

## Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices

MARIA ISABEL PASTOR CRIADO

### SUMMARY

*By the end of the XVIth. century Asturias knew an interesting artistic stage, mostly because of the patronage by the Archbishop Valdés and, in general, by the local clergy. Unfortunately, altarpieces of this time either disappeared or only fragments of them have been preserved. Nevertheless, documents allow us to approach them. Thus we know that, as in the common practice, they were made in wood with polychromy and gilding. There were monochrome-retables, retables with an only body, triptych-retables and other types. They developed a not very complex iconography, with predilection for Marian themes or certain Saints like Eulalia or Anthony. In this period it stands out the activity of the masters Francisco González and Juan de Medina Cerón, as the most important ones.*

### INTRODUCCION

Los años finales del s. xvr y los de comienzos del xviii transcurrieron en Asturias con una actividad artística destacable, a pesar de no ser precisamente una región bien comunicada con los núcleos emisores de nuevas corrientes. Esta actividad es más notoria en el campo de la arquitectura: construcción de las fundaciones del mecenas Valdés, en especial la Universidad; renovación de los grandes monasterios, etc.

En el terreno escultórico el ritmo fue más lento y el tono menor, no obstante la retablística, que ahora nos ocupa no se detuvo, aunque sus obras no alcanzaran la magnificencia de las arquitectónicas.

El templo como recinto sagrado, marco para el desarrollo de la liturgia de los ritos religiosos, ha necesitado siempre una serie de aditamentos, unos que podríamos considerar como «utensilios» para la celebración de los cultos;

y otros, caso de los retablos, para crear un clima propicio entre la comunidad de fieles que hiciera más efectiva la labor evangelizadora de la Iglesia. Durante el renacimiento, como apunta Martín González a este respecto, el retablo pasó a ser el medio ilustrativo que en la Edad Media había representado la portada del templo'; sustituyendo progresivamente desde el gótico a los frontales de altar.

Esta no era la única función del retablo sino que a ella había que sumar la estética. Dentro del templo constituía el telón de fondo de ábsides y capillas a la vez que el enmarque inmediato de la custodia, sancta sanctorum del recinto, y por tanto requería una atención especial desde el punto de vista artístico; no en vano se trataba de plasmar en él los pasajes más relevantes de las vidas de Cristo, la Virgen o los Santos, o sus propias imágenes, con una fuerte carga didáctica.

Dentro del retablo renacentista asturiano nos ocuparemos fundamentalmente de aquéllos que fueron hechos en Asturias y por artistas asturianos o afincados en la región, artistas sencillos como lo fueron sus obras, sin que esto les mengue dignidad de acuerdo con sus posibilidades. Para obras de mayor empaque como los retablos de la colegiata de Salas o de la capilla universitaria, fundaciones valdesianas, fueron llamados maestros de mayor renombre como el florentino Portigiani o el toresano Juan Ducete<sup>2</sup>, que llegaron ya con una sólida formación y aunque permanecieron algún tiempo en estas tierras no arraigaron en ellas.

Dedicaremos especial atención a los retablos que aunque desaparecidos sabemos que existieron, a través de documentación, y que precisamente por esta circunstancia no eran conocidos, pero que sin duda formaron y en cierto modo forman parte del patrimonio artístico asturiano y por supuesto de la Historia del Arte.

## CLIENTELA

La clientela asturiana en materia de retablos fue bastante similar a la contemporánea de otras zonas, pero adaptada a una región en la que la nobleza tenía poco peso específico y la Iglesia tampoco llegó a detentar altas cotas de poder.

Las órdenes religiosas en general, y en especial la siempre poderosa benedictina, tenían sus iglesias en obras y por consiguiente los retablos hubieron de aplazarse para fechas posteriores; el convento de San Pelayo,

<sup>1</sup> MARTIN GONZALEZ, J. J.: Historia de la escultura, Madrid. 1976. p. 216.

<sup>2</sup> GONZALEZ SANTOS, J.: El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias, B. S. A. A. Valladolid, 1986, p. 298. Este artista fue contratado para hacer un retablo en Salas en 1567 y como muy bien apunta el autor, con toda seguridad para la colegiata.

A. H. P. Esno. Juan Morán de la Rúa. leg. 120 I, fol. 315. En 1606 Juan Ducete contrata en Oviedo a los pintores vallisoletanos Isidro Ruiz y Juan de Espinosa para dorar, pintar y estofar el retablo de la Universidad que él hacía de escultura y talla.

que terminaba su iglesia con el siglo, sí instaló su retablo en 1605, no obstante éste fue sustituido en 1678 y trasladado a la vecina iglesia de La Corte<sup>3</sup>, actualmente desaparecido.

Uno de los clientes más importantes está representado por las parroquias, personalizadas en sus mayordomos, contratantes siempre en su nombre y de forma directa, sin mediar remate ni pregón, dado lo reducido de las obras; por otra parte la escasa complejidad iconográfica tampoco exigía grandes preocupaciones de la mitra ovetense, siendo suficiente la autorización del obispado para concertar la obra.

Otro grupo, pero sin salirnos del estamento religioso y dejando al margen las fundaciones del Arzobispo Valdés, fue el de los canónigos. En este caso los retablos tenían como fin presidir sus propias capillas, reafirmando así su preeminencia.

