

El retablo barroco en Asturias

GERMÁN A. RAMALLO ASENSIO

SUMMARY

Despite of destructions and disappearances, Asturias offers a very important baroque retable-making activity, as in other parts of Spain. This activity was mainly carried out in convents, monasteries, great parish churches and the cathedral of Oviedo itself, which was enriched with beautiful baroque retables during the XVIIth. and XVIIIth. centuries. In this richness, several types may be found -rosary-retables, exedra-retables-; they all show an interesting iconography, like that in the main altar of the Jesuits' ancient church, in Oviedo. During the first half of the XVIIth. century, the Asturian reredos still shows the Manierism, as may be observed in the main altar in the monastery of Cornellana and others. though the baroque spirit starts to be perceived in certain cases like the retables in St. Vincent's Benedictine monastery, today in the Oviedo Courtyard, and at the altar of the collegial church in Cangas del Narcea. Baroque schemes are successful during the second half of the XVIIth. century, with works like the retables in the Cámara Santa [Holy Chamber] in Oviedo, in the monastery of San Pelayo, in the same city, and in the monastery of Belmonte. During the XVIIIth. century they are built so important retables as the ones in the Jesuits' ancient church in Oviedo and in the «Chaste King's chapel» in the cathedral of Oviedo. The highest baroque and the progression to rococo are represented, among other examples, by the Immaculate Conception's reredos, at the cathedral, and the retable in the Dominicans' church, both at Oviedo.

Sin duda, son los retablos barrocos los objetos artísticos que más han abundado, y abundan, en toda la región asturiana. Pero esto no es nada peculiar a ella pues sabemos de sobra que algo así sucede en el resto de España ya que, pocas cosas, han sido tan deseadas y valoradas en su tiempo como esas fastuosas grandes máquinas doradas en las que, llegan a tener cabida las soluciones arquitectónicas más fantásticas y las visiones más espectaculares de ese mundo espiritual del que nos están informando.

Si faltan en algún templo será por haber sido construido después de la segunda mitad del siglo XVIII, o porque hayan sido destruidos en tiempos posteriores de gusto estético deferente, en contiendas, o tras el nocivo (para el arte religioso) Concilio Vaticano II. Pero en zonas como la nuestra, la asturiana, en la que jugaron históricamente los componentes de aislamiento, débil economía rural, y fuerte apego al pasado, en aquellos lugares en que la Guerra Civil no fue especialmente destructiva, aún se puede gozar de la pequeña iglesia de aldea repleta de retablos barrocos que, si no son de una exquisitez de factura notable, es más, pueden incluso denunciar la poca finura del artesano que los talló, están recogiendo el lenguaje hablado, y entendido, en todos sitios durante ese período histórico, e informándonos de que, aunque faltase dinero para vestido, o incluso alimentación, no faltaba para el buen decoro del templo.

Así pues, Asturias fue una región especialmente favorecida por estas muestras artísticas, sino en cualidad, sí en cantidad, y digo fue, porque en muchos de sus concejos las destrucciones fueron numerosas (sobre todo la mayor parte del oriente y centro, excepto Oviedo) y tras ese desgraciado período, avisados ya anticuarios y coleccionistas, depredadores en general, las ventas y cambalaches han constituido un auténtico azote, propiciado además por el retraso con que ha llegado aquí el gusto por «lo barroco» y en consecuencia, el interés por su estudio.

LA CLIENTELA

Como es lógico suponer, los mayores y mejores ejemplos de retablos realizados durante los siglos XVII y XVIII, lo fueron para las iglesias de los conventos y monasterios, los templos parroquiales de las grandes villas (Oviedo, Avilés, Gijón) y el templo catedralicio que, pese a haber sido dotado tras su remate con su magnífico retablo mayor, ejemplo tardogótico que, junto a Toledo y Sevilla forma el mejor trío de ases, tenía aún que rellenar muchos huecos con arreglo a la nueva estética de los siglos siguientes.

Pero además de esto, común a todo el territorio nacional, hemos de contar con la aportación de los grandes señores asturianos, esa nobleza semirrural que tenía su palacio en la ciudad y asimismo en el núcleo de población origen de su linaje, y que es el que, casi siempre, se encarga de pagar el retablo mayor de la capilla de la que es patrón, o de la iglesia colegiata que con su dinero funda y construye (Cangas del Narcea, Salas, Pravia, etc.), o de la capilla de su palacio rural que incluso, a veces, puede ser el único templo que exista en varios kilómetros a la redonda (Llamas de Mouro), o de mayor envergadura que la iglesia parroquial' (Rozadiella, capilla del palacio de los Omaña, o Meres, capilla del palacio del marqués de la Paranza). Ahora bien, esta acción no solía ser tan generosa como se puede desprender de lo dicho ya que conllevaba un disfrute exclusivo de la capilla o el templo, y por ello según avanzamos en el siglo XVII van dándose caso de pueblos que pagan sus pequeños retablos, incluso en especie (escanda y gallinas), lo que se hace mucho más frecuente en el siglo siguiente (retablo

mayor de la iglesia parroquial de Luanco) a fin de despojar de los privilegios, al menos dentro del templo, a esos despóticos señores.

TIPOLOGIA

No es Asturias una región especialmente rica en tipologías de retablo barroco. Normalmente son superficies planas no demasiado movidas en plata (en dependencia de lo avanzado del tiempo), y ya en el siglo XVIII, enriquecidas con el cascarón. No existe ningún camarín digno de destacarse por su valor arquitectónico, pues si puede darse, y se da, el transparente ya avanzado el siglo XVIII, éste comunica directamente a la sacristía que hace las veces de santuario, o se trata de una ventana abierta en el muro pétreo para crear el efecto sobre la imagen de una aparición irreal.

Se cuenta con un solo ejemplo de retablo tabernáculo y alguno más de retablo rosario que, junto a los retablos exedra, completan el panorama tipológico.

EL RETABLO TABERNACULO

Se hizo para la *capilla* de *Santa Eulalia*, abierta en la catedral en el año 1692. El retablo es de 1697 y se trazó por Domingo Suárez de la Puente, yerno de Luis Fernández de la Vega, aunque se realizó por éste y Juan García de Ascucha¹. El tipo se relaciona a la perfección con la función que había de cumplir que era la de acoger la urna que contenía las reliquias de la Santa, y asimismo, con la estructura arquitectónica de la capilla: una cruz griega de brazos muy cortos, cubierta con cúpula. El esquema a seguir era claramente la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, de Madrid, y también el de su tabernáculo, aunque para la fecha de que hablamos ya se había materializado el colosal ejemplo de la catedral compostelana, recuerdo y homenaje al de San Pedro de Roma.

