

Obra atribuida y conservada, pero sin datación documentada.

En este último apartado estudiaremos un conjunto de retablos o de restos procedentes de retablos, cuyas características concuerdan plenamente con las que hemos venido analizando en la obra conocida de Bernardo de San Miguel, por lo que la atribución a su taller se puede dar prácticamente por segura.

Se conservan en seis iglesias ubicadas en los concejos de Salas (Camuño y Santullano), Tineo (Máñores, Brañalonga y Santullano de Ponte) y Quirós (Bermiego). En cuatro de estos casos (Camuño, Máñores, Santullano de Ponte y Bermiego) no se conserva la documentación parroquial correspondiente a la época en la que debieron de ser construidos, mientras que la del resto de las iglesias no aporta ningún dato concreto sobre la datación de las obras.

Sin embargo, en la mayor parte de los casos contamos con algunos datos documentales, estilísticos o epigráficos que nos permitirán realizar una datación aproximada de las obras que, con toda probabilidad debieron de ser realizadas, fundamentalmente, en el último cuarto del siglo XVIII.

Al no poder contar con una datación cronológica precisa ni completa, agruparemos los retablos (y los restos conservados) por concejos, estudiando en primer lugar los ubicados en el de Salas, en donde es posible que se conserven los ejemplares más tempranos y, en último lugar, los de Bermiego, que probablemente fueron realizados hacia el año 1793 o, incluso, en fechas posteriores.

En tres de los retablos carentes de toda documentación (Camuño, Santullano de Ponte y Máñores) aparece un elemento que no encontramos en el resto de la obra de San Miguel, pero que demuestra que fueron policromados por el mismo artífice. Se trata del panel que sirve de fondo a los Crucificados de dichos retablos en los que, como era habitual, se pintó una recreación de la Jerusalén Celeste que en los tres casos presenta unas características singulares y coincidentes que autorizan a atribuirlos a un mismo taller e, incluso, a una misma mano.

Teniendo en cuenta que, como veremos, las demás características formales de estos tres retablos y de su policromía resultan perfectamente identificables con las del resto de la obra conocida de Bernardo de San Miguel (y, en particular, con las de los retablos de Villazón), la atribución al taller de dicho autor y al del dorador Juan Antonio Láinz, resulta razonablemente justificada.

Retablos colaterales de la iglesia parroquial de Santullano, Salas. (Figuras 46 a 48).

Aunque se conserva el Libro de Fábrica correspondiente a la época en las que se debieron de construir los retablos (AHDO, 16.10.07; 1716-1865), las informaciones relativas a la dotación mobiliaria de la iglesia resultan prácticamente inexistentes hasta la tercera década del siglo XIX, en que se empezaron a anotar las cuentas en la forma que venía siendo habitual en otras parroquias.

Sin embargo, sí que se recogieron una serie de informaciones relativas a la reconstrucción del templo que desvelan una historia prácticamente paralela a la de la iglesia de Villazón.

Según el auto de la Visita Pastoral de 1775, la antigua iglesia se encontraba arruinada e indecente, por lo que dispuso que los vecinos aportasen los acarretos y trabajos necesarios y que se utilizasen 600 reales del Santuario (no especifica cuál).

El 17.09.1776 el párroco convocó una junta en el pórtico de la antigua iglesia para tratar sobre la renovación de la misma que al año siguiente ya había sido concluida en lo fundamental, según anotó el 29.09.1777: *“en cumplimiento de los autos...se trabaja en esta iglesia haciéndola de nuevo desde los cimientos, pagando los interesados en los diezmos todos los jornales y dando el vecindario los materiales, cuya obra feneció toda, excepto el pórtico, el día veintiséis de septiembre y la bendije con licencia del Ordinario el veintisiete y el mismo día se colocó en ella el tabernáculo”*.

Vemos, por tanto, que es prácticamente contemporánea de la iglesia de Villazón, por lo que no resulta extraño que en su interior se conserven dos retablos colaterales atribuibles a Bernardo de San Miguel y que presentan una policromía similar a la que habitualmente encontramos en las obras de dicho artífice.

Se trata de los retablos de la Dolorosa y de San Antonio, actualmente restaurados pero que, hasta hace poco tiempo, estuvieron guardados en el trastero ubicado en el cuerpo bajo de la torre de la iglesia. Allí pudimos catalogarlos en 1987 durante la realización del Inventario del Tesoro Artístico Asturiano (ITA, fº 427 y 429).

