

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

Nació en la misma población que Bernardo de San Miguel (Ajo) el 21.02.1762, siendo, por tanto, 21 años menor que el arquitecto. Era hijo de Juan de Láinz Pumar y de Ana de Láinz Pellón y nieto de Antonio de Láinz del Campo (seguramente hermano de la madre de San Miguel, María de Láinz del Campo), de Catalina de Pumar San Juan, de Joseph de Láinz Castillo y de María de Pellón.

El hecho de que ambos artífices fuesen convecinos y, seguramente parientes, podría explicar que hubiesen acabado trabajando sucesivamente en un mismo retablo en tan numerosas ocasiones como hemos podido constatar en el capítulo anterior. El escaso espacio de tiempo transcurrido entre la construcción de algunos de esos retablos y la aplicación de la policromía y el dorado llama la atención por tratarse de un caso poco frecuente. Normalmente se dejaba transcurrir un mayor número de años hasta acumular los fondos necesarios para emprender la segunda de las tareas debido a su elevado coste.

Un caso extremo de perfecta coordinación entre los talleres del arquitecto y del dorador se dio en Villazón, cuando inmediatamente después de la terminación del retablo de San Antonio (1787-1788) se procedió a su dorado en el siguiente bienio.

Si a esto le sumamos el hecho de que la mayor parte de los retablos realizados por San Miguel en Asturias fueron policromados por el taller de Láinz, resulta razonable pensar que, efectivamente, se produjo algún tipo de coordinación entre ambos talleres. Es posible que hubiesen constituido durante algún tiempo una de las “compañías artísticas” de las que hablamos en la página 161. Quizás en algunos de los casos pudo haber sido el propio Bernardo de San Miguel quien recomendó la intervención de su pariente y convecino.

Por otra parte, para los párrocos o encargados de la contratación de los retablos, los primeros ejemplos realizados por ambos artífices constituirían una muestra que les permitiría comprobar el excelente resultado final de dicha colaboración. Hay que recordar que una buena parte de esos retablos se concentran en comarcas muy pequeñas (en torno a Villazón y Tineo o al sur de Oviedo), por lo que no les resultaría difícil ni oneroso desplazarse hasta una parroquia cercana o limítrofe para poder contemplar un retablo totalmente acabado.

En otras ocasiones, al tratarse de lugares alejados de esas comarcas, también debieron de tener importancia las referencias llegadas desde otras parroquias, como tendremos ocasión de comprobar en el caso de Soto de Luiña, en donde los encargados

de ajustar (acordar la realización y el precio de una labor artística) con Juan Antonio Láinz, indicaron que habían decidido adjudicarle la policromía de dos de los retablos de la iglesia por que habían recibido *“los mejores informes en punto a su desempeño”*.

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

### **Datos biográficos.**

Además de la fecha de nacimiento, los principales datos puramente biográficos que conocemos del artista son los que figuran en los padrones de Ajo de los años 1824 y 1830 (AHPC).

En el del año 1824 aparece censado un Juan de Láinz, dorador y propietario, que tenía 56 años, vivía en el Barrio del Mazo, junto con su mujer (Tomasa Gómez, labradora, de 38) y cuatro hijos: Marcelino, de 14; Juan, de 9; Víctor, de 6 y Félix, de 3. Aunque la edad no concuerda (en esa época Juan Antonio tendría 62 años), es posible que se trate de uno más de los numerosos errores de este tipo que detectamos en dicho padrón.

En el padrón de 1830 figura empadronado como *“vecino noble y de arraigo”* un personaje llamado Juan de Láinz, que podría corresponderse con el que estamos estudiando, que por esa época tendría 68 años.

Un último dato, que podría vincularlo con Bernardo de San Miguel, es la presencia de un testigo llamado Juan de Láinz (vecino de Ajo que aparece mencionado junto a Antonio Pellón Vegas) en el contrato de poder otorgado por Bernardo de San Miguel a sus dos hijos mayores en el año 1794.

Como vemos, al igual que en el caso de Bernardo de San Miguel, las múltiples obras realizadas en Asturias no le impidieron continuar siendo vecino de su localidad natal, por lo que se puede suponer que sus desplazamientos a nuestra región serían estacionales.

Su última obra documentada es la que realizó, en combinación con otros doradores de Ajo, en 1808 en el santuario de San Pedro Sopoyo (Escallada González),

aunque es posible que también haya sido el autor de los dorados del retablo mayor de Priero, realizados en 1814.

