algo corto para un retablo de dimensiones similares a las del retablo mayor de Villazón. Teniendo en cuenta que San Miguel había cobrado por la hechura de este último (junto con la de la puerta principal) 2.720 reales, parece bastante probable que los 1.000 reales del vale se correspondiesen con una de las entregas establecidas en el contrato.

Según Zoilo Méndez (párroco de Tuña en 1932), Antonia Flórez Maldonado, fue la poseedora de los vínculos, mayorazgos y derechos de la Casa de los Flórez Valdés y murió célibe el 15.02.1826, siendo enterrada en la capilla que dicha casa tenía en la iglesia, ubicada en el lado del evangelio y denominada popularmente en tiempos de Don Zoilo “capilla de Doña Antonia”.

Como vemos, los dos documentos mencionados concuerdan perfectamente, pues debieron de ser, efectivamente, los partícipes de los diezmos de la iglesia (entre los que se contaban los Flórez Valdés, que disfrutaban de la octava parte de las rentas y réditos del beneficio de la misma), quienes debieron de correr con los gastos de la hechura del retablo, ocupándose la fábrica de costear, únicamente, los materiales con los que se elaboró.

La información relativa al dorado, realizado en 1844, está contenida en una nota añadida por el párroco a las cuentas de ese año. Entre los gastos ordinarios figura uno de 33 reales que se abonaron por unos cristales y un marco para la ventana que iluminaba el altar mayor y por el pedestal del nicho superior del mismo, “*en el que se colocó la imagen de San Pablo*”.

La nota añadida por el párroco fue la siguiente: “*En el año próximo pasado de 1844...invité a los vecinos a que concurriesen con limosnas para pintar el altar mayor y su retablo y, habiéndose ofrecido de todos los pueblos de la parroquia, mandé pintarlo al óleo y subieron los jornales del pintor a setecientos y cincuenta y seis reales y los aceites y drogas & (etcétera) a cuatrocientos cuarenta y cuatro reales, que suman mil doscientos cincuenta y seis. No pudo dorarse más que la ráfaga del remate y el bocel del nicho superior, siendo preciso que un devoto supliere la manutención y asistencia del pintor y algunos gastos más a que no alcanzaron las limosnas públicas y, para que conste, lo firmo. Jornales del pintor noventa y cinco*”.

Como vemos el texto resulta bastante claro en cuanto a las técnicas empleadas, pero absolutamente confuso en lo referente a las cuentas de la obra (la suma realizada por el cura no cuadra). El retablo fue pintado al óleo, con la única excepción de dos de los elementos que rematan la hornacina superior (resplandor de rayos y bocel), que fueron dorados. El coste de las citadas labores (exceptuando algunos gastos sufragados por un devoto) debió de aproximarse a los 1.300 reales.

Por su cronología resulta prácticamente imposible que la pintura y el dorado hubiesen sido realizados por Juan Antonio Láinz, quien, de vivir por esas fechas, tendría 82 años. Por otra parte, en la actualidad la policromía original permanece oculta bajo un repinte realizado en la segunda mitad del siglo XX con pintura plástica y purpurina dorada. Gracias a unas pequeñas catas practicadas recientemente en el extremo derecho del banco, hemos podido vislumbrar la policromía original, en la que se combinaban jaspeados marmóreos de diferentes tonalidades y de factura más tosca que los ejecutados por Láinz.

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

Tanto el altar, como el sagrario presentan un encaje muy defectuoso que, en el caso del sagrario, se debe a que se trata de una pieza anterior y reaprovechada. En una de las capillas del lado del evangelio se conserva la parte inferior de un expositor que, a juzgar por las similitudes que presenta con el de Villazón, pudo formar parte del tabernáculo original (figura 39).

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