Su diseño es muy sencillo: cuatro frentes iguales entre sí, formados por un arco flanqueado de columnas salomónicas que interrumpe en un segundo cuerpo de pilastras, y todo ello rematado por balaustrada. En diagonal, se lanzan dos arcos al espacio que semejan dos nervios cruzados y sobre su clave se coloca la Cruz de los Angeles. La decoración es ya francamente arcaizante para la época, resuelta con tarjetas de hojas cactiformes y algunos colgantes de frutos (Fig. 1). Se completaba con dieciocho ángeles, unos soportando la urna de las reliquias, otros rematando las repisas de esquina y otros revoloteando, pero hoy día ya han desaparecido de su lugar.

¹ Las referencias documentales de las obras que aquí se traten se encuentran ya citadas en mi libro *Escultura Barroca en Asturias*, por ello sólo llamaré a nota cuando haya alguna modificación de lo dicho en ese libro, algún dato nuevo, o alguna otra información que trascienda lo puramente local. Así pues, para una visión más completa consúltese: Ramallo Asensio, Germán, *Escultura Barroca en Asturias*, I.D.E.A., Oviedo, 1985.

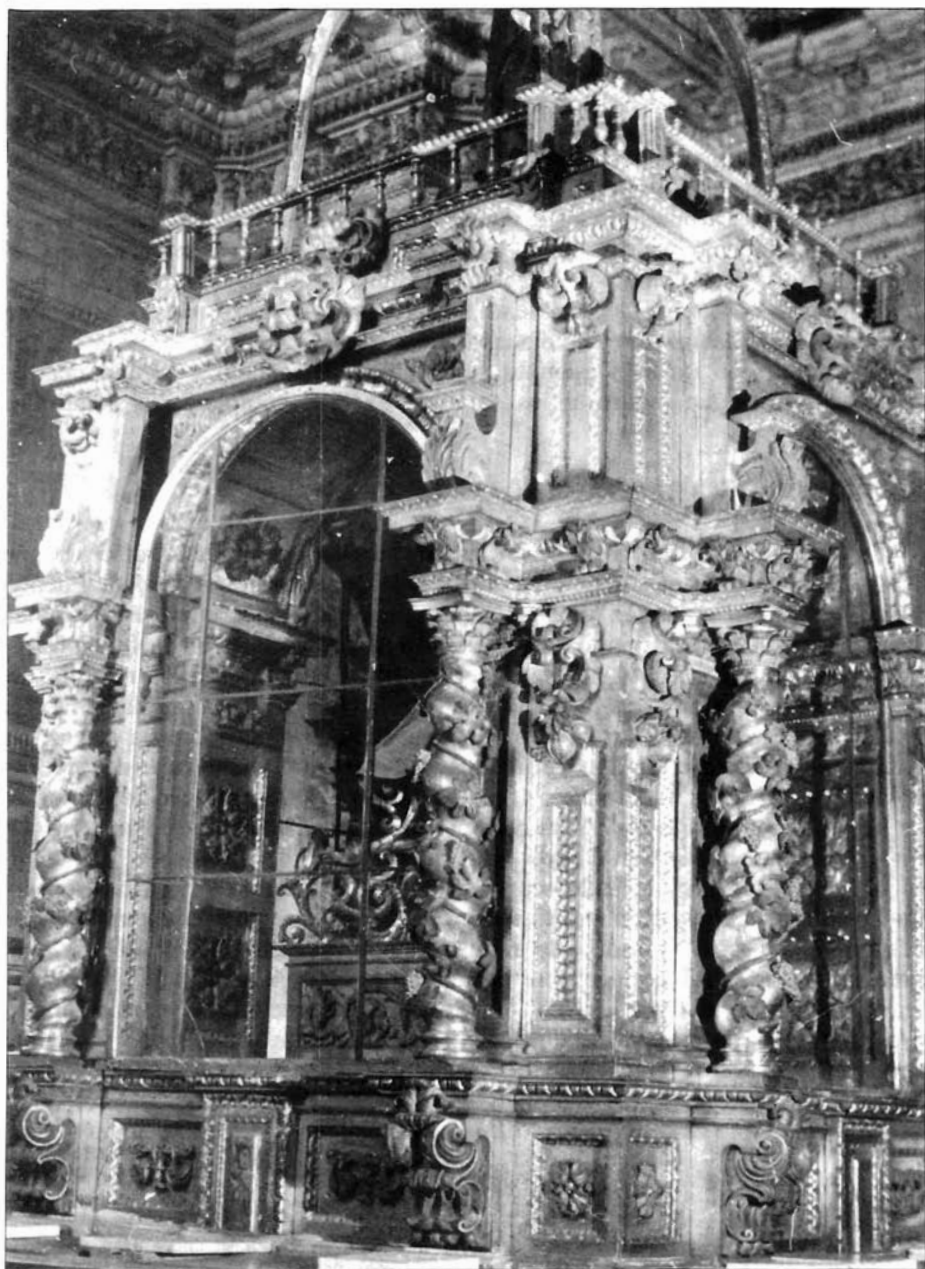


Figura 1. *Tabernáculo de Santa Eulalia, 1697. Catedral de Oviedo.*

EL RETABLO ROSARIO

Es mucho más frecuente en la región y a ello no debieron ser ajenas las distintas misiones de dominicos, asentados en Oviedo desde el primer tercio del siglo XVI. Se puede encontrar el que recoge los quince misterios del rosario, o bien aquel que sólo utilice los de pasión o dolorosos.