Su labor pudo haber sido continuada por su hijo mayor, pues (Según Escallada González) el retablo de la Dolorosa de la iglesia parroquial de Ajo (que fue construido en 1856 por Gabriel de Pellón Pellón), fue “dorado y jaspeado por el maestro Marcelino de Láinz, también vecino de Ajo”.

### **Obra documentada.**

Se trata de siete retablos de los que solamente han llegado hasta nuestros días cuatro, de los cuales el de la capilla de Albuerne no conserva ningún resto de la policromía original, por lo que no puede ser considerado a los efectos de probar la relación entre Láinz y San Miguel.

Sin embargo, la escueta documentación localizada sobre el desaparecido retablo de la Dolorosa de Mieres, como vimos, nos sirvió para comprobar que los talleres de ambos artífices habían trabajado sucesivamente en una misma obra en Asturias (Víd. páginas 254 y 255)

Los escasos restos conservados de los dos retablos colaterales de San Pedro Sopojo tampoco resultan muy significativos por haber sido policromados por cuatro artífices y por que es posible que se encuentren entremezclados con los del retablo construido en 1856 (Víd. páginas 228 y 229).

Sin embargo, tanto el retablo mayor de dicho santuario, como la documentación conservada sobre el mismo, sí que aporta una interesante información sobre el propio Juan Antonio Láinz y su posible relación con la obra de San Miguel y, en particular, con los retablos y pinturas de la iglesia de Villazón.

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

En conjunto, los siete retablos mencionados también nos proporcionan una interesante información cronológica sobre las actividades artísticas del citado dorador, abarcando desde el año 1792 hasta el de 1808.

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

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

Según Escallada González (2009), fue ensamblado en 1766 por dos vecinos de Ajo: Pedro de Pellón Noriega y José Manuel de la Roza Villanueva. La relación de Bernardo de San Miguel con dicha obra y con los autores de la misma ya ha sido tratada en las páginas 164, 165 y 217.

El resto de la obra de ambos autores también presenta interesantes coincidencias con la de Bernardo de San Miguel, como se pondrá de relieve en los apéndices que se añadirán a este estudio en el caso de que se lleve a cabo la publicación del mismo. A los datos que relacionan personalmente a Pellón Noriega con San Miguel podemos añadir ahora una información oral de Escallada González que acredita la colaboración de José Manuel de la Roza con Antonio de Pellón Vegas: en 1764 contrataron la realización de un retablo (que no se conserva) para la iglesia de San Andrés de Montealegre de Samano.

Si a todo ello le sumamos las asombrosas coincidencias existentes entre la policromía de este retablo y la de una buena parte de los realizados en Asturias por San Miguel y, en particular, con los de las capillas laterales de Villazón (Víd. págs. 164 y 165), resulta razonable deducir que todos ellos debieron de ser decorados por el dorador Juan Antonio Láinz.

En el contrato del año 1792 (publicado por González Echegaray) Juan Antonio Láinz se comprometió, no sólo a dorar y jaspear el retablo, si no también a llevar a cabo el estofado de las imágenes de las hornacinas laterales y del ático, a pintar una escena del Calvario (que no se conserva) en el copete de la cajonera y a realizar (en la pared de la sacristía-camarín) una pintura mural en forma de pabellón de cortinajes que sí se conserva y presenta un asombroso parecido con las que enmarcaban los retablos de Villazón (figuras 112 a 117).

Comparando las fotografías de dichos cortinajes con las realizadas por Germán Ramallo en 1975 en la iglesia de Villazón (cedidas amablemente por dicho catedrático para este estudio) podemos llegar a la conclusión de que estas últimas también fueron realizadas por Juan Antonio Láinz. De hecho, en la anotación realizada en el Libro de Limosnas de San Antonio de Villazón se especificó que en 1789-1790, además del abono del dorado de su retablo y del retoque de su imagen, también se incluyó la