Fuera del ámbito religioso y debido a la ya mencionada situación de la nobleza, los clientes fueron personajes poco relevantes, posiblemente hidalgos, tan numerosos en la región, como Toribio García de Lugás o Lope de Cienfuegos; el primero ya era difunto en el momento de efectuarse el contrato, haciéndolo en su nombre el provisor general del obispado que dio la expresa aprobación de las trazas.

Puesto que la contratación se hacía de forma directa, la fijación del precio podía tener lugar bien en el momento de la firma, mediante acuerdo entre las partes, a la vez que se establecían los plazos de ejecución y pagas; o bien por el sistema de tasación a posteriori, en este caso los tasadores podían ser nombrados en el momento de ser requerido su concurso o concertados de antemano, desde el comienzo de la obra, pero siempre elegidos entre artistas del gremio o personas doctas en la materia. El hermano Juan de Tolosa de la Compañía de Jesús desempeñó este papel con motivo del concierto de un retablo por parte de la Ciudad, dada su condición de «oficial perito que es en el dho art»<sup>4</sup>.

## PRECIOS, MATERIALES Y TECNICAS

Uno de los datos que tenemos para calibrar la riqueza o pobreza de la retablistica asturiana encuadrada en estos años y hoy desaparecida, viene dado por los precios que se pagaban a los artistas en concepto de trabajo y materiales.

La oscilación que apreciamos es considerable y en ella no interviene la inflación, puesto que observamos diferencias notorias en años muy próximos e incluso a la inversa; tampoco creemos que la diferencia en la cotización de los maestros haya tenido incidencia alguna, ya que el mismo artista puede percibir cantidades dispares por su trabajo. La clave por tanto tiene que estar

3 RAMALLO ASENSIO, G.: *La escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, p. 125.

A. R. M. S. P. doc. 668. El retablo de 1605 era obra de Francisco González según consta en la carta de pago otorgada al monasterio en abril de 1604 por un valor total de 3.140 reales.

4 A. H. P. Esno. Alonso Pérez, leg. 45 s/f.

en las dimensiones, complejidad de composición, lujo de decoración, materiales, etc.

Dejando aparte los casi **300** ducados pagados por la obra escultórica del retablo de San Pelayo y los **400** de la pintura, que nos hablan de una obra importante, los precios van desde alrededor de 80 ducados hasta los 12, cantidad esta última que nos parece ínfima para llevar a cabo una obra de calidad aceptable, situándose el precio medio entre los **50** ducados y algo más de **30**, hablando siempre de escultura. La pintura se tasaba invariablemente por encima, cosa lógica si tenemos en cuenta que al salario del maestro había que sumar el precio de los oros y colores, más caros obviamente que la madera.

Precisamente la madera era el material base para el retablo y en Asturias casi exclusivamente la de nogal, admitiéndose el castaño alguna vez y más raramente cualquier otro tipo de madera, siempre con el requisito de que fuera buena y estuviera bien seca y curada. Asturias no era tierra de pinos y como consecuencia no se tomaba en consideración esta madera a diferencia de Castilla que era la que más usaba<sup>5</sup>.

Para el dorado y policromado de los retablos no hemos encontrado referencias acerca de la procedencia de los colores empleados, entre los que se menciona con mucha insistencia el azul junto con el carmín y el verde; es de suponer que las fuentes de abastecimiento eran comunes a las de los maestros castellanos, normalmente fuera del país, y serían traídas a Asturias por los mercaderes, muy relacionados con el área vallisoletana sobre todo con Medina de Rioseco.

Tampoco para el oro fino, oro limpio, se dan mayores datos de procedencia o valor. Lo cierto es que los retablos asturianos que estamos tratando no eran de grandes aspiraciones, limitándose a requerir que los materiales fueran «buenos», es decir de una calidad aceptable para la duración y buen aspecto de la obra, pero sin excesivos alardes de riqueza.

En cuanto a las técnicas empleadas en el proceso de realización, primero hemos de decir que se combinaban las escenas o representaciones de Santos en media talla con las imágenes de bulto redondo, habitualmente reservadas éstas a las de los Santos titulares, sin prejuicio de que en ocasiones se acompañaran de otras esculturas de bulto; rara vez se alternaban con pinturas (en el retablo del Abad de Tuñón se solicitaba que se pintaran en el espaldar del Crucificado «unos lexos y cielos con unas çiudades», pero sólo como fondo)<sup>6</sup>.

Una vez que la obra estaba terminada de madera, en blanco, era colocada en el lugar al que estuviera destinada, operación para la que era requerido el escultor a fin de que quedase totalmente acoplada al enclave elegido.

El dorado y policromado, que podía contratarse simultáneamente a la escultura o una vez colocado al retablo, solía demorarse cierto tiempo, lo

5 MARTIN GONZALEZ, J. J., *ob. cit.*, p. 216. El nogal en Castilla se reservaba para las obras que permanecían sin pintar. caso de las sillerías de coro.

6 A. H. P. Esno. Pedro de Quirós, leg. 18 s/f.

frecuente era que transcurrieran unos meses antes de proceder a estas labores, previa preparación del retablo a base de capas de yeso, normalmente cuatro, para finalizar con el embolado. Hecho esto se aplicaba el oro, salvo en las partes desnudas del cuerpo en las que se recurría a la técnica del encarnado, es decir a la simulación de las carnaciones, normalmente en mate.