De entre los primeros el más destacable es el que ocupa el frente del presbiterio de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, de Oviedo (Fig. 2). Es de cuerpo único de tres calles y remata en ático semicircular. La calle central acoge una hornacina única con imagen de vestir de Nuestra Señora del Rosario, y todo el resto del aparato iconográfico se resuelve en dieciséis cuadros pintados, distribuidos dos en el banco, seis en las calles laterales, tres y tres, y ocho en el ático. Son de tamaño variable y asimismo de perfil distinto. Hoy casi no se distingue lo pintado por el ennegrecimiento del tiempo, polvo, y humos de vela, pero aún acertamos a distinguir la Anunciación y Coronación en los recuadros del banco, y en las calles laterales, según se asciende, la Visitación y Nacimiento en la izquierda, y la Asunción en la derecha, lo que nos permite reconstruir una colocación narrativa de los quince misterios colocados en la superficie del retablo siguiendo el movimiento de las agujas del reloj. Aclarando que el cuadro que hace el número dieciséis se debe corresponder temáticamente a la entrega del rosario a Santo Domingo, y relacionarse con el de mayor superficie que está colocado sobre la hornacina principal.

El retablo se realizó en 1730 por el escultor y retablista Manuel Pedrero (o Pedredo) y las pinturas están firmadas en 1733 por Ignacio Abarca, demostrando (al menos en las que se pueden ver) una factura suelta y una composición bastante acertada que como era tan frecuente en la época, corresponderá a grabados de artistas famosos.

Hay otro ejemplo interesante en la iglesia parroquial de Soto de Luña que representa también todos los misterios del rosario, si bien en medallones de relieve que se sitúan entre y, al final, de las ramas de un árbol que arranca de la mesa del altar y en cuyo tronco se aloja el sagrario. Por el dibujo del marco de los relieves, ya de claro estilo rococó, hemos de situarlo a fines del siglo XVIII.

Y asimismo otro, más pequeño, en Caleao, también resuelto en recuadros de relieve e imagen de María en la hornacina central, en el que las distintas escenas van repartiéndose por el banco, dos, en las calles laterales, cuatro y cuatro, y en el ático semicircular, tres.

De entre los del segundo tipo, los que sólo tratan los misterios pasionales, o dolorosos, destaco el colateral derecho de la colegiata de Pravia, realizado hacia los años de final del primer tercio del siglo XVIII, que aloja imágenes atribuidas a Villabrille². Su único cuerpo se resuelve en un gran recuadro para el Calvario, flanqueado de columnas salomónicas, y se remonta de ático

2 Ramallo, G., «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», A.E.A., n.º 214, Madrid, 1981.

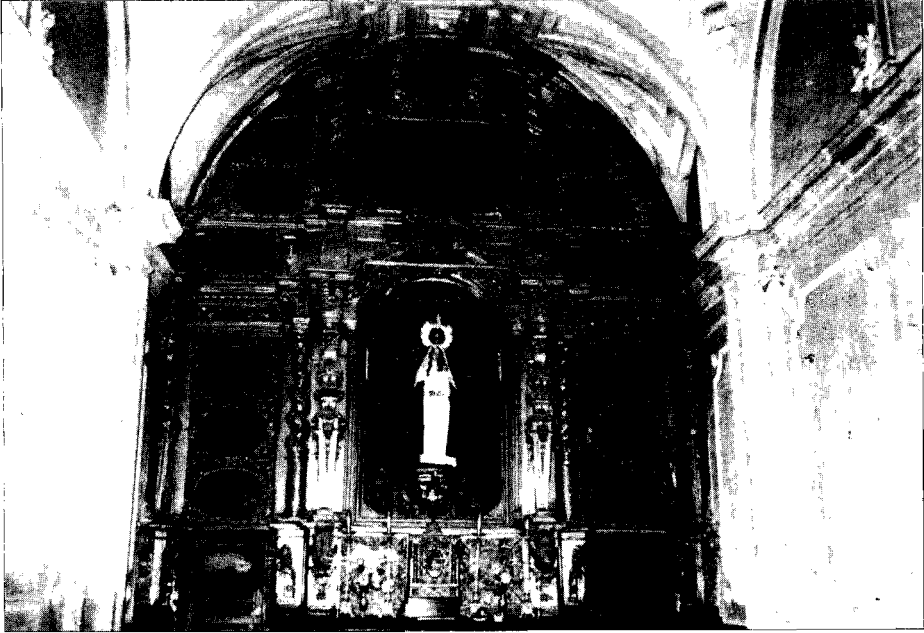


Figura 2. *Retablo del Rosario, 1730. Iglesia de dominicos, Oviedo.*

semicircular en el que se introducen siete tondos con escenas pasionales, cinco colocados en la rosca: prendimiento, flagelación, coronación de espinas, ecce homo, Cristo camino del Calvario, y dos en el semicírculo central: oración en el huerto y Cristo clavado en la cruz.

Se puede contabilizar alguna copia popular de este esquema como por ejemplo el de la iglesia de San Juan de Piñeres.

EL RETABLO EXEDRA

En este apartado podemos considerar también dos variantes. La una estaría representada por aquellos retablos que toman esta forma para adaptarse y recubrir un presbiterio de planta semicircular, o poligonal, cubiertos con cuarto de esfera o bóvedas de paños, y la segunda, los que toman la forma, no por una imposición de la obra arquitectónica (presbiterios de planta cuadrada o rectangular, y por ello, de cabecera plana), sino por voluntad de estilo. La primera variante se ejemplificó en Castilla muy pronto por Pedro de la Torre (retablo mayor de la parroquia de Pinto, Madrid), y siguió evolucionando hasta 1670 en que Juan de Lobera perfila un esquema definitivo (retablo mayor de Navacarnero); sin embargo, en Asturias no vamos a encontrar nada de esto hasta no llegar a mediados del siglo XVIII, no tanto debido a impericia o retraso, como a que los grandes retablos que

se realizan para cabeceras de planta semicircular son muy tempranos: Cornellana, **1604** aproximadamente, y Obona, **1622**, o ya muy tardíos: Valdediós, **1750**. Este último será el que consagre el tipo que luego se repetirá en algún ejemplo más rural.

Más interés creo que tiene la segunda variante pues lleva consigo un concepto de diseño mucho más atrevido y efectista. Su introducción en España es bastante tardía y está en relación con los esquemas que al finalizar el primer tercio del siglo XVIII comienzan a materializarse por Levante, inspirados en la obra del jesuíta padre Pozzo. En Asturias no se va a conseguir el tipo perfecto hasta pasada la mitad de ese siglo. El artista encargado de llevarlo a su máxima perfección iba a ser José Bernardo de la Meana, y la obra conseguida el retablo mayor de Santo Domingo, de Oviedo, pero antes, incluso antes de finalizar el siglo XVII hay un curioso intento que paso a exponer.