En las fotografías incorporadas a dichas fichas se aprecian algunos elementos que actualmente no forman parte de los retablos y que, al igual que el resto de su decoración, también resultaban totalmente atribuibles al taller de San Miguel. Se trata de la peineta que remataba la hornacina del retablo de San Antonio y de tres de las columnas originales del retablo, que fueron reaprovechadas como ciriales en la propia iglesia de Santullano (ITA, 2001, fº 13.619) y en las de Mallecina y Malleza (figura 47) (ITA, 2001, fº 11.408 y 11433).

Retablo del Crucificado de la iglesia parroquial de Camuño, Salas. (Figuras 49-51).

Al no conservarse en el archivo parroquial ninguno de los libros en los que habitualmente aparecen las informaciones relativas a la construcción de la iglesia o de los retablos, el único dato cronológico con el que contamos es el que aparece en una inscripción esculpida en el dintel de la puerta de acceso a la nave: “**Hízose año 1770**”.

Nos encontramos, por tanto, con otra iglesia contemporánea de la Villazón y en cuyo interior se conserva un retablo (ubicado en la capilla del lado del evangelio) que resulta claramente atribuible a Bernardo de San Miguel y a Juan Antonio Láinz.

A parte de que la propia estructura arquitectónica se asemeja a la de los retablos de las capillas laterales de Villazón, la totalidad de su repertorio ornamental se corresponde con el que hemos visto en otros retablos del taller de San Miguel, destacando los conspicuos surtidores de las ménsulas del banco.

A pesar de que la policromía aparece muy oscurecida por la oxidación de los barnices, se reconocen diversos detalles característicos del taller de Juan Antonia Láinz, destacando la Jerusalén Celeste que resulta absolutamente coincidente con las que se conservan en lo retablos de Mãesores y Santullano de Ponte (figuras 50, 54 y 57).

Retablo del Crucificado de la iglesia parroquial de Santullano de Ponte, Tineo.

Carecemos de información documental sobre dicho retablo (figuras 52-54), pues el único Libro de Fabrica que hemos podido localizar y consultar (gracias a la amabilidad de Don Cándido García Tomás, párroco de Tineo) comienza con las cuentas del año 1642 pero, debido al importante deterioro de los últimos folios, se interrumpe con las de los años 1772-1773 (prácticamente ilegibles, al igual que algunas de las anteriores), sin que se pueda asegurar que hayan sido las últimas anotadas (A.P.T.).

Por lo que hemos podido vislumbrar de esas últimas cuentas, no parece que el retablo hubiese sido construido todavía, por lo que, con las debidas cautelas, podría suponersele una cronología posterior a las citadas fechas.

El segundo dato cronológico a tener en cuenta es el que aparece en una inscripción (posiblemente incompleta) pintada en el banco del retablo mayor (“**ANNO MDCCLXXX...**”), que seguramente se corresponde con la fecha en la que se doró y pintó el retablo, pues las características formales de la obra en madera remiten a una etapa muy anterior, mientras que la combinación de dorados (para los relieves) y de jaspeados marmóreos (para la mazonería y las superficies planas) resulta perfectamente asignable a esa década.

Las similitudes existentes entre el variado repertorio de colores y jaspeados del retablo mayor y los que aparecen en el Crucificado permiten plantear la hipótesis de que hayan sido policromados por un mismo taller.

Las características formales y el repertorio decorativo del retablo que nos ocupa (el del Crucificado) concuerdan perfectamente con la obra conocida de Bernardo de San Miguel, mientras que algunos detalles de su policromía lo relacionan directamente con los retablos de Máñores y Camuño (la Jerusalén Celeste) y con el de la Virgen del Rosario de Villazón: en este último caso encontramos un extraordinario parecido entre las vides que decoran las puertas de sus sagrarios, hasta el punto de que parecen pintadas por la misma mano (figuras 53 y 79).

Estando convencidos, por tanto, de que el retablo del Crucificado fue realizado por el taller de San Miguel y policromado por el de Juan Antonio Láinz, en el caso de que se pudiese comprobar que el retablo mayor fue dorado y pintado por el taller de este último artífice, podría contemplarse la posibilidad de que el retablo que nos ocupa hubiese sido uno de los primeros realizados en Asturias (en torno a la década de 1780) por ambos artistas.

Retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Máñores, Tineo. (Figuras 55 a 60).

