

II. EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII.

A) CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

Para lo referente al contexto histórico y económico remitimos al segundo volumen de nuestro estudio (especialmente a las páginas 73 y 123) en el que se habla de una coyuntura económica especialmente favorable (tanto en Villazón como en el resto de Asturias) que propició una importante actividad edificatoria.

Al haber ampliado nuestro estudio a un nutrido número de parroquias asturianas, nos hemos encontrado con abundantes testimonios de esa intensa actividad, tanto en la documentación de la época, como en algunas inscripciones conservadas en las propias iglesias. Los ejemplos de edificaciones, ampliaciones, añadidos e, incluso, de renovaciones de la dotación mobiliaria son numerosísimos (Víd. también Ramallo, 1985, págs.18 y 518).

En el aspecto puramente artístico, esta etapa final del siglo XVIII se caracterizó por la coexistencia entre las nuevas corrientes académico-clasicistas y el mantenimiento de las tradiciones barrocas que pervivieron hasta el inicio del nuevo siglo. Para un conocimiento en profundidad de esta materia remitimos a los estudios en los que nos hemos basado para la redacción de este apartado: Germán Ramallo (1985), Vidal de la Madrid (1995) y Javier González Santos (1997).

Dicha dicotomía se manifiesta en dos aspectos o niveles claramente interrelacionados (el profesional y el estilístico) y tiene su principal origen en la creación, a mediados del siglo XVIII, de la Real Academia de San Fernando, con la que se pretendía conseguir un doble objetivo: la exclusividad en la formación o, al menos, en la titulación de los artistas (especialmente de los arquitectos) y la implantación de las corrientes estilísticas clasicistas de corte europeo.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII dichos objetivos no llegaron a alcanzarse plenamente en Asturias, en donde las directrices emanadas de la Real Academia tuvieron un mayor eco en el campo de la arquitectura y en los principales centros artísticos, mientras que en las zonas más alejadas de los mismos pervivieron las tradiciones decorativas barrocas y los antiguos usos gremiales.

Mientras que los 5 únicos arquitectos asturianos titulados acapararon los principales cargos y las obras más importantes de la región, los antiguos maestros de

arquitectura, de cantería y de las diversas técnicas relacionadas con la construcción y decoración de los retablos (tracistas, ensambladores, tallistas, doradores, etc.) continuaron desarrollando su actividad en las zonas rurales al servicio de una clientela de gustos más populares y próximos a los viejos postulados barrocos, que se fueron moderando progresivamente hasta llegar a originar diversas fórmulas de transición entre el Rococó y el Neoclásico.

El caso concreto de la iglesia de Santiago de Villazón encaja perfectamente en la segunda de las corrientes descritas. De hecho, en palabras del único especialista que hasta el momento había publicado algún tipo de estudio dedicado a la misma (Germán Ramallo Asensio en su “Guía de Asturias” del año 1979), se trata de “un buen ejemplo de las remodelaciones hechas en el siglo XVIII, siglo en el que se reconstruyó y se llenó de retablos de un carácter neoclásico-rococó con un encantador sabor popular”.

En su obra “Escultura Barroca en Asturias” (publicada en 1985 y basada en su Tesis Doctoral del año 1978) el mismo autor se ocupó, en diversos capítulos, de los citados retablos que, en su opinión, son “fruto de un mismo impulso constructivo” llevado a cabo, a continuación de la reedificación de la iglesia, entre 1783 y 1790, y constituyen “el ejemplo mejor conseguido y conservado” de una de las tres tipologías de retablos de transición al Neoclásico que se dan en Asturias a finales del siglo XVIII.

La abundante información recopilada durante la elaboración de nuestro estudio nos permite encuadrar el proceso de edificación y amueblamiento de la iglesia de Villazón dentro de ese circuito artístico secundario que se caracterizó por el mantenimiento y la moderación de las pervivencias barrocas y estuvo protagonizado por artífices no titulados por la Real Academia: ninguno de los que hemos podido identificar aparece mencionado en “Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815” (Pardo Canalís, 1967).

Como vimos en el primer volumen de nuestro estudio, la mayor parte del edificio de la iglesia se caracteriza por su austeridad y sencillez: una proporcionada combinación de volúmenes en la que se resaltan algunos elementos mediante el empleo del sillar bien escuadrado y, en algunos casos, de un discreto repertorio de molduras: esquinales, cornisas, puertas, arcos interiores y nervios de las bóvedas.