Se trata del *retablo mayor de la iglesia del Monasterio de San Juan Bautista de Corias*, en el concejo de Cangas del Narcea. Desgraciadamente no se ha podido localizar aún la información que nos lo sitúe exactamente en el tiempo, ni tampoco su autor y procedencia de traza ya que, lo que sí podemos asegurar, es que debe ser foránea. Pero haciendo una serie de considerandos quizás deba situarse hacia **1680**, fecha que es bastante temprana para la novedad de concepción, y se relaciona con el que Juan Fernández había trazado por los años de **1673** para la Clerecía de Salamanca y más aún, con el que tres años más tarde trazó él mismo para la parroquial de Villares de la Reina, en la misma provincia.

El de Corias, sin embargo, presenta la variante frente a los antes citados, de tener las dobles columnas salomónicas en los extremos, y sencillas, y en retroceso, enmarcando la calle central. Este movimiento no está propiciado por la forma de la cabecera ya que es de testero plano, pero sirve para producir una notable concavidad en la superficie que ya de por sí motivaría el cierre en cascarón si se hubiese adoptado la línea curva para la colocación de las calles laterales, pero eso no llegaría hasta el 92, y de la mano de Churriguera en Salamanca. Aún así, se consigue un cierre abovedado que en su zona central llega a obtener buena profundidad.

En cuanto a retablo de cascarón propiciado por la planta semicircular, o poligonal, del presbiterio, también se cuenta con un buen ejemplo, el *retablo mayor de la iglesia del monasterio de Valdediós*, realizado y trazado por Manuel González Manjoya en **1750**. La iglesia es un buen monumento cisterciense del siglo XIII y por ello el ábside es de cumplidas proporciones y planta semicircular. Así, el retablo se estructura en único cuerpo dividido en tres calles y colocado sobre elevado banco, y un ático cascarón, dividido asimismo de forma radial en tres zonas. Quizás lo más destacable es el haber abierto una hornacina en cada una de esas tres zonas del cascarón, hecho que desesperaba a don José Caveda cuando, en **1821**, elaboraba el inventario de los bienes del monasterio'.

3 «La extravagancia ha llegado, abriendo todavía en el cascarón que cubre el retablo otros

De este tipo, aunque más sencillos y de menores dimensiones, pueden encontrarse algunos por el territorio asturiano que no aportan ninguna novedad destacable, pero que quedan perfectamente bien adecuados a los pequeños ábsides semicirculares del románico rural que por aquí es tan abundante (Soto de Luiña, Cibuyo, Cibeá, etc.). Todos ellos son ya de mediados, o de segunda mitad de este siglo XVIII y, o bien siguen el ejemplo arriba descrito, o bien el más complejo y perfecto que pasamos ahora a tratar.

Es éste el que representa el ya mencionado *retablo mayor de Santo Domingo*, de Oviedo, el cual en algunas publicaciones anteriores había atribuido, no sin dudas, a la figura local José Bernardo de la Meana⁴ y que ahora ya, sin duda, podemos asignarle definitivamente, por lo menos en cuanto a realización material⁵. Su fecha de construcción ha de colocarse entre los años de 1758 y 1762, tiempo de priorato de fray Agustín García bajo cuyo mandato se hace, pagando por él 60.000 reales.

Este arquitecto, y escultor, ya venía trabajando en Asturias desde 1746 en que ayuda a Pedro de Echevarría en la obra de los órganos de la catedral. Al año siguiente contrata el retablo de Puerto de Vega, obra madura, y concebida dentro del barroquismo más desaforado. Pero ya para el 54, y tras haber hecho una breve pero intensa incursión por los esquemas y decoraciones del Rococó plasmada en algunos de los retablos de la girola catedralicia (Descendimiento y San Pablo), contrata y hace el mayor de la iglesia de San Tirso de Oviedo en el que, aún con algo de timidez, aparece la idea de gran hornacina alojando fachada de templo clásico de planta convexa. Después de este ensayo cambia de estilo todo lo que estaba haciendo para la catedral y, si antes había mezclado con acierto las últimas soluciones del barroco con las nuevas modas rococó, a partir de ese momento se hacen presentes los deseos de imponer esquemas arquitectónicos de claro diseño clásico y gran solidez, manteniendo controladamente la grácil decoración de espíritu rococó.

La oportunidad definitiva le llega con el retablo mayor de Santo Domingo y, desde luego, en él consigue un ejemplo de la máxima pureza arquitectónica. Dobles columnas gigantes, de fuste liso y capitel compuesto, enmarcan un amplio vano (que recuerda a Sansovino) y sujetan un recio frontón que se quiebra por el retroceso de la calle central y en el que irrumpe la rosca del vano que está cerrando. En planta adopta un decidido movimiento curvo-convexo que abre más la calle central y potencia la inclusión del templete expositor, tholos de cúpula de perfiles caprichosos que aloja a su vez un sagrario sostenido por los delicados tobillos de unos angelitos juguetones. Y todo ello se inserta en la hornacina que encubre todo el presbiterio, revestido su cascarón con casetones y utilizadas sus alas como calle lateral

nichos a correspondencia de los primeros que faltan al nivel y a la propiedad, siguiendo la misma concavidad de la bóveda...» *Inventario de todos los monumentos del monasterio de Valdediós correspondientes a la literatura y las bellas artes*; A.H.N., Clero, libro n.º 9292.

4 Ramallo, G., «José Bernardo de la Meana. escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII», *Liño*, Universidad de Oviedo, 1980. También libro citado en la nota 1.

5 Información del Licdo. D. Vidal de la Madrid que obtuvo el dato en el archivo de la Real Academia de San Fernando.

curva que recibe los medallones de relieve, enmarcados con delicadeza rococó. Así, la planta conseguida es de una riqueza de movimiento nunca lograda en Asturias, y el esquema general del retablo habrá que ponerlo en relación con los nuevos diseños que van llegando de Italia, que a su vez interpretan las fastuosas creaciones del padre Pozzo y sus seguidores.