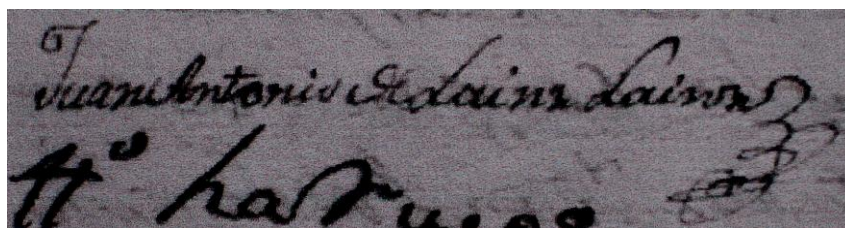
pintura del “*pabellón y cornisa de la iglesia*” (seguramente se refiere a la pintura mural que enmarcaba el retablo y a las molduras del cielo raso). Dos ejemplos similares a los pabellones de Villazón y San Pedroco los encontramos en la capilla del Mazo, situada en la propia población de Ajo y en la iglesia de Santiago de Bádames, perteneciente a la Junta de Voto (figuras 115 y 121).

Las asombrosas coincidencias existentes entre la policromía del hábito franciscano de las imágenes de San Antonio ubicada en el retablo de Sopoyo y la del que se conserva en la iglesia de Villazón, nos sirven para confirmar que este último fue, efectivamente, retocado por el taller de Juan Antonio Láinz (figuras 103 y 105),

Otra llamativa coincidencia que ya hemos tenido oportunidad de comentar es la que se da entre las puertas de la sacristía de Sopoyo (integradas en el sotabanco del retablo) y la principal de la nave de la iglesia de Villazón (figuras 92, 93 y 104).

El análisis del contrato de ejecución del dorado del retablo de Sopoyo (transcrito por González Echegaray) nos aporta una interesante información sobre las técnicas empleadas por Juan Antonio Láinz (AHDC, 5.157, fº 149-152).

Fue suscrito en Ajo el 15.03.1792 por el cura de San Martín y por el mayordomo Pedro de Pellón Noriega (en representación del santuario) y por “*Juan de Láinz Láinz, natural del recordado pueblo (Ajo), Maestro del oficio y arte de Dorador*”, como adjudicatario del remate, que se cerró en 7.000 reales. Como fiadores comparecieron los padres de Láinz y, para el cobro de dicha cantidad, se establecieron los tres plazos habituales: principio, medio y fin de obra.

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

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

Las condiciones establecidas en dicho contrato nos interesan por que resulta muy probable que en Villazón se hubiese trabajado de una manera semejante.

En primer lugar, se debía de limpiar el polvo y tapar las juntas y posibles hendiduras de la madera. Darle una mano de una cola caliente compuesta por ajos y acíbar para matar la carcoma y polilla. Tres manos de yeso común y cinco manos de yeso mate que posteriormente debían de ser repasadas para no dejar imperfecciones ni

ocultar los relieves de la talla. Tres o cuatro manos de bol de Llanes (muy apreciado en la época) para las zonas que iban a ser doradas, incluso para las que se pensaban broncear.

Se debían de dorar todas las tallas y molduras con “oro de Madrid de los más electo y mejor calidad”, señalándose algunas partes (como las columnas) que debían de “*ser todas doradas de oro limpio*”, de forma que contrastasen con las que debía de ir bronceadas mediante colores diluidos “*con templa de goma arábica para su mayor lustre y lucimiento*”.

En cambio, en “*los lisos, fajas y vaciados de dicha obra se imitarán todos á varios géneros de mármoles y jaspes...para cuyo fin se harán unas muestras en unas tablitas separadas para su elección y gusto...*”. Finalmente, a los jaspeados que hubiesen escogido el cura y el mayordomo, se les debían de “*dar dos manos de barniz de espíritu, y queden lustrosos como un cristal*”.

Las imágenes de los santos debían de ser pintadas imitando los “*paños naturales, con su orillita de oro*”, lo que explica que (al igual que se hizo en Villazón) se hubiese recurrido a la simulación de la trama del sayal del hábito franciscano de San Antonio de Padua, en lugar de a los anticuados e inapropiados estofados.

En cuanto los cortinajes que se debían de pintar en la pared del camarín o sacristía, se especificó que debía de incorporar unos “*angelotes en ademán de abrir u sostener los faldones de dicho pabellón*”. A pesar de que en San Pedruco no llegaron a realizarse, dicha cláusula nos sirve para relacionar dichos cortinajes con los que enmarcaban el retablo mayor de Villazón que, como se puede ver en el detalle de la fotografía de Germán Ramallo, sí contaban con una pareja de angelotes que estaban dispuestos en la misma actitud que se describe en el contrato (figura 116).