Los dos únicos elementos decididamente ornamentales se reservaron para destacar la fachada principal (la espadaña y el enmarque moldurado de la puerta), pero solamente el segundo de ellos nos remite claramente al estilo predominante en la mayor parte del siglo XVIII, el Barroco (figuras 1 y 2).

Como suele suceder en este tipo de iglesias rurales, su diseño está inspirado en modelos urbanos de épocas anteriores; en este caso, encontramos un claro precedente en el enmarque de los balcones de la planta superior del palacio del Duque del Parque (actualmente del Marqués de San Feliz), construido en la ovetense Plaza del Fontán, entre 1723 y 1730, por Francisco de la Riva Ladrón de Guevara (1686-1741).

El acusado contraste que se establece entre el sencillo continente arquitectónico y la vistosa ornamentación mobiliaria con la que se enriqueció su interior resulta característico de la región y de la época (Ramallo, 1985, pág. 61). En nuestra opinión, podría estar motivada por diversas causas.

Estilísticamente, podría responder a que, como dejamos dicho más arriba, los mayores avances del clasicismo se produjeron en el campo de la arquitectura, mientras que en el resto de los géneros artísticos se produjo una mayor resistencia a las normas académicas.

Económicamente, y teniendo en cuenta las limitaciones presupuestarias de este tipo de parroquias rurales, resultaría más razonable concentrar los elementos decorativos más vistosos en el interior del templo, al ser mucho más asequible (técnica y económicamente) revestir el interior del mismo con llamativos retablos de madera dorada y jaspeada que desarrollar un programa decorativo equivalente sobre la dura superficie petra del exterior.

Funcionalmente, también resultaría más adecuado, pues era precisamente en el interior del templo en donde se desarrollaban las celebraciones litúrgicas, que se verían potenciadas (además de por los profundos sentimientos religiosos de la época) por el adecuado entorno ambiental en el que se llevaban a cabo: mobiliario religioso, vestimentas y objetos litúrgicos, el olor del incienso, la iluminación de las velas, etc. Resulta fácil imaginar el efecto que producirían los dorados y los jaspeados marmóreos de los retablos, por ejemplo, en el conjunto de una feligresía acostumbrada a la sencillez y austeridad de sus viviendas.

En cambio, en el exterior se valorarían otros parámetros como la solidez y la durabilidad, concentrando los detalles decorativos (cuya realización en piedra resultaría más gravosa al ser mucho menos dúctil que la madera) en determinados elementos: en el caso de Villazón (como en el de otras muchas iglesias parroquiales asturianas), en la fachada principal, que se dispuso de forma que sirviese de referencia visual para todo el entorno.

El proceso de transición del Rococó al Neoclásico que se produjo en el campo de la retablística asturiana ha sido descrito por Germán Ramallo Asensio en su estudio monográfico sobre la Escultura Barroca en Asturias.

Según este autor, las primeras normas neoclásico-academicistas para la construcción de retablos que llegaron a Asturias lo hicieron en forma de carta enviada en 1777 por el marqués de Floridablanca (protector de la Academia de San Fernando) al obispo de Oviedo previniéndole para que *“todas las obras que se hiciesen en esta iglesia (la Catedral) y en las demás de la diócesis se ejecuten por oficiales diestros para que las hagan según su arte y que sean de jaspes, alabastros, estucos y otros materiales que no sean susceptibles del fuego...”*.

Debido a la carencia de ese tipo de piedras nobles, a su excesivo coste y a la nula tradición de su uso en Asturias, no llegaron a utilizarse, “pero lo que sí se comienza es su imitación por medio de la pintura, con lo cual, además de estar de acuerdo con las nuevas orientaciones y seguir la moda, se conseguía un abaratamiento del costo al ahorrarse el trabajo de los doradores y mucha cantidad de pan de oro”. “De todas formas las soluciones y formas barrocas siguen afincadas en las clases populares y son solicitadas hasta los últimos años del siglo”.

Como adelantábamos más arriba, para el citado especialista, en la producción retablística de finales del siglo XVIII se pueden distinguir tres modelos o vías de transición del Rococó al Neoclásico. La primera tipología estaría inspirada en el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Oviedo, obra de José Bernardo de la Meana.