ICONOGRAFIA

Aún a sabiendas de que cada retablo se organiza iconográficamente con arreglo a unos condicionantes concretos y diferentes entre sí, para no extenderme demasiado en la consideración de este aspecto en los retablos asturianos, sólo voy a entresacar unos cuantos ejemplos que me parecen importantes por su carácter absolutamente autóctono y diferente al de otras regiones de la geografía hispana, o por ofrecer realmente un interesante repertorio rico en referencias interpretativas. Dejo de lado voluntariamente los repertorios monásticos —bernardos o benedictinos— por pensar que son muy frecuentes y sin apenas variantes sus repeticiones en todo el mundo occidental.

De entre lo elegido, hay dos retablos que hacen referencia concreta a la rica dotación de reliquias de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Ambos están en la catedral y son realizaciones de distintos tiempos y diferentes motivaciones. Otro es el retablo mayor de la antigua iglesia de San Matías, jesuítas, hoy de San Isidoro, también de Oviedo. Y por último, un conjunto que si formalmente no tiene una unidad total pese a haber sido realizado en muy breve tiempo y por el mismo maestro, sí la tiene en cuanto al contenido; me refiero a la girola de la catedral, auténtico homenaje a los doce apóstoles de Cristo, realizada por Meana.

En el caso relativo a los santos de la Cámara Santa, el primer ejemplo es el llamado *retablo de San Juan* de la catedral. Se pidió permiso al obispo para su realización en 1624 por el canónigo Benavente, y en el friso superior lleva inscrita la fecha de 1626. Tipológicamente responde aún al retablo contrarreformista, pero más aún iconográficamente. Se divide en dos cuerpos de tres calles, colocados sobre banco, y cuerpo ático unido por aletones.

En la hornacina central del primer piso está San Juan Bautista, el precursor, flanqueado de San Francisco y San Ignacio (desplazando seguramente a un anterior San Bernardo); sigue en el segundo piso la Inmaculada en el centro, y a uno y otro lado, Santo Domingo y San Benito, y en la hornacina del ático, hoy vacía, se reseñaba antiguamente un San Fernando, imagen improbable por la fecha de construcción del retablo, con lo cual debió haber un Crucificado. De esta forma se componía el discurso con el anuncio por el Precursor, la llegada a la tierra a través de María y la muerte, acción salvadora que queda reforzada por las órdenes monásticas y el ejemplo de aquéllos que dieron su vida a tan gloriosa empresa, de cuya existencia queda constancia por sus reliquias. Así, en el banco, se va colocando la representación de los santos de quienes se poseía el preciado tesoro, ocupando el lugar central de este sitio la escena de la imposición de la casulla a

San Ildefonso (es un grupo en el que participa la Virgen); a la derecha e izquierda, Santa Eulalia y Santa Lucrecia, y luego ya, ocupando el banco de las calles laterales: San Serrano y San Julián, obispos de Toledo, y San Eulogio y San Vicente.

Curiosamente los apóstoles, evangelistas, o padres de la Iglesia, quedan sustituidos por los santos locales y por los fundadores, a excepción hecha de San Pedro y San Pablo, los apóstoles más grandes que aunque sea absurdamente recogidos en los alerones también tienen su presencia, fundamentada, incluso, en el primero de ellos, por la sandalia que también posee la catedral de Oviedo.

El segundo caso es más espectacular y está relacionado totalmente con las reliquias de la Cámara Santa, ya que fue pensado como retablo relicario que presidiese la capilla que, para esa función, a más de para su panteón funerario, pensó construir y construyó el obispo de Oviedo don Bernardo Caballero de Paredes.

Se trata, pues, del *retablo de la Nueva Cámara Santa*, capilla que luego pasó a llamarse de Santa Bárbara al no llegar a cumplir el cometido para el que fue hecha. La empresa se inició en 1659 y la escritura del retablo se firmó con Luis Fernández de la Vega en el año siguiente; él tenía que encargarse de la arquitectura y de la escultura, y por todo había de recibir 50.000 reales. La estructura arquitectónica supone un importante hito para Asturias y en su dotación de imágenes se nota el deseo del obispo de acrecentar el culto a las reliquias, como correspondía a un hombre preocupado por la Contrarreforma.

Lo preside todo un gran expositor que se levanta sobre basamento en donde se aloja el sagrario, diáfano en sus cuatro frentes y cubierto con cúpula que se remata con una pequeña imagen de la Inmaculada. En las zonas laterales, la superficie correspondiente al banco se ahueca para colocar santos por parejas y tratados de medio cuerpo, mientras que en la calle se abre hornacina para santo de pie y bulto redondo, remontada a su vez de otro recuadro destinado a alojar a otro santo de medio cuerpo.

El repertorio que se coloca es el siguiente: San Eulogio y Santa Eulalia, ambos de medio cuerpo, Santa Lucrecia de cuerpo entero, y San Pedro, también de medio cuerpo rematando la calle lateral izquierda, y en la otra, también de abajo a arriba: San Julián y San Serrano, San Vicente abad y San Andrés, todos ellos tratados como sus parejas correspondientes de la otra calle. Como vemos, vuelve a aparecer el santoral más importante de la Cámara Santa, e incluso, esta vez, para ser más fieles a lo que se quiere transmitir, San Andrés que tiene reliquia —la cartera— ocupa el puesto de San Pablo que en el retablo anterior aparecía de acompañante de San Pedro. Todos ellos están presididos por Cristo-eucaristía, sin el cual nada tendría valor, y auxiliados por María Inmaculada.

Dejo para lo último el gran San Miguel que culmina el retablo desde el ático, figura también de variada lectura; por una es de colocación justificada ya que la capilla se hace bajo su advocación como también lo estaba la Cámara Santa a la que iba a sustituir, pero por otra es un refuerzo al culto

a los ángeles que el mundo protestante había cuestionado, a más de ser una perfecta imagen alegórica de la derrota del mundo infiel (demonio a los pies) por el católico.

El tercer ejemplo es el *retablo mayor de la iglesia de los jesuitas* —antigua San Matías—, hoy *San Isidoro*. Aquí tenemos una gran máquina de dos cuerpos divididos en tres calles y remate en ático semicircular en donde, no sólo en sus hornacinas, sino por toda su superficie, se distribuye un complejo programa con tintes de alegoría. Desgraciadamente es otro de los buenos retablos asturianos que hasta ahora permanece anónimo y sin cronología exacta; pero por el estilo, parece ya de hacia la segunda década del siglo XVIII, aunque quizás aprovechando las imágenes de los jesuitas de otro anterior (de hacia 1670-80). Para la total correcta lectura precisaríamos saber cuáles eran las imágenes que ocupaban su hornacina principal (central del segundo cuerpo) ya que fueron quitadas cuando se colocó la actual de San Isidoro, tras la expulsión de los jesuitas y el paso a parroquial con esta advocación, hecho que sucedió en el año de 1770. Desde luego se puede pensar que sería más de un bulto por la amplitud de la hornacina-templete y más aun, quizás un Calvario⁶, pero no queda ningún dibujo, ni grabado de la época, y ni siquiera descripción, aunque quizás pueda justificar esa presencia la lectura iconográfica.