Las técnicas de estofado seguidas en Asturias fueron por supuesto las mismas que se estaban desarrollando en Castilla o Andalucía, salvando las distancias, a punta de pincel o grabado, indistintamente; dentro del grabado o grafiado fueron muy usadas las del rajado y ojeteado. Otra técnica muy vistosa y con intenciones epatantes es la de utilizar los colores transparentes sobre el oro, emulando los esmaltes, usada en el retablo del canónigo Juan González para resaltar algunos detalles, se pedía la aplicación de carmín y verde de madera que parecieran rubíes y esmeraldas.

## TIPOLOGIAS E ICONOGRAFIA

El retablo, conjunción de las consideradas tres artes mayores: arquitectura, escultura y pintura, en Asturias durante la etapa renacentista en ningún momento presenta complicaciones ni en lo tocante a la arquitectura ni a la escultura, tanto en su aspecto compositivo como iconográfico. Por lo general son retablos de proporciones equilibradas, pero sin denotar preocupaciones por las relaciones matemáticas, se buscaba simplemente la mayor armonía posible dentro de la adaptación al lugar que iban a ocupar. Se aprecia en el retablo asturiano una tendencia a la negación de la verticalidad y de la ascensionalidad, inclinándose por el contrario hacia el formato apaisado, incluso cuadrado, aunque se encuentren ejemplos totalmente opuestos.

Establecer una clasificación evolutiva resulta harto difícil ya que los tipos se entremezclan a lo largo del tiempo y por otra parte la ausencia de la mayor parte de estos retablos, su desaparición, dificulta las adscripciones a un tipo u otro, complicando aun más el panorama.

En los contratos no nos informan de los órdenes empleados en las columnas y pilastras, elementos arquitectónicos articuladores, su grosor o esbeltez; tampoco nos aclaran si había superposición o si abarcaban más de un piso cuando lo había; así mismo nos faltan datos acerca de la ornamentación en molduras, capiteles, etc., lo que sabemos con certeza, respecto a este punto, es que la decoración por excelencia eran los serafines, distribuidos por los frisos, en torno a las custodias o rodeando a las imágenes de la Virgen.

En primer lugar trataremos del retablo-custodia, en el que el sagrario es el punto culminante de la obra, el elemento que centra la atención y las preocupaciones estéticas del retablo como si el resto de las imágenes fueran mero acompañamiento y cobertura. Ya a finales de la década de 1560 el retablo que concierta el imaginero y pintor Francisco de Ceballos para la iglesia de San Juan de Mieres seguía estas premisas. La custodia estaba flanqueada por San Juan y San Pedro, dando asiento a un cuerpo dividido

en tres calles que acogían otras tantas imágenes, para rematarse con una de Nuestra Señora<sup>7</sup>.

Esta misma estructura presenta otra obra de 1584 para cuya finalización la viuda del entallador Juan de Argüelles contrata al imaginero Miguel Miñot<sup>8</sup>. Aquí la custodia además de estar escoltada por San Juan Bautista y los Apóstoles Pedro y Pablo está rodeada por seis serafines y un pelicand con sus tres crías, alegoría de la redención a través de la muerte de Cristo, mientras que la imagen de Nuestra Señora se sitúa en la calle central del cuerpo y en el remate el Salvador.

Otro tipo de retablo es el de cuerpo único y parcialmente subdividido en casillero, a este pertenecía el de Santo Toribio de Lugás, Santo onomástico del fundador de la capilla para la que se creaba en la parroquial de Lugás, y obra del escultor Juan de Medina Cerón de 1605<sup>9</sup> (Fig. 1). A través de las trazas que han llegado hasta nosotros podemos ver que estaba compuesto por un banco tripartito con el espacio central reservado a la cartela que contenía el nombre del fundador; cuerpo dividido en tres calles: central que ocupaba todo el cuerpo en altura y se destacaba en anchura, a la vez que se adelantaba arquitectónicamente para crear hueco para la imagen de bulto del titular; las calles laterales subdivididas horizontalmente daban como resultado cuatro casillas: las dos inferiores adinteladas, las superiores cerradas en arquillo y en ambos casos con imágenes de media talla igual que el Dios Padre que presidía el ático semicircular.

Dos medias columnas jónicas enmarcaban el cuerpo del retablo y dos columnas del mismo orden flanqueaban la calle central proporcionando una unidad consistente al conjunto del cuerpo y por extensión al retablo.

Se trataba de una obra próxima en espíritu a la Contrarreforma, con perfiles clasicistas y austero en ornamentación que se reducía a tres serafines en el friso alto, en correspondencia con cada una de las calles, mientras que en el bajo se resolvía con unas simples molduras, y a dos volutas y una cruz en el friso curvo que encerraba la imagen del remate. Los recuerdos manierista~se manifiestan en los rebordes cartilagosos de la cartela y en las rupturas del friso superior.