La segunda vía, que transcurriría al margen del citado modelo, se caracterizaría por la contención del movimiento, la ordenación de la estructura, el regreso a la perfecta utilización de los elementos arquitectónicos, la imitación de la piedra y el recurso al oro con decoración esgrafiada. Para dicho autor, dos ejemplos destacados de la misma serían los retablos mayores de Piñera (Castropol) y Tallarén de Villanueva (Navia), atribuidos a un artista local apellidado Villaverde.

Por último, le dedica a la tercera tipología (ejemplificada por los retablos de Villazón) los siguientes párrafos. “Otra dirección distinta viene marcada por aquellas obras que siguen considerando lo arquitectónico como algo dúctil y variable, los oros y tonalidades rococó para su pintura y los motivos de rocalla o derivados para su decoración. El ejemplo mejor conseguido y conservado de este tipo se encuentra en los cinco retablos que adornan la iglesia parroquial de Villazón, en Salas, todos fruto de un mismo impulso constructivo, hechos de 1783 a 1790”. Tras describirlos detalladamente,

propone el retablo mayor de la antigua iglesia de San Martín de Salas como posible modelo de este tipo de retablo, cuya repercusión se nota “en todo este concejo” (pone el ejemplo de Camuño) “y hasta incluso en el de Tineo” (aquí señala el mayor de Tuña).

No es éste el único apartado en el que Ramallo se ocupa de los retablos de Villazón. Al hablar de los conjuntos barrocos en madera, y tras tratar el caso de la Catedral de Oviedo, cita (“como uno de los mucho casos que podrían considerarse de iglesias rurales”) el de la iglesia de Villazón que “en el último tercio del siglo XVIII se replantea la decoración con retablos de sus dependencias y todos ellos responden a una misma estética del boato”.

Por último, como prueba de la importancia que el citado especialista le concedió a los retablos de Villazón, reproduciremos los párrafos con los que cierra el capítulo dedicado a los “Hitos en la evolución del retablo” (en el que incluye sendos dibujos del retablo mayor y de uno de sus aletones), dentro del apartado dedicado al retablo rococó y tras mencionar algunos otros ejemplos de transición al estilo Neoclásico: “Otro precioso esquema, impregnado de la mayor gracia rococó, es el del retablo mayor de Villazón (Salas), que una vez terminado se le hubo de añadir decoración a petición del pueblo. Quedaba así abierta la entrada al movimiento neoclásico con su valoración de lo tectónico y su brusca reacción ante el abuso de lo decorativo que había dominado los años anteriores”.

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

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

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

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

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

En el citado estudio de Germán Ramallo se destaca la presencia del trasmerano José de Margotedo, maestro ensamblador y de arquitectura (vecino y natural de Arnúero) que participó en la elaboración de algunos importantes retablos entre 1678 y 1680, tras lo cual “no se vuelve a mencionar su nombre”. También se menciona la intervención (por traspaso de Luís Fernández de la Vega en el año 1600) de Ignacio de Cajigal (arquitecto natural de Güemes) y Alonso de la Peña (ensamblador de Ajo) en el retablo de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral.

Sin embargo, tanto en el capítulo introductorio, como en las conclusiones del libro de Ramallo, se habla de la existencia en Asturias de una fuerte demanda que propició la llegada de diversos artistas foráneos y de la transformación de Oviedo, en el segundo tercio del siglo XVIII, en un centro de atracción para algunos artífices provenientes de las provincias colindantes (doradores leoneses) e incluso de Portugal.

Teniendo en cuenta que en la vecina provincia de Cantabria el fenómeno migratorio de los artistas de retablos tenía en esa misma época un sentido inverso al que se describe para Asturias, no debe de resultar extraño que finalmente hayamos podido constatar la presencia de uno de aquellos apreciados talleres trasmeranos en nuestra región.

Tanto Polo Sánchez, como Campuzano Ruiz (cuyos estudios sobre el retablo en Cantabria nos servirán de guía en este capítulo), coinciden en señalar que, al igual que los canteros y arquitectos, los retablistas santanderinos (particularmente los de la comarca de Trasmiera) alcanzaron un gran prestigio y dejaron muestras de su trabajo en tierras riojanas, alavesas, navarras y castellanas.