En el banco del primer piso tenemos la Anunciación y la Adoración de los pastores, a izquierda y derecha, respectivamente, y en las hornacinas, San Ignacio y San Francisco de Borja. En el segundo piso San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, flanqueando esa gran hornacina-templete que debía alojar el Calvario. Y por último, en el ático, San Matías presidiendo y en los aletones, sobre repisas, San Alfonso y San Estanislao.

Pero estos santos de bulto redondo se ven potenciados y enriquecidos por la ilustración que, en relieve, se dispone por toda la superficie del retablo, abarcando intencionadamente hasta los fustes de las columnas. Formando la calle central, flanqueando el gran tabernáculo expositor del primer piso, se encuentran unas columnas terciadas que, en su tercio inferior, recogen trabajos de Hércules, más Prometeo en la de la izquierda (Fig. 3) y un turco en la de la derecha; en el tercio intermedio, ángeles turiferarios ante unas arquitecturas con puertas abiertas, y en el superior, querubines revoloteando entre nubes. Y coronando este tramo, sobre el arco que acoge el expositor, una gloria de ángeles de entre los que asoma el Pelicano desgarrándose las entrañas para nutrir a sus hijos hambrientos, y sobre él, el Libro de los Siete Sellos, cerrado, que a su vez sirve de basamento al Cáliz que porta la Hostia en exposición.

Pasando ahora al segundo cuerpo, en los recuadros del banco correspondientes a las calles laterales, y sobre las hornacinas de estas mismas calles, aparecen los Padres de la Iglesia latina, tratados de medio cuerpo y casi en bulto redondo; sobre la hornacina-templete de la calle central, donde quizás

⁶ Puede apoyar esta hipótesis la existencia de un Calvario en una capilla lateral que en estética es muy vinculable a las imágenes del retablo mayor.



Figura 3. *Prometeo encadenado. Detalle de la columnass del 1.º piso del retablo mayor de S. Isidoro.*

estuviese el Calvario y a plomo de la alegoría de la Eucaristía que acabo de citar, aparece San Ignacio entre nubes, flanqueado de ángeles y con un libro en las manos, esta vez abierto; es el de los ejercicios espirituales.

Despues de esto, la lectura deja poco lugar a interpretaciones apócrifas o erróneas. Los trabajos y fatigas que el cristiano ha de pasar por este mundo material, con la ayuda de la Eucaristía los superaremos como lo hizo Hércules, y así podremos disfrutar de esa Jerusalén Celestial en la que arcángeles, querubines y serafines alaban a Dios, cuyas puertas se ofrecen abiertas y custodiadas por los espíritus celestes. El Libro apocalíptico está cerrado y así se muestra, pero no así el que nos enseña el Santo Ignacio ya desde la Gloria y nos pone al alcance la Orden. Esta, además está basando su acción en el conocimiento profundo de lo enseñado por los Santos Padres, refrescado por sus propias aportaciones; lo uno y lo otro será la causa de la salvación, algo que obtendremos como ya lo han conseguido, no sólo los grandes santos expuestos en las zonas más nobles del retablo, sino también los dos jóvenes jesuítas colocados en la parte superior, en el ático, de muy reciente canonización en la fecha en que se construyó el retablo.

El Prometeo y el turco son quizás las figuras más oscuras de todo el conjunto pero creo que pueden interpretarse por su colocación: Prometeo a la derecha de Cristo (izquierda nuestra), y turco a su izquierda, de forma que el primero se utilice como el emisario venido del cielo a mostrar el camino, como el mitológico trajo el fuego, e imagen que informe de esa Eucaristía, necesaria para el cristiano, como el hígado de Prometeo para el águila, y esa víscera siempre regenerándose como Cristo en la Eucaristía. En cambio, el turco, colocado de espaldas al expositor, será aquel que niega sistemáticamente su posibilidad de vinculación a Dios, de igual forma que el mal ladrón que también ocupaba semejante lugar en el Calvario y volvió su espalda a Cristo.

El conjunto de la *girola de la catedral* es el más llamativo desde el punto de vista formal, y más completo desde el iconográfico, de todos los que se pueden encontrar en la región asturiana. El pensamiento dominante es el de volver a dar a la catedral de Oviedo su advocación primitiva en toda su riqueza y complejidad, según lo decidió el rey Alfonso II el Casto, e incluso, registró en la inscripción de consagración: «A nuestro Salvador Jesucristo, la Gloriosísima Virgen María, los doce Apóstoles y los demás Santos Mártires que aquí se veneran»⁷. Y esto era necesario porque con la construcción de la catedral gótica, con su enorme presbiterio, se habían eliminado los varios altares que, según cuentan las crónicas, tenía la basílica prerrománica. La falta ya se había subsanado a principios del siglo XVII con la construcción de la girola (Juan de Naveda, 1621-33), y a partir de ese momento se constata el deseo del Cabildo por revestirla con las imágenes necesarias que completen la dotación justa de la catedral.

Arquitectónicamente se compone de siete espacios de planta trapezoidal,

7 Según la crónica de Silos, Alfonso 11, «fabricó una iglesia en Oviedo de admirable obra, en honor de San Salvador, y en ella, a los lados derecho e izquierdo del altar mayor, construyó dos grupos de seis altares dedicados a los doce apóstoles*.

algo más profundo el central, de los cuales tienen homogeneidad los cinco que quedan al descontar los extremos, ya que, el situado en el ingreso por el lado de la epístola está ocupado por la capilla de D. Gutierre, hoy de Covadonga, de mayor profundidad y envergadura pues desde siempre estuvo destinada a capilla funeraria de este obispo, y el situado en el acceso por el lado del evangelio que es el que conecta con la sacristía.