Antecedentes de este retablo podemos verlos en el de la Virgen del Valle, obra del escultor Portigiani de 1568-69 en barro cocido<sup>10</sup>, no obstante haber diferencias apreciables tanto en distribución, aquí las calles laterales están reducidas prácticamente a intercolumnios, como en ornamentación, con cierto regusto aun del primer renacimiento, además de que su remate es mucho más reducido.

Muy similar al de Lugás y cercano a este modelo parece haber sido el

7 *Idem.* Esno. Juan de Nalón, leg. 60 s/f.

8 *Idem.* Esno. Alonso Pérez, leg. 44 s/f.

9 *Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 119, f. 19.

10 GONZALEZ SANTOS, J.: *El retablo de Nuestra Señora del Valle de Juan Bautista Portigiani.* Rev. Astura n.º 5, Oviedo, 1986, pp. 72-73.



de Leiguarda, llevado acabo por el entallador Francisco González en 1601<sup>11</sup>. En esta ocasión la calle central, unitaria, estaba dedicada a la Asunción.

Respondiendo a la estructuración del retablo contrarreformista, con modelo en El Escorial y Villagarcía de Campos y de amplia difusión en los años finales de s. XVI, también encontramos aquí algunos ejemplos, aunque reducidos a un esquema mucho más simple.

Uno de ellos es el retablo que encarga el canónigo Juan González al entallador Juan de Medina Cerón en 1601<sup>12</sup> que constaba de banco, que acogía los escudos de armas del canónigo; cuerpo, dividido en tres calles separadas por columnas, y ático en el que se encontraba el Crucificado, con pirámides y bolas a los lados.

Otro retablo de este tipo era el salido de las manos de Francisco González en 1606<sup>13</sup>, de mayores vuelos dentro de su sencillez: banco, dos pisos y el frontispicio, que albergaba al Dios Padre con dos targetas y dos serafines flanqueándolo. Este detalle en cierto modo se aparta de la ortodoxia del retablo contrarreformista, a lo que hay que sumar el hecho de que no conocemos los detalles de ornamentación para saber hasta qué punto se ajustaban al modelo, que se prolongó en Asturias a lo largo del tercer decenio y que tiene su mejor ejemplar en el retablo mayor del monasterio de Cornellana, pero según parece al menos sus trazas son importadas<sup>14</sup>.

Un tercer tipo de retablo es el retablo-tríptico, en este apartado incluimos varios ejemplos atendiendo a distintos conceptos:

El retablo de San Miguel de la Llera (Somiedo) que el entallador Juan de Argüelles estaba obligado a hacer en 1578<sup>15</sup>, en este retablo la calle central estaba situada sobre la custodia de manera que en la parte superior rompía las líneas de división horizontales, destacándose así de las calles laterales que se remataban con dos serafines. Como elemento ordenador del espacio se dejaba a criterio del artista la utilización de columnas o balaustres, lo que demuestra que la columna, como rectora de la arquitectura retablística, aún no estaba plenamente asentada.

En relación con este retablo está el de la parroquial de Regla de Naviego en Cangas del Narcea, ya calificado por el profesor Ramallo como de estructura que recuerda la de tríptico con dos hojas adicionales<sup>16</sup>, donde la calle central en principio se nivela con las laterales por medio de dos cartelas, para después colocar sobre ella un doble friso amén del frontón triangular que recoge al Dios Padre, no obstante el efecto óptico de ascensionalidad queda compensado con la longitud de base.

También en este apartado hemos situado el retablo concertado por Domin-

11 A. H. P. Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 115, fol. 5. Contrato de construcción *Idem. Idem.* Fol. 588. Carta de pago.

12 *Idem. Idem.* Leg. 115, fol. 106. Nombramiento de tasadores.

13 *Idem. Idem.* Leg. 120 I, fol. 342.

14 RAMALLO ASENSIO, G.: ob. *cit.*, p. 137.

15 A. H. P. Esno. Diego González de Candamo, leg. 6 s/f.

16 RAMALLO ASENSIO, G.: ob. *cit.*, p. 128.

go Suárez del Ortal con Andrés de Muño, pintor, en 1599<sup>17</sup>. Fundamentalmente estaba constituido por tres cajas que dominaban toda la obra, asentadas sobre un pequeño banco que recogía los escudos del fundador, el remate estaba ocupado por la imagen de Dios Padre, flanqueado por dos arbotantes y cerrando el conjunto la cruz de los ángeles.

Quizás la obra que más se ajustara al tríptico tradicional fuera el retablo encargado para la parroquia de Santa María de Urbiés, cerca de Turón, al escultor Benito de Salas y al pintor Juan Menéndez en 1602<sup>18</sup>. Era un retablo móvil, articulado mediante bisagras con una caja para Nuestra Señora y dos puertas a los lados en las que habían de tallarse las imágenes de Santa Catalina y Santa Eulalia con sus correspondientes símbolos martiriales, reservando el frontispicio al Dios Padre bendiciendo. La referencia directa para este retablo debían tomarla los artistas en cuestión de otro similar, existente entonces en el antiguo templo ovetense de San Isidro.