Según Campuzano Ruiz, la Merindad de Trasmiera tenía su capital en Hoz de Anero, en donde se reunían las juntas históricas que la conformaban: Cudeyo, Ribamontán, Cesto, Voto y Siete Villas. A esta última pertenecía la población de Ajo de

la que eran naturales, tanto Bernardo de San Miguel Láinz (el arquitecto de retablos que realizó los de Villazón), como el dorador que pensamos que fue quien complementó el trabajo del primero en una buena parte de los retablos que realizó en Asturias: Juan Antonio de Láinz Láinz.

En la época en la que se edificó y dotó de retablos la iglesia de Villazón, los principales talleres de retablos de Cantabria eran, precisamente, los de la Junta de Siete Villas. Según Polo Sánchez, “los talleres trasmeranos acapararon la actividad escultórica de Cantabria durante todo el siglo XVIII. Especialmente los del foco de Siete Villas, con sus aliados de Cesto y, en menor medida, los de Cudeyo, se encargaron de llevar a cabo no sólo el mayor número de obras, sino también las de mejor calidad”.

Según este mismo autor, la evolución de la actividad de los talleres de Siete Villas durante el siglo XVIII fue la siguiente. “Frente a la proliferación de focos o talleres retablistas en Cantabria a la que asistimos durante el siglo XVII, el XVIII significa la decadencia de la mayor parte de ellos. Únicamente el taller de Siete Villas conseguirá mantener estable su actividad. Los otros talleres o desaparecen definitivamente...o derivan hacia una producción artesanal...”. “La explicación de este fenómeno ha de buscarse en la recesión de la demanda de calidad.”.

Aunque, “a partir del segundo tercio del siglo se convertirá en el único foco artístico de Cantabria con cierta entidad”, entre 1745 y 1790 “se aprecia una lenta disminución en número y calidad de los maestros de Siete Villas” debido a un descenso de la demanda, cuyo efecto se procuró atenuar mediante “la válvula de escape más habitual” en estas coyunturas: la emigración hacia sus puntos de referencia históricos (Castilla, Navarra y La Rioja, especialmente la alavesa) o hacia las comarcas del sur de Cantabria.

En ese contexto de demanda decreciente, no resulta extraño que uno de esos maestros retablistas de Siete Villas, Bernardo de San Miguel, tras una primera incursión por tierras alavesas (en donde, según Portilla Vitoria, realizó el retablo de Sojoguti en 1769), decidiese probar suerte en el Principado de Asturias, en donde, encontraría una demanda suficiente (como vimos) y menores dificultades para conseguir contratos que en el País Vasco: según se puede comprobar en el estudio de Echevarría Goñi sobre el retablo en Euskadi, la competencia (incluso con sus propios paisanos) debió de ser allí importante y, por otra parte, según Campuzano Ruiz, a los artistas foráneos se les imponían fuertes condiciones legales y económicas en los contratos.

A juzgar por el importante número de retablos realizados por el taller de Bernardo de San Miguel en Asturias, su decisión de explorar las posibilidades de implantación en nuestra región resultó un acierto absoluto. Por lo que hemos podido conocer hasta el momento, su labor se desplegó exclusivamente en ese circuito artístico secundario de carácter más rural del que hablábamos más arriba, habiéndose desarrollado, al menos, en 16 localidades pertenecientes a 6 de los actuales concejos (Caravia, Quirós, Mieres, Ribera de Arriba, Salas y Tineo), con la particularidad de que, en algunas de sus iglesias, llegó a realizar más de un retablo (5 en Villazón y 2 en Tellego, en Santullano de Salas, en Bermiego y, posiblemente, en San Martín y Mieres).

Es precisamente en la documentación de la iglesia parroquial de esta última villa, en donde hemos podido constatar la presencia sucesiva de Bernardo de San Miguel Láinz (en el año 1795) y de su convecino Juan Antonio Láinz, a quien en 1799 se le abonaron los trabajos de dorado y jaspeado del retablo de la Virgen de los Dolores que, muy probablemente, había realizado el primero en 1794.

El mencionado indicio documental, junto con algunos otros de carácter material que analizaremos más detalladamente en su momento, parecen apuntar a una especial colaboración entre ambos maestros: en nuestra opinión, debió de ser este maestro el que se ocupó de dorar y pintar una buena parte de los retablos realizados por Bernardo de San Miguel en Asturias, entre ellos los de Villazón.

Según Polo Sánchez, este tipo de colaboración entre maestros de una misma localidad o comarca (e incluso entre individuos de diferente procedencia) fue constantemente empleada por los artistas cántabros de los siglos XVII y XVIII, llegando a generalizarse el uso de las “compañías artísticas”, aunque son escasos los conciertos de este tipo protocolizados ante notario.