Hasta el momento no hemos podido localizar ningún tipo de documentación sobre el retablo, aunque estamos pendientes de las noticias que al respecto nos pueda aportar don Cándido García Tomás, párroco de Tineo.

En cuanto a las características formales y estéticas, tanto del retablo, como de la policromía y el dorado, resultan totalmente identificables con las habituales de los talleres de Bernardo de San Miguel y Juan Antonio Láinz.

Está compuesto por un núcleo central que se asemeja a muchos de los retablos creados por San Miguel (con las calles laterales en esviaje) y por unos aletones curvos que se adaptan a la forma del testero, recubriéndolo por completo.

Cuenta con dos elementos singulares que lo relacionan directa y simultáneamente con los dos retablos que acabamos de ver (Camuño y Santullano de Ponte) y con el retablo mayor de Villazón. Se trata de la Jerusalén Celeste del ático, que presenta las mismas características que las anteriormente analizadas, y de los ramilletes de flores que flanquean el clipeo central del frontal del magnífico altar a la romana que, afortunadamente, se conserva a los pies del retablo.

Al igual que los que adornan las casas laterales del banco del retablo de Villazón, cuelgan de unas cintas que pasan por dos anillas situadas en el borde superior (motivo que, como vimos, está documentado en la sillería de Santoña) y están compuesto por diversos elementos florales y vegetales que resultan casi idénticos a los que aparecen en los ramilletes de Villazón (figuras 59,60 y 78).

A pesar de que los tres últimos retablos estudiados son los únicos que carecen de cualquier tipo de información documental, las llamativas coincidencias existentes entre las representaciones de la Jerusalén Celeste acreditan una fuerte interrelación entre los mismos, mientras que la presencia de algunos elementos tan singulares, conspicuos e identificatorios como las puertas de sagrario o los citados ramilletes, justifican una atribución segura a lo mismos talleres que trabajaron en el conjunto de Villazón.

Fragmentos de retablo de la iglesia parroquial de Brañalonga, Tineo. (Figs. 61-63).

Se trata de tres ménsulas vegetales y cuatro columnas estriadas (y guarnecidas con los característicos motivos rococó) que resultan claramente atribuibles al taller de Bernardo de San Miguel. Actualmente se encuentran totalmente repintadas, por lo que, a simple vista, resulta imposible saber si podrían haber sido policromadas por el taller de Juan Antonio Láinz.

Podrían corresponderse con un único retablo de tres calles delimitadas por las cuatro columnas con sus correspondientes apoyos o, bien, a dos pequeños colaterales semejantes a los de Villazón, Santullano o Bermiego.

La documentación parroquial consultada no resulta suficiente para poder despejar dicha duda, ni tampoco para poder datar los fragmentos con exactitud, pues el hecho de que no se haya conservado ninguno de los retablos que adornaban el interior de la iglesia nos impide conocer la procedencia de los restos que estamos estudiando.

Se conservan dos de los cuatro libros inventariados en el año 1790: el de Fabrica de los años 1713-1857 (AHDO, 59.4.2) y el de la Cofradía de la Virgen del Carmen de los años 1762-1963 (AHDO, 59.4.12). Faltan el de la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio y el de la Mayordomía de San Antonio.

Las informaciones que aparecen en los dos libros citados sobre los retablos que adornaron la iglesia resultan algo confusas.

En 1764 ya existía un retablo de la Virgen del Carmen que fue dorado en esa fecha. En 1781 se llevaron a cabo algunas importantes obras en la iglesia y en la capilla de la Virgen, sin que sepamos si conllevaron la renovación de algunos de los retablos.

En 1789 se pagaron 298 reales *“por una cenefa que se puso en el nicho de la Virgen para una cortina que se le había de poner, por dorar dicha cenefa y dorar también la añadición hecha al retablo”*. Parece, por tanto, que se le habían añadido recientemente algunos elementos que fueron dorados en esa fecha.

En 1845 se agregaron algunas piezas a *“los dos retablos de los altares del cuerpo de la iglesia”* y *“se pintaron los retablos pequeños”*, sin que se aclare si ambas anotaciones están referidas a los mismos retablos o a cuatro diferentes y a los que habría que sumar el del altar mayor. En cualquier caso, resulta interesante saber que había dos retablos pequeños que, por tanto, podrían haber sido similares a los colaterales de Villazón, Santullano y Bermiego y contar con dos columnas cada uno.