Así pues, los cinco espacios centrales son los que se utilizan para la distribución del repertorio iconográfico, auxiliados por los frentes de los ocho machones de separación que también se revisten con hornacina para recibir imagen complementaria.

En primer lugar, hemos de destacar que, pese a haber una capilla dedicada a la Pasión de Cristo, queda desplazada del centro por la dedicada a San Pedro en la Catedral, capilla que, además, como ya he dicho, es la más profunda, y asimismo la de mayor complejidad de programa. Aquí, en el centro del retablo, aparece San Pedro en la Catedral, vestido de pontifical, flanqueado en las hornacinas laterales por San Juan Evangelista y Santiago el Mayor. En el banco, en el relieve central, milagros de San Pedro ante Simón el mago, y bajo cada uno de los otros apóstoles: la visión apocalíptica de San Juan en Patmos, y la aparición de Santiago como «matamoros» al obispo peregrino, teniendo al fondo una idealización de la catedral de Santiago de Compostela. En la zona intermedia, entre el cuerpo de hornacinas y el ático, en tres relieves, los martirios de los tres apóstoles. Y en el ático, la glorificación de la tiara y las llaves, y flanqueando a esta Gloria, los padres de la iglesia latina, San Gregorio y San Agustín, que se complementan con los otros dos: Gerónimo y Ambrosio, situados resbalando sobre el frontón. Pero esto que ya de por sí está completo como alegoría de la Iglesia Católica, se enriquece con los padres de la iglesia griega, San Anastasio y San Juan Crisóstomo que están colocados en las hornacinas abiertas en las paredes de cierre lateral de la capilla.

Las dos capillas de la izquierda, lado del evangelio, se dedican a San Andrés y a San Bartolomé como titulares, pues hay reliquia de ellos en la Cámara Santa, y las de la derecha, lado de la epístola, a la Pasión de Cristo y a San Pablo. En ellas, salvo la pasional, hay menos coherencia interna, pero aún así se recogen con orden todos los apóstoles, con las correspondientes escenas de acompañamiento sensible y didáctico.

San Bartolomé está acompañado por Tomás y Matías, y en el ático: San Bruno, San Gonzalo de Amaranto y San Telmo. En los relieves del banco se expone el martirio del titular, la aparición de Cristo a Tomás, y la muerte de San Matías. Y en otro relieve colocado sobre la hornacina lateral, San Telmo construyendo el puente sobre el Mino. En las hornacinas de los muros de cierre lateral, dos santos modernos: San Felipe Neri y San Francisco de Sales.

En la capilla de San Andrés, éste ocupa la hornacina central y le acompañan a derecha e izquierda, San Felipe y Santiago el Menor; en el banco, sus martirios. Y en el ático, San Marcos y San Lucas, evangelistas que quedaban sueltos al haber ocupado San Juan su sitio junto San Pedro,

y San Mateo el suyo junto a San Pablo. Y en las hornacinas de los muros laterales, el Ángel de la Guarda y San Rafael, tributo a los nuevos tiempos en que tanta importancia se le concedía al culto de los ángeles.

La capilla de la Transfixión, o del Descendimiento, es la dedicada a la Pasión de Cristo y está presidida por un precioso relieve de este tema, de estética castellana y cronología renacentista. Bajo él, un relieve ovalado, reúne las escenas del Lavatorio, la Oración del Huerto y el Prendimiento; en la parte superior, el Ecce Homo; y en las calles laterales: Jesús ante Anás y Jesús ante Caifás; a la izquierda, y a la derecha: la Flagelación y la Coronación de Espinas. Aún en el ático se especifica a Cristo camino del Calvario y Cristo despojado de sus vestiduras, en unos relieves que flanquean la ventana por la que entra la luz con fines simbólico místicos. Y todo este conjunto se relaciona con la Historia de la Salvación mediante la presencia de los profetas Isaías (que anunciaba la Redención) y Jeremías (el Calvario), situados en las hornacinas de los muros laterales, a más de las de los Primeros Padres, recogidos en busto, en la zona intermedia entre el ático y el cuerpo del retablo.

La última capilla es la dedicada a San Pablo, y su retablo está presidido por un lienzo en que se especifica la conversión del Santo. A ambos lados de la pintura, en hornacinas, San Simón y San Judas completan ya a los doce apóstoles que habían de figurar en el templo catedralicio, y sobre ella, también en hornacina, San Mateo, Santo desligado de los otros tres evangelistas, cuya importancia se resalta al colocarse sobre San Pablo, casi presidiendo, por ser de especial devoción en Oviedo. Los relieves, como es lógico y de esperar, pormenorizan la vida del Apóstol de los Gentiles: su martirio, la curación de su ceguera por Ananías, su misión en Damasco, la aparición de Cristo mientras redacta las epístolas, e incluso, su presencia en la lapidación de San Esteban. Y se completa la capilla con las imágenes de este último Santo, y San Bernabé, colocados en las hornacinas de los muros de cierre lateral, ambos personajes en estrecha relación con San Pablo, uno por su martirio, y el otro por su discipulado.

Pero lo recogido en el interior de las capillas, aún se ve ampliado por las imágenes colocadas en las hornacinas que horadan los machones de separación —contrafuertes— que hay entre ellas. Son ocho en total, y su dotación se reparte como sigue: cuatro corresponden a otros tantos santos de quienes se posee reliquia en la Cámara Santa (San Hermenegildo, Santa Lucrecia, Santa Eulalia y Santa Leocadia), dos, a santos relacionados con la penitencia —confesión y arrepentimiento católicos— San Jerónimo y Santa María Magdalena, y los otros dos restantes, a San Blas y San Antón, santos de honda tradición popular en Asturias que son venerados con fiestas de gran convocatoria en cientos de capillas rurales diseminadas por todo el territorio.

LOS MODELOS EN EL TIEMPO

Para este apartado sería lo ideal poder contar con ejemplos que estuviesen perfectamente documentados, tanto en su fecha, como en su autoría, pero de sobra sabemos que no siempre coincide el interés intrínseco de la obra con la fortuna obtenida en el proceso de su estudio o de su conservación. Por ello procuraré, siempre que se pueda, echar mano de aquellos retablos de los que se tenga la más completa información, pero asimismo entrarán aquí en juego otras obras de datación, o autoría, dudosas o desconocidas, o, como en el caso del retablo mayor de San Pelayo, obras ya desaparecidas, por ser piezas de enorme valor, insustituibles en el buen desarrollo de la exposición.