Según Gerardo Martín Sánchez, en el caso de Álava también fueron frecuentes las compañías de oficiales de las mismas o de distintas especialidades artísticas que tenían por objeto competir en el mercado artístico y cuya duración en el tiempo era limitada, aunque en algunos casos se constata documentalmente que, “una vez disueltas, los artistas continuaban teniendo relaciones...”.

A juzgar por el importante volumen de encargos que llegó a acumular el taller de Bernardo de San Miguel en Asturias, debió de estar compuesto por un nutrido grupo de artífices que llegaron a estar radicados en torno al año 1790 en la parroquia de Villazón. Desconocemos el tipo de colaboración que se estableció entre Bernardo de San Miguel y el mencionado dorador de Ajo, pero el número de retablos en los que se rastrea la

intervención de ambos artistas resulta lo suficientemente elevado para que podamos contemplar la existencia de algún tipo de coordinación entre sus talleres.

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

Algunos de estos rasgos ya están presentes en momentos anteriores a la aparición del retablo rococó (mediados del siglo XVIII), como es el caso de la inclusión del tabernáculo (templete conformado por un sagrario y un expositor superpuestos) en la hornacina central del banco de los retablos mayores, al igual que se hizo, por ejemplo, en los de Sojoguti, Villazón, Tuña, Soto de Ribera y San Martín de Salas.

Según Polo Sánchez (a quien seguiremos principalmente en esta apartado), se trata del “objeto sacramental más demandado por las iglesias de Cantabria. Dada su importancia litúrgica se hizo imprescindible en todas las parroquias, por lo que, desde la promulgación de las sinodales de 1575, es indefectiblemente la primera obra escultórica sobre la que se solicitan licencias de construcción. Por lo general responden a un estilo cercano a los retablos mayores que, siempre con posterioridad, se fabrican en torno a ellos...Resultó habitual que fuera el tabernáculo la primera obra que se emprendiera, sacando su ejecución a subasta pública. Si la parroquia quedaba satisfecha con la labor realizada por el maestro, le encargaba la elaboración de las trazas generales del retablo mayor...” resultando muy común que el mismo artista “acabase haciéndose con la obra”.

Del mismo modo, uno de los elementos más característicos de los retablos de Bernardo de San Miguel, el arco trilobulado de la hornacina central del banco del retablo (que normalmente suele acoger, precisamente, al tabernáculo adaptándose a su perfil e invadiendo el cuerpo del retablo), ya está presente, por ejemplo, en la obra del principal representante de la segunda generación de los talleres de Siete Villas en el siglo XVIII: el tracista y ensamblador Vicente Ortiz de Arnúero, natural de Bareyo. En los retablos del convento de El Soto y de la parroquial de Escalante (1730) empleó este tipo de arco en las hornacinas centrales del banco para enmarcar el tabernáculo, mientras que en los colaterales del Santuario de la Bien Aparecida (1733) los dispuso en las calles exteriores.

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

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

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

Según Polo Sánchez, “la última generación de Siete Villas será la que produzca el cambio estético hacia los modelos rococós”, adoptando, “a partir de mediados de siglo, los modelos castellanos, vallisoletanos principalmente, de retablos rococó de planta movida y decoración de rocallas...”.

Como ejemplo de un posible modelo temprano de retablo vallisoletano, se podría proponer el de la iglesia de la Asunción de Rueda, que fue realizado en 1740 por Pedro de Sierra y presenta algunas llamativas similitudes con el retablo mayor de Limpias, aunque éste último es mucho más tardío (1774) y según Polo Sánchez “marca la última fase del rococó en Cantabria...(y)...la definitiva tendencia hacia la depuración ornamental que caracteriza el paso a la estética neoclásica”.

Algunos de los primeros ejemplos cántabros de retablo rococó, el mayor de Róiz (c. 1740), el del Rosario de Limpias (1754) o los colaterales de San Lorenzo de Llerana (c. 1750), ya presentan algunas características comunes con la obra de Bernardo de San Miguel, especialmente con el retablo de Sojoguti: columnas estriadas con aplicaciones de motivos rococó, hornacina trilobulada con tabernáculo, sustitución de las hornacinas laterales por peanas sobresalientes y peinetas, decoración a base de espejos arriñonados, rocallas, y guardamalletas lambrequinados, etc.