Finalmente, en 1853 se hizo un nuevo retablo para la Virgen del Carmen y se reformó el altar para colocar en el tabernáculo, labores que, junto con la pintura y el dorado de ambas piezas supusieron un desembolso de 3.927 reales.

Las informaciones referidas al edificio de la iglesia tampoco aclaran gran cosa respecto a la posible fecha de fabricación de los retablos cuyos restos estamos estudiando. En la Visita Pastoral del año 1778, habiéndose encontrado la iglesia bastante deteriorada se propuso recurrir a *“los obligados por derecho o por costumbre”* a su reparación. Según Cadiñanos Berdici (Liño, nº 12, 2006), ese mismo año los vecinos *“pleiteaban con el cabildo de la catedral ovetense sobre reparos y contribución a la adquisición de ornamentos para su parroquia de San Salvador...Para ello presentaron una lista de los objetos de culto más indispensables y urgentes”*.

Por las informaciones que figuran en el Libro de Fábrica, sabemos que, efectivamente, el cabildo ovetense disfrutaba de las tres cuartas partes de los diezmos parroquiales y que las consultas sobre quién estaba obligado a contribuir a los *“gastos, reparos y obras”* de la iglesia ya habían comenzado, por lo menos, en el año 1776.

Finalmente, en la Visita Pastoral del año 1781 se ordenó a los fieles que concurriesen con limosnas y a las cofradías del Carmen y de San Antonio que invirtiesen sus caudales en lo más conveniente para la iglesia. En cumplimiento de dicho auto, ese mismo año se invirtieron 2.500 reales de la Cofradía del Carmen en las obras de su capilla y en las de la propia iglesia, que no debieron de concluirse hasta 1783, que es la fecha que aparece inscrita en el arco de acceso al presbiterio.

En definitiva, no resulta descartable que la cronología de los fragmentos conservados en Brañalonga pueda ser semejante a la de los retablos de Villazón.

Retablos colaterales de la iglesia parroquial de Bermiego, Quirós. (Figuras 64 a 69).

Se trata de dos pequeños retablos, el de la Virgen del Rosario y el del Calvario, que están ubicados a ambos lados del arco de triunfo y que presentan unas dimensiones particularmente estilizadas (muy estrechos y altos) al encontrarse sus áticos encajonados entre dos de las vigas de la armadura de la cubierta.

Aunque presentan una estructura muy semejante, presentan algunas importantes diferencias originadas por la adaptación a las diferentes imágenes que acogen. El del Calvario cuenta con una sola calle con un amplio nicho, mientras que el cuerpo del retablo del Rosario cuenta con tres calles para poder albergar otras tantas imágenes.

A pesar de contar con ninguna referencia documental, la atribución a los talleres de Bernardo de San Miguel y de Juan Antonio Láinz se puede dar por segura, no sólo por la total coincidencia de los repertorios estilísticos y decorativos, si no, también, por que (al igual que en los casos de Camuño, Máñores y Santullano de Ponte) la presencia de un elemento singular, conspicuo e identificativo (el frontal del altar mayor) nos sirve a la vez para vincular (una vez más) a ambos autores entre sí y a los retablos conservados en Bermiego con los de Villazón.

Por un lado tenemos los dos retablos mencionados, cuyas características constructivas, ornamentales y pictóricas (jaspeados y dorados) encajan perfectamente con la obra de ambos artistas, lo cual bastaría para atribuirles su realización y su policromía. Pero es que, además, contamos tres frontales de altar que refuerzan la vinculación con Villazón, por tratarse de los únicos ejemplares cuya tipología resulta totalmente coincidente con la que presentan los antependios de las capillas laterales de la iglesia salense.

En los tres casos la decoración pintada se desarrolla sobre una superficie plana en la que se imitan los frontales textiles de la época. Aparecen divididos en cuatro campos, decorándose el central mediante ramilletes de flores, e imitando los que lo enmarcan (por el borde superior y los costados) distintos tipos de paños (adamascados y bordados) perfilados por pasamanería (galones y flecos).

Las similitudes entre los antependios de los colaterales de Bermiego con los de Villazón son notables, pero las coincidencias existentes entre estos últimos y el del retablo mayor de Bermiego sólo pueden ser debidas a que fueron pintados por una misma mano. En consecuencia, resulta totalmente justificado atribuir los cinco frontales a un mismo taller y, por tanto, al de Juan Antonio Láinz, que fue el que trabajó en la iglesia de Villazón (figuras 64, 66, 67, 69, 81 y 83).