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

El retablo mayor de la iglesia del monasterio benedictino de Cornellana

Su fecha de factura es desconocida y lo mismo el autor de su traza. Pero se cuenta con una noticia histórica que nos puede permitir situarlo hacia el año 1604⁸, cosa que también ratifica su estudio estilístico.

Ahora se encuentra reformado en su parte baja debido a la adaptación que sufrió tras las normas del concilio Vaticano II. Ha desaparecido la imaginería del primer piso, así como el posible expositor que había de haber en la calle central de este mismo piso (Fig. 4). Aun así puede leerse su estructura arquitectónica que, en todo, es deudora de los esquemas vallisoletanos de la última década del siglo XVI. De entre ellos, la mayor semejanza la guarda con el retablo mayor de la iglesia del Hospital de Simón Ruiz, de Medina del Campo, contratado en 1597 con Juan de Avila, Pedro de la Cuadra y Francisco del Rincón.

Como corresponde a la estética del momento se prefieren los paneles de relieve, exceptuando el Crucificado del ático, representando en el segundo piso: la Transfiguración, en el centro, San Benito haciendo penitencia en la cueva del monte Subiaco, a la izquierda, y San Mauro salvando de las aguas a San Plácido, a la derecha. Los del primer piso han sido sustituidos por imágenes contemporáneas. Y en el banco, aún se pueden ver santos benedictinos en los frentes de los plintos, y escenas de la Orden en los entrepanos.

En su arquitectura se respeta al máximo la reticulación sin nada de movimiento en planta ni en superficie, presentando incluso, los entablamentos totalmente continuados. El deseo de repetición de esquema clásico se nota también en los soportes: columnas entorchadas toscanas, estriadas jónicas, y machones, así como en el respeto de los frisos adecuados, y el frontón y aletones en que remata su cuerpo ático.

⁸ Quizás deba elegirse definitivamente la fecha de 1604 por el hecho de ser entonces cuando se dice que ase trasladaron, como merecían, desde el crucero a la capilla mayor las cenizas de los ilustres fundadores», Canella, *Asturias*, T. III, p. 434.

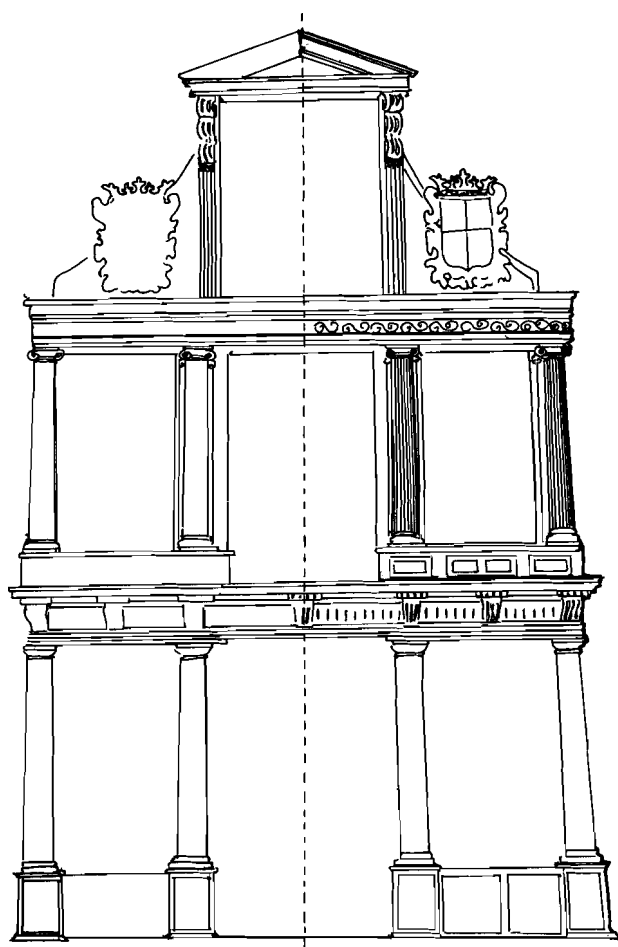


Figura 4. Retablo mayor del monasterio de Cornellana. C. 1604. (Dibujo del autor).

Otros retablos benedictinos del primer cuarto de siglo

Se sabe documentalmente que, el también benedictino, monasterio de San Pelayo, de Oviedo, contrató con Francisco González en 1604, un retablo mayor para su recién terminada nueva iglesia, pero de él no ha quedado nada, sustituido como fue en 1680 por otro novedoso para la época, de estética ya plenamente barroca (también desaparecido este último, aunque se conserva buena fotografía). El esquema debía ser muy parecido al de Cornellana pero de mayor envergadura y, por la importancia de este monasterio, quizás fue el que sirvió de base y modelo para la introducción en Asturias

del tipo contrarreformista, del que se puede ver aún hoy, aunque muy desvirtuado, el ejemplo conservado en otro monasterio benedictino, el de Obona, que está fechado con el año de 1624.

Retablo de la capilla de San Juan. Catedral

Está claramente fechado en 1624 y para ese momento ya resulta arcaizante. Tiene mayor interés por el repertorio iconográfico que allí se recoge y por ello, se ha tratado en el apartado correspondiente.

Retablo de los Vigiles. Catedral

La escultura la realizó Luis Fernández de la Vega, y su arquitectura, quizás, Alonso Carreño. Ninguna de estas atribuciones está documentada, pero la primera, viene manteniéndose desde antiguo y está avalada por el estudio estilístico, a más de fundamentarse también por el encargo que se le hizo al escultor en 1641 para que hiciese el bulto orante del obispo Vigil, promotor de la capilla. Este encargo es el que también da pie para fechar la realización material del retablo, pues además, es en ese mismo año 41, cuando se cerró la capilla.

La obra es muy armoniosa, y aún clásica (Fig. 5). Se sigue utilizando el relieve en los dos pisos de una sola calle, flanqueados por columnas corintias pareadas en el bajo, y corintia sola, más un ángel a plomo junto a ella, en el superior. El banco, con unas preciosas escenas en relieve de la infancia de Cristo y un Salvador en la puerta del sagrario, está sin compartimentar, sin relación aparente con la estructura arquitectónica que