Algunos de esos elementos también están presentes en la obra de uno de los artífices más prolíficos y representativos de la etapa plena del rococó en Cantabria, el ensamblador de Reinosa Manuel García Bayllo, cuya actividad abarcó la mayor parte de la segunda mitad del siglo XVIII (Víd. Polo Sánchez y González Echegaray).

Pero las mayores coincidencias con la obra de Bernardo de San Miguel las encontramos en algunos ejemplares de la fase final del rococó cántabro, cuyo máximo representante, según Polo Sánchez, fue el maestro de Siete Villas José de la Roza, ensamblador natural de Ajo, al igual que San Miguel.

Sabemos con seguridad que en 1785 realizó el retablo mayor de San Pedro de Requejo (Polo Sánchez), que presenta algunas interesantes coincidencias con el de Villazón: totalmente dorado, con similar disposición de las hornacinas y con un mayor protagonismo de la decoración en bajorrelieve.

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

Las similitudes con el mencionado retablo de Villazón abarcan desde los elementos estructurales y decorativos (columnas, peinetas, guardamalleta incurvada y lambrequinada, etc.) hasta algunos detalles de la decoración pictórica: especialmente las imitaciones del moteado de las piedras duras. Esta última coincidencia resulta especialmente interesante pues, según Escallada González y González Echegaray, la policromía del retablo fue realizada en 1792 por Juan Antonio de Láinz Láinz, maestro dorador natural de Ajo.

En el contrato del año 1792 (publicado por González Echegaray) 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.

Por otra parte, sabemos que Bernardo de San Miguel, no sólo conocía dicho santuario y el retablo de su titular, si no que sentía una especial devoción por el mismo, pues, entre las 200 misas que dejó instituidas en el codicilo testamentario del año 1813 (AHPC, 5.266, 210 y 211), mandó que se celebrasen cuatro misas cantadas durante tres años en *“la ermita del Apóstol San Pedro Sopoyo y (en) su propio altar”*.

También es prácticamente seguro que conocería a los constructores del retablo y al dorador que, además de ser convecinos suyos, ejercieron sus respectivos oficios en la

misma época que él. De hecho, estaba emparentado con dos de ellos, lo cual no resulta extraño si tenemos en cuenta la característica endogamia existente entre los artífices de la época.

El arquitecto y ensamblador Pedro Pellón Noriega, coetáneo del padre de Bernardo (nació en 1716, dos años después que su colega Carlos de San Miguel de las Lastras), era el suegro de su sobrino Joseph de Pellón San Miguel, que también fue arquitecto de retablos y participó en 1807, según Escallada González, en la construcción de dos colaterales del santuario, en cuya doradura intervinieron (en 1808 y entre otros doradores) su primo Pedro de Pellón Ruiz y el propio Juan Antonio Láinz.

El probable parentesco entre este último dorador y el autor de los retablos de Villazón lo basamos en la coincidencia de los apellidos de la madre de Bernardo de San Miguel (María de Láinz Campo) con los del abuelo de Juan Antonio Láinz (Antonio de Láinz Campo). En el caso de que María y Antonio hubiesen sido hermanos, el citado dorador habría sido hijo de un primo de Bernardo de San Miguel: Juan de Láinz Pumar.

En estudios posteriores analizaremos otros ejemplos cántabros que presentan similitudes la obra de San Miguel, incluyendo algunos retablos realizados por los mismos ensambladores que construyeron el de San Pedro Sopoyo.

Destacaremos ahora, por tratarse de una pequeña variante tipológica, el pequeño retablo que remata la cajonera de San Vicente de Guriezo, cuya traza fue proporcionada en 1772 por el ensamblador de Liendo Miguel Antonio Díez y cuya hechura fue realizada por Nicolás del Mazo. Como en muchos retablos de San Miguel, su única hornacina está rematada por una peineta y las columnas estriadas están guarnecidas con aplicaciones de estilo rococó, mientras que en los extremos del conjunto se disponen unos aletones recortados semejantes a los de Sojoguti.

Por último, examinaremos dos ejemplares cuyas fotografías han sido publicadas por Campuzano Ruiz en 1999 y por Polo Sánchez en 2002, pero de los que, al parecer, se desconoce el autor y la fecha exacta de realización: se trata del retablo de la Virgen del Rosario de Ojear, datado por algunos autores en la segunda mitad del siglo XVIII, y del retablo mayor de la ermita de la Virgen del Carmen de Prezanes, catalogado en el último tercio de esa misma centuria (figuras 122 y 123).