Por último haremos mención a los retablos de imagen o conjunto único, contruidos sólo como marco para dignificar esas imágenes. A este modelo parece haber correspondido el concertado por el Ayuntamiento ovetense con el imaginero Andrés González y su hijo, entallador del mismo nombre, en 1587<sup>19</sup>. El Crucificado acompañado de María y San Juan, es decir, el Calvario, enmarcados por columnas y adornado con frisos y molduras, configuraban el retablo. No tenemos más noticias de retablos de este tipo hasta pasados más de treinta años, en 1619, en el que se fecha el de San Roque en Lastres<sup>20</sup>.

El programa iconográfico de los retablos asturianos era bastante simple. Se limitaba a una serie de imágenes que por sí mismas evocaban sentimientos piadosos, sin formar parte de conjuntos o series iconográficas. Tampoco se detecta excesiva preocupación por la jerarquización de los diferentes Santos en cuanto a la distribución espacial.

El lugar de honor, el punto central, era el ocupado por la imagen bajo cuya advocación se construía, el titular de la parroquia si era para el altar mayor, como en San Miguel de la Llera; atendiendo a los deseos del propietario cuando se trataba de una fundación privada: el canónigo Juan González se lo dedica a Nuestra Señora y lo mismo hace Domingo Suárez del Ortal.

La iconografía de la Virgen bajo diferentes representaciones desempeña un capítulo importante, es la mediadora más directa entre los fieles y el Ser Supremo con supremacía sobre todo el santoral. Entre las más frecuentes están la de Madre con el Niño en brazos, como protección a la comunidad religiosa, la Asunción y la Concepción.

En cuanto a los Santos a los que daban acogida los retablos asturianos se destacan San Pedro y San Pablo, casi siempre formando pareja y próximos a la custodia; Santa Eulalia, patrona de la diócesis; San Roque, relacionado

17 A. H. P. Esno Pedro Alvarez Gato, leg. 156, fol. s/n.

18 *Idem.* Esno. Juan de Huergo, leg. 152 s/f.

19 *Idem.* Esno. Alonso Pérez, leg. 45 s/f.

20 RAMALLO ASENSIO, G.: *ob. cit.*, p. 135.

con la peste, y junto a ellos San Antonio, que gozó de la predilección de muchos asturianos, Santa Ana, Santa Isabel y una serie de santos con devociones muy localizadas.

El Dios Padre en actitud de bendecir y como señor de la creación, simbolizado en la bola con la cruz que porta en la mano izquierda, es el remate preferido para los retablos de estos años. El Calvario, tan utilizado en Castilla, aquí es menos frecuente; tal vez la sequedad del carácter castellano esté más en consonancia con la inclinación hacia una escena patética.

Las puertas del sagrario o custodia eran por lo común sujeto de decoración, sin embargo en pocos casos hemos encontrado esta indicación precisa, no obstante cuando ha sido así se solicitaba que se tallara la escena de la Resurrección, una de las más características junto con la Cena para ocupar este lugar; desde luego no eran escenas escogidas al azar sino que simbolizaban las enseñanzas evangélicas de la vida eterna a través de la comunión con Cristo.

## LOS MAESTROS Y SU ESTILO

Durante los años en que nos movemos dos fueron los escultores o entalladores, el término imagineros que antes se les aplicaba se fue perdiendo a finales del s. XVI, que desarrollaron mayor volumen de actividad en la región asturiana, la razón estaría en relación directa con los niveles de calidad, éstos fueron Francisco González y Juan de Medina Cerón.

Francisco González había nacido en 1575<sup>21</sup> en el seno de una familia dedicada a este arte, hijo de Andrés González, imaginero, hermano de Andrés y Juan González, también artistas de este gremio y cuñado de Antonio de Borgoña, igualmente entallador<sup>22</sup>. En 1617 se casa con María Estébanez, sobrina del capellán de coro de la capilla de Rey Casto<sup>23</sup>, posiblemente en segundo matrimonio dada su edad.

Las primeras noticias que tenemos de su actividad datan de 1599, cuando contrata la rejería de madera de la capilla mayor de la iglesia de los dominicos de Oviedo, días después de haber establecido un convenio de compañía con el pintor Andrés de Muño por espacio de dos años<sup>24</sup>, concertando para la misma orden la cajonería de la sacristía en 1601<sup>25</sup>. En los años siguientes, a los retablos ya mencionados, hay que sumar una imagen de la Soledad en 1606 y una Piedad en 1614<sup>26</sup>, además de andas y cruces procesio-

21 A. H. P. Esno. Pedro Alvarez Gato, leg. 161, ff. 183 y ss. En un pleito en torno a unas casas de la calle del Rosal en Oviedo, donde él había vivido con su familia, afirmaba tener 34 años de edad. El pleito tenía lugar en 1609.

22 *Idem.* Esno. Diego González de Candamo, leg. 7 s/f. Trabajando junto a su suegro.

23 *Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 130, fol. 73.

24 *Idem.* Esno. Pedro Alvarez Gato, leg. 156 I, fol. 417.

Contrato con el convento de Santo Domingo.

*Idem. Idem.* Fol. 601. Escritura de compañía.

25 RAMALLO ASENSIO, G.: ob. *cit.*, p. 123.

26 A. H. P. Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 120 I, fol. 1.

nales, precisamente lo último que conocemos de su producción son unas andas procesionales para la parroquia de Posada de Rengos<sup>27</sup>; puesto que la supuesta relación con Luis Fernández de la Vega parece que habrá que apuntársela a su homónimo.