El reciente estudio de Carlos Nodal Monar sobre “Policromía de retablos en el norte de España” nos ha permitido comprobar que, efectivamente, algunas de las técnicas descritas en el retablo de San Pedruco, fueron utilizadas igualmente en los de la iglesia de Villazón, por lo que resulta razonable suponer que el resto de los procedimientos también serían similares.

Dicho estudio, además de ofrecer un magnífico estudio general sobre las técnicas empleadas en la época, incluye algunos análisis realizados a diversas muestras procedentes de los retablos de Villazón.

El dorado “limpio” del retablo del Rosario está dispuesto sobre una gruesa capa de yeso y una más fina de bol rojo y se realizó mediante panes de oro de 23 kilates que

presentan la siguiente composición: 96,84 % de oro, 3,01 % de plata y 0,16 % de cobre. El dorado “bronceado” del mismo retablo se consiguió disponiendo el pan de oro sobre bol de color ocre y aplicándole goma arábica.

Finalmente, los jaspeados marmóreos del retablos de Santa Ana están realizados con pintura al temple recubierta por barniz-charol, que como el propio Nodal explica en otros apartados de su obra, era una variedad creada en el siglo XVIII, a base de goma laca disuelta en alcohol (espíritu de vino) y que admitía su pulimento para conseguir acabados vítreos.

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

En esos cuatro colaterales se combinaron los dorados limpios y bronceados con los jaspeados marmóreos, mientras que en el caso del retablo mayor se recurrió al dorado pleno, representando el único caso conocido entre los retablos realizados por Bernardo de San Miguel en Asturias; el de Sojoguti sabemos que fue dorado por Joaquín Ruiz Munar.

Dicho retablo mayor de Villazón puede ser considerado la obra más destacada de las que fueron realizadas, en colaboración con Bernardo de San Miguel, por Juan Antonio de Láinz. Las numerosas y extensas superficies lisas que, antes de ser doradas, debieron de suponer una decepción para algunos de los feligreses de la parroquia (Víd. pág. 180), fueron posteriormente enriquecidas mediante el amplio repertorio de técnicas y motivos decorativos desplegados por el dorador.

Entre las técnicas que utilizó en los retablos de Villazón, destacaremos la talla del aparejo de yeso (para conseguir los bajorrelieves) y los distintos tipos de tratamiento del oro para lograr distintos efectos y contrastes: oro limpio, bronceado, bruñido, reticulado y puncionado o rayado (equivalente al picado de lustre de la orfebrería).

El repertorio decorativo, variadísimo, incluye motivos rococó junto con otros más neoclásicos y presenta algunos interesantes detalles, como el resplandor que sirve de fondo al tabernáculo o la simulada continuación de las impostas de las hornacinas.

Las coincidencias existentes entre algunos de los motivos o jaspeados utilizados en los retablos de Villazón con los que aparecen en los retablos documentados de Láinz y en la mayor parte de los realizados por San Miguel en Asturias, bastarían para justificar las atribuciones de autoría realizadas en este estudio.

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

Se trata de dos retablos que, sin haber sido realizados por Bernardo de San Miguel, fueron policromados y dorados por Juan Antonio de Láinz. Sin embargo, como se puede comprobar en las fotografías (figuras 106 a 111), en ambos casos encontramos numerosos detalles que resultan coincidentes con los que están presentes en la policromía del resto de retablos que atribuimos a ese mismo dorador, incluyendo los cinco conservados en Villazón.

El más antiguo de ellos es el retablo mayor que, según Joaquín Manzanares, fue realizado en 1735, sin que se conozca el nombre del autor. Sus jaspeados y la gama de colores empleados recuerdan a los que presentan los colaterales de Villazón.

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

El documento que prueba la autoría de Juan Antonio de Láinz es una anotación del Libro de Fábrica de los años 1789-1936 (fº 39-41, A.P.S.L) que ya había sido dada a conocer por Ardura Parrondo en 1992 y por Joaquín Manzanares en 1996 y del que pudimos obtener copia gracias a la desinteresada colaboración de Cecilia Suárez Ramos.

El dorado y la pintura de ambos retablos fueron concluidos en el año 1801, abonándosele al *“Maestro Don Juan Antonio Láinz vecino de la parroquia de Axo del Obispado de Santander, de quien tuvimos los mejores informes en punto a su desempeño”* las siguientes cantidades: 8.600 reales por la obra de los dos retablos; 1.732 reales por dorar y pintar el tabernáculo y un numeroso conjunto de mobiliario, carpinterías y objetos litúrgicos; 320 reales que le dieron *“al maestro de gratificación por su puntual desempeño”*; otros 320 reales *“por la pintura que añadió en el presbiterio y por evitar otras tasaciones más costosas, por acuerdo de todos”*; 966 reales por pintar otra serie de elementos de carpintería, rejería y mobiliario.