Ambos presentan algunas llamativas similitudes con algunos de los retablos de Bernardo de San Miguel que justificarían una visita a ambos templos para poder comprobar si las coincidencias podrían permitir atribuirlos a la órbita del taller de San Miguel; no debemos olvidar que, por el momento, desconocemos la obra que haya

podido realizar en la década de los años 70 del siglo XVIII y si, como es previsible, dejó algunas muestras de su trabajo en su propia región.

El retablo de Ojebar podría encajar en esa etapa intermedia entre el esquema rococó de Sojoguti y los más clasicistas de su producción asturiana. Se mantienen los espejos enmarcados por rocallas y tornapuntas de las casas laterales de los bancos y de los aletones del ático, pero se introducen los jaspeados marmóreos que se alternan con los dorados de los elementos en relieve y del friso del entablamento. La gama de colores recuerda a la empleada en los de las capillas laterales de Villazón, aunque en la forma de aplicarlos se aprecian algunas diferencias. Las columnas y las peinetas de las hornacinas también se asemejan a las de Villazón, rematándose la calle central del ático con una tarjeta que incluye una paloma del Espíritu Santo aureolada por un resplandor de rayos dorados.

El de la ermita de Prezanes, en cambio, parece más evolucionado al estar más cercano a los postulados clasicistas que a los rococós. Aunque la fotografía publicada es en blanco y negro, nos parece apreciar un claro predominio de los jaspeados marmóreos sobre los dorados, que parecen reducirse a los elementos en relieve.

Se perciben, por tanto, mayores similitudes con la producción asturiana de Bernardo de San Miguel que con el retablo de Sojoguti: casa central del banco que incluye la puerta del sagrario, aletones recortados flanqueando el cuerpo del retablo y entablamento liso rematado por pequeños fragmentos de frontón curvo ubicados en sus extremos.

También se asemejan las columnas guarnecidas con relieves rococó y las peanas y peinetas de las calles laterales, mientras que los motivos decorativos que aparecen en los cajeados del banco y de la parte inferior de la calle central del cuerpo parecen guardar alguna relación con los ramajes entrelazados que con tanta profusión empleó San Miguel en Asturias.

Con esta última comparación entre el retablo de Prezanes y la obra conocida de Bernardo de San Miguel, damos por concluido nuestro somero examen del contexto histórico-artístico en el que se desarrollaron las actividades de los retablistas cántabros en la segunda mitad del siglo XVIII. Al no ser especialistas en esta concreta materia, nos hemos guiado por las publicaciones de quienes sí lo son (Polo Sánchez, Campuzano Ruiz, González Echegaray y Escallada González), con el único fin de intentar constatar (como finalmente pensamos que se ha podido conseguir) que la producción artística de

Bernardo de San Miguel conservada en Asturias se encuentra profundamente enraizada, como era de esperar, en la propia región y comarca de la que procedía.

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

Cumplido este primer objetivo, en estudios posteriores sobre dicho autor trataremos de identificar con mayor precisión los posibles modelos que pudieron influir en su obra. Sin embargo, al no conocer el panorama retablístico de Cantabria con el mismo detalle y profundidad que el asturiano, por el momento evitaremos el intentar determinar el papel que jugó exactamente Bernardo de San Miguel en la evolución del retablo en ese ámbito territorial.

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

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

Al tratarse de un artista que a sus 28 años ya había demostrado unas grandes dotes y una importante capacidad al conseguir y ejecutar el encargo de Sojoguti, y cuya producción posterior en Asturias fue extraordinariamente prolífica, lo más razonable es pensar que durante la década de los 70 lograría desarrollar su actividad en un buen número de iglesias, en las que habría ido dejando un interesante muestrario de la evolución de su estilo.

Al no haber podido examinar, hasta el momento, la totalidad de la producción retablística de la época en Cantabria, no se puede descartar que en dicha región se conserven otras obras atribuibles a su taller o a su círculo. En cualquier caso, esperamos y confiamos en que, a partir de este primer estudio de este interesante arquitecto de retablos trasmerano, irán apareciendo más ejemplos de su actividad artística, en donde quiera que la haya desarrollado.