En efecto, otro entallador del mismo nombre inicia su carrera por estas fechas, en un principio vecino de Grado, es aprendiz con Juan de Argüelles en 1612 y con Bernabé Alvarez en 1616<sup>28</sup>; incluso al morir éste, meses más tarde, se contrata por tres años con el maestro que estamos estudiando, presentado por su suegro, el pintor Andrés Rodríguez, utilizando el apelativo de «el mozo»<sup>29</sup>.

Juan de Medina Cerón era natural de Benavente, obispado de Oviedo, con residencia fijada en Oviedo y casado con Estébana de Carreño, vecina de Perdones (Gozón), desde 1602 hasta 1616<sup>30</sup>, quizás en segundas nupcias ya que en una carta de pago que le otorga Andrés de Muño acerca de un préstamo, en 1605, firma como testigo Juan de Medina (el mozo) quien podría ser hijo suyo". Su situación económica no parece haber sido todo lo boyante que cabría esperar, a juzgar por algunas quejas que planteaba a su suegro y por los subarriendos que hizo de la casa en que vivía en la calle de Solazogue<sup>32</sup>.

Sobre su trabajo no nos han llegado demasiadas referencias, aunque sí constancia de su permanencia en la región. La primera de ellas es la relativa al contrato hecho en 1598 para la realización de una imagen de San Fabián<sup>33</sup>, la siguiente es con motivo del nombramiento de tasadores para el retablo del canónigo Juan González en 1601, eligiéndose para ello a Juan de Argüelles y Benito de Salas". Además del retablo de Lugás, varias imágenes formaron parte de su producción: un Niño Jesús y un San Salvador para la iglesia parroquial de San Vicente de Naviego en 1617 y un San Blas en 1619<sup>35</sup>, contratando así mismo un retablo para la iglesia de Nuestra Señora

*Idem.* Esno. Pedro Alvarez Gato, leg. 163 s/f.

La traza para la imagen de la Soledad ya fue publicada por el profesor RAMALLO, *ob. cit.* 27 RAMALLO ASENSIO, G.: *ob. cit.*, p. 124.

28 A. H. P. Esno. Andrés Alvarez, leg. 67 s/f. Contrato con Juan de Argüelles.

*Idem. Idem.* Leg. 69 s/f. Contrato con Bernabé Alvarez.

29 *Idem.* Esno. Gaspar González de Candamo, leg. 97 s/f. Testamento de Bernabé Alvarez. carpintero. Entre sus deudores estaban los pintores Andrés Rodríguez y Juan Menéndez, este último en razón del trabajo realizado en un retablo de Pola de Lena.

*Idem.* Esno. Andrés Rodríguez Valdés, leg. 137, fol. 138. Contrato con Francisco González.

30 *Idem.* Esno. Juan García del Busto. Caja 11, doc. 72. Carta de dote.

*Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 129, fol. 6. En julio de 1616, ya difunta su esposa, firmaba un acuerdo con su suegro para que éste le abonara la parte de la dote que le debía aún.

31 *Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 119 fol. 447.

32 *Idem.* Esno. Gabriel González del Valle, leg. 76 s/f.

*Idem.* Esno. Andrés Alvarez, leg. 69 s/f.

33 RAMALLO ASENSIO, G.: *ob. cit.* p. 122.

34 A. H. P. Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 115, fol. 106.

35 *Idem.* Esno. Andrés Rodríguez Valdés, leg. 138, fol. 301.

*Idem.* Esno. Andrés Alvarez, leg. 70 s/f.

del Cébrano en 1620<sup>36</sup>. Desde 1612 hasta 1616, prácticamente de continuo, mantuvo compañía con el pintor Andrés de Muño<sup>37</sup>.

Junto a éstos, otros entalladores y escultores cubrieron el panorama retablistico asturiano y escultórico en general. Artistas como Andrés González, autor de una custodia para la iglesia de San Pedro de Piñeres en 1579, junto al pintor palentino Francisco de Paredes<sup>38</sup> de quien no tenemos más noticias en la región; y del retablo que la Corporación Municipal de Oviedo decidió instalar en 1587<sup>39</sup>.

Venido de otras tierras y afincado en la región durante la década de 1580 otro artista imaginero, llamado Miguel Miñot, flamenco, se encargó, en 1584, de concluir el retablo custodia que Juan de Argüelles había dejado sin terminar<sup>40</sup>; trabajando posteriormente por el sistema de medianías con el pintor Juan de Torres<sup>41</sup>. Es posible que llegara a Asturias procedente de Castilla, donde los artistas flamencos eran requeridos frecuentemente, no tanto por la calidad como por la economía, al cobrar salarios más bajos. Bajo el nombre de Juan de Argüelles vivieron y trabajaron en Asturias dos maestros entalladores, padre e hijo. El primero ya había fallecido en 1584 y de su obra apenas sabemos más que de la ya mencionada e inconclusa a su muerte, del encargo de otra custodia para la iglesia de San Miguel de Lada a mediados de la década anterior<sup>42</sup> y del retablo de San Miguel de la Llera. En cuanto al hijo, todas las noticias que tenemos de él son a través de documentos ajenos a su profesión como préstamos, fianzas, contratos de casamiento: el suyo en 1586<sup>43</sup> y el de una hija suya en 1613<sup>44</sup>.