La suma de todas esas partidas, unos 12.000 reales, representa la cantidad más importante de cuantas figuran en este estudio por haber sido percibidas por alguno de los artífices que participaron en la reedificación y amueblamiento de la iglesia de Villazón, lo que nos sirve (junto con las referencias a los informes favorables y al puntual desempeño de sus labores) para hacernos una idea del reconocimiento profesional del que ya disfrutaba Láinz en Asturias, cuando aún tenía 39 años.



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

La documentación sobre este pequeño retablo figura en el folio 42 vuelto del citado Libro de Fábrica y no había sido dado a conocer hasta la fecha (A.P.S.L.).

En una anotación específica, el párroco de Soto de Luiña dio cuenta de la colocación (en agosto de 1802) de un retablo nuevo que había sido realizado un vecino de Arcallana (Gabriel Fernández) y que había costado 450 reales y de que *“en el mismo mes y año le pintó el Maestro Don Juan Antonio Láinz, vecino de la parroquia de Ajo del Obispado de Santander y costó su pintura cuatrocientos cincuenta reales...y además pagué otros cien reales que costó pintar la imagen de la Santa...”*.

Desafortunadamente no se conserva ningún resto de la policromía original, por lo que el mencionado documento solamente nos sirve para atestiguar su presencia y su actividad en dicha capilla en la fecha señalada.

### **Reconstrucción cronológica aproximada de la actividad artística de Láinz.**

Con los datos obtenidos de la documentación que acabamos de analizar y del estudio del resto de las obras que atribuimos a este mismo dorador en el capítulo dedicado a Bernardo de San Miguel, procederemos a intentar establecer una cronología aproximada de sus actividades artísticas, que, como vimos, se desarrollaron tanto en su región natal, como en Asturias, en donde pudo haber intervenido en la decoración de unos 20 retablos (véanse las atribuciones que realizamos en el estudio de la obra de San Miguel).

La posibilidad de que en 1780 hubiese realizado los jaspeados y dorados del retablo mayor de Santullano de Ponte resulta bastante remota, pues en esa época tenía solamente 18 años, por lo que convendría revisar la inscripción pintada en el retablo por si estuviese incompleta. Lo que sí es seguro es que fue el autor de la policromía del colateral del Crucificado, cuya puerta del sagrario presenta una decoración prácticamente idéntica a la correspondiente del retablo del Rosario de Villazón y cuya Jerusalén Celeste lo relaciona directamente con los de Camuño y Máñores.

Entre los años 1789 y 1791 pintó y doró los retablos de Villazón. En 1792 se ocupó de esas mismas labores en el retablo mayor de San Pedro Sopoyo de Ajo.

En torno a 1793 (posiblemente en fechas posteriores) llevó a cabo las labores de policromía que estudiamos en la iglesia de Bermiego, en la que se conserva un frontal

de altar pintado con unos motivos idénticos a los que presentan los antependios de los retablos de las capillas de Villazón (figuras 69, 81 y 83).

Lo curioso es que dicho frontal no pertenece a ninguno de los retablos colaterales que atribuimos a Bernardo de San Miguel, si no al retablo mayor de la iglesia (figura 69), cuyas características formales se corresponden con una estética más rococó y, por tanto, más anticuada, lo cual permite suponer que se trataría de un retablo realizado por un autor diferente y en una fecha anterior a la de los colaterales.

Sin embargo, en el banco del mismo se pintó la siguiente inscripción: *“Esta obra se hizo, doró y Pintó / siendo cura Don Lucas del Barrio. Año de 1793”*. Una fecha muy avanzada para un retablo con esas características formales, pero perfectamente compatible con su policromía, en la que los dorados se combinan con un rico repertorio de jaspeados que, aunque muy diferentes a los que lucen los colaterales, podrían haber sido realizados por el propio Juan Antonio Láinz, quien en ese momento tenía 31 años de edad; el ojo de Dios resplandeciente de la hornacina central recuerda al que sirve de fondo al tabernáculo del retablo mayor de Villazón.

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

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

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

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

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