Es el mismo caso del entallador vizcaíno Joanes de Aguirre que permaneció en la región al menos durante la segunda década del s. XVII. Aquí se casó en 1613, murió en 1618 y casó su viuda meses más tarde con el también entallador Alonso de Trasona<sup>45</sup>, pero a su obra no hemos encontrado ninguna referencia.

En el capítulo de los doradores y pintores, considerados como pintores de esculturas, y no porque hubiera necesariamente diferencias con los de cuadros sino porque no tenemos constancia de ninguna obra suya de este tipo, haremos una breve reseña de los más destacados.

Andrés de Muño, vecino de Oviedo, está documentado desde 1584, como

36 *Idem. Idem.* No hay en este contrato ninguna referencia artística y tampoco es seguro que se llevara a término la obra.

37 *Idem.* Esno. Juan García del Busto. Caja 11, doc. 78. Acuerdo de compañía.

*Idem.* Esno. Andrés Alvarez, leg. 69 s/f. Liquidación de cuentas.

38 *Idem.* Esno. Alonso Pérez, leg. 43 s/f.

39 *Idem. Idem.* Leg. 45 s/f.

40 *Idem. Idem.* Leg. 44 s/f.

41 *Idem. Idem.* Leg. 45 s/f.

42 *Idem.* Esno. Diego González de Candamo, leg. 5 s/f.

43 RAMALLO ASENSIO. G.: ob. cit., p. 132.

44 A. H. P. Esno. Andrés Alvarez, leg. 68 s/f.

45 *Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 126, fol. 60. Contrato de casamiento.

*Idem. Idem.* Leg. 131, fol. 512. Testamento.

*Idem. Idem.* Leg. 132 I, fol. 281. Contrato de casamiento de su viuda.

testigo en el contrato entre Miguel Miñot y la viuda de Juan de Argüelles, hasta 1616, cuando disuelve la compañía con Juan de Medina Cerón. De su obra propiamente dicha podemos citar el retablo contratado con Domingo Suárez del Ortal en 1599 o la pintura del retablo del monasterio de San Pelayo en 1604-5<sup>46</sup>. Sin embargo su vida parece haber sido mucho más activa pues, por el sistema de compañía compartió el trabajo con Francisco González de 1599 a 1601 y con Juan de Medina Cerón desde 1602, en principio hasta 1612, prorrogada después hasta 1616.

Este sistema estuvo fuertemente implantado entre los artistas de la época, tanto entre los de la misma rama, caso de los de cantería; como **interprofesionales**: escultores-pintores y a veces arquitectos, de cara a la elaboración de grandes retablos.

Otro de los pintores que se ocupó de dar el acabado final a los retablos de estos años fue Toribio Suárez Topete, vecino del lugar de Jardón en Cangas de Onís. En 1601 pintó el retablo del canónigo Juan González<sup>47</sup> y en 1602 el de Leiguarda<sup>48</sup> y tras este período de actividad nada volvemos a saber de él hasta pasados quince años, cuando otorga un poder en favor de Juan de Rato para cobrar ciertos trabajos hechos en Las Caldas, junto a otro pintor: Juan Menéndez del Valle<sup>49</sup>.

Este pintor, también asturiano, es el mismo que en 1601 había pintado el retablo de Nuestra Señora del Acebo<sup>50</sup>, sustituido en 1687<sup>51</sup>, que en 1606 trabajó junto a Francisco González en otro retablo de destino desconocido y que en 1610 se obligó a pintar el que Francisco de Salas había de hacer para la parroquia de Urbiés. El resto de noticias nos llegan a través de documentos indirectos: matrimonio de su hijastra con Juan González, hijo de Andrés González, en 1605<sup>52</sup>, o contratos de aprendizaje<sup>53</sup>.

Estos desde luego no fueron los únicos pintores, otros nombres aparecen entremezclados con ellos: Andrés Rodríguez, que, interviene como testigo en numerosos documentos suscritos por otros compañeros, contratos de aprendizaje, arrendamientos o comprometiéndose a pintar alguna imagen; Baltasar de Torres, Juan de la Barca o Gaspar Becerra que trabajaron en la región en los primeros años del segundo decenio del s. XVII o Juan de la Torre y Rui Pérez de Altamirano que lo hicieron a finales de la década de los 80.

Hablar de la valía y el estilo de estos artistas resulta poco menos que imposible, dado que, unas veces por desastres fortuitos, otras por guerras o saqueos y otras por la incultura y un inconsciente afán de renovación, los

46 *Idem. Idem.* Leg. 119, fol. 247. Carta de poder de Andrés de Muño en favor de su esposa y de Simón de Naranjo, mercader de la ciudad, para que cobrasen del convento el importe de su trabajo en el retablo.

47 *Idem. Idem.* Leg. 115, fol. 29.

48 *Idem.* Esno. Pedro Alvarez Gato, leg. 158 s/f.

49 *Idem.* Esno. Andrés Alvarez, leg. 70 s/f.

50 *Idem.* Esno Juan Morán de la Rúa, leg. 115, fol. 48.

51 COLUNGA, A. Historia del santuario de Nuestra Señora del Acebo. Salamanca, 1925. p. 22.

52 A. H. P. Esno. Pedro Alvarez Gato, leg. 160 s/f.

53 *Idem.* Esno. Juan Morán de la Rúa, leg. 128, fol. 70.



Figura 2. Retablo de Sanio Toribio de Lugás. Dios Padre del ático.

retablos han ido desapareciendo prácticamente en su totalidad, sustituidos en unos casos por obras barrocas de finales del s. XVII y del XVIII y en otras por imágenes contemporáneas, carentes de todo valor artístico. No obstante se aprecia un cambio en la consideración hacia la labor de los maestros, favorable a los que trabajaron principalmente ya en el s.XVII a juzgar por las advertencias que se hacían a los artistas años antes, en caso de incumplir los contratos, de traer otros de León, Castilla u otras partes.

De Juan de Medina Cerón nos ha llegado el Dios Padre del retablo de Lugás (Fig. 2), además de la traza; a través de ésta podemos afirmar que tenía una mente organizada que se revela en la magnífica distribución de espacios y figuras, decoración y estructuras, consiguiendo una perfecta armonía en este pequeño retablo.

Pero si afirmar esto con la traza de una sola obra ya es bastante aventurado, en cuanto a la factura, a la **materialización** del proyecto, este fragmento<sup>54</sup>, en estado de deterioro además, nos parece aun más insuficiente para hablar de una forma seria de su estilo y capacidad. En general se nos revela como un buen artista, los pliegues del manto son suaves, aunque algo rígidos; el rostro barbado de venerable anciano, bien proporcionado, es la expresión de la serenidad, la figura de lo eterno imbuido por el idealismo, rasgos provenientes del clasicismo italianizante en la línea de Esteban Jordán y que en escultura tuvo sus comienzos en la corriente romanista, introducida por Gaspar Becerra a mediados de siglo, pero exento de la frialdad que

54 La información acerca de la existencia de este fragmento nos fue dada amablemente por D. Agustín Hevia Ballina, Director del Archivo Diocesano de Oviedo, a quien expresamos nuestro más sincero agradecimiento.

Becerra imprimía en las figuras; solamente una perceptible deformación en la mano izquierda denota cierta impericia en la resolución del movimiento.

Si de Juan de Medina Cerón sólo podemos dar estas breves notas, del resto de los artistas nada podemos decir, puesto que nada conocemos que con certeza pertenezca a su producción, salvo la traza para una imagen de la Soledad de Francisco González, pero como imagen unitaria y a través de la que poco se puede adivinar de su estilo como tallista.

En el dibujo podemos apreciar buena disposición en el trazado de los rasgos del rostro, reflejando la tristeza y el dolor contenido, y en especial de las manos; así como un punto de naturalismo en la caída de los pliegues, la figura describe un ligero movimiento que disminuye la excesiva corporeidad de la totalidad de la imagen logrando su humanización, por supuesto este somero análisis sólo tiene una ínfima validez en cuanto al Francisco González constructor de retablos.

Confiemos en que futuros trabajos con el posible estudio de colecciones privadas puedan ir arrojando luz y desvelando estas incógnitas.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGAPITO REVILLA, J.: «La obra de los maestros de la escultura castellana», Valladolid, 1920-29.
- ARAUJO GÓMEZ, F.: «Historia de la escultura en España desde principios del s. xvr hasta fines XVIII y causas de su decadencia», Madrid, 1885.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: «Escultura del s. xvi en España», Madrid, 1958.
- BARRIO LOZA, J. A.: «La escultura romanista en La Rioja», Madrid, 1981.
- CAMÓN AZNAR, J.: «La escultura y la rejería española del s. xvi», Madrid, 1967.
- COLUNGA, A.: «Historia del santuario de Nuestra Señora del Acebo», Salamanca, 1925.
- «Escultura del primer cuarto del s. xvii de los talleres de Toro», cat. exp., Zamora, 1985.
- GARCÍA CHICO, E.: «Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Escultores», Valladolid, 1952.
- GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> E.: «La policromía en la escultura española», Madrid, 1943.
- GÓMEZ MORENO, M.: «La escultura del Renacimiento en España», Madrid, 1931.
- GONZÁLEZ SANTOS, J.: «El retablo de la Virgen del Valle de Juan Bautista Portigiani», Astura n.º 5, Oviedo, 1986.
- «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias», B. S. A. A. Valladolid, 1986.
- «Juan de Juni y su época», cat. exp., Valladolid, 1977.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «La policromía en la escultura castellana», A. E. A. 1953.
- «Los ideales estéticos de la imaginería castellana» \*R. I. E. 1954.
- Tipología e iconografía del retablo del Renacimiento», B. S. A. A. Valladolid, 1964.
- «Historia de la escultura», Madrid, 1976.
- «Tipología del retablo del Renacimiento en Palencia», Palencia, 1986.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.: «Aportaciones a la escultura renacentista en Cantabria», B. S. A. A. Valladolid, 1986.
- PORTELA SANDOVAL, F. J.: «La escultura del siglo xvi en Palencia», Palencia, 1977.
- RAMALLO ASENSIO, G.: «La escultura barroca en Asturias», Oviedo, 1985.
- URREA, J.: «La escultura en Valladolid hacia 1600», cat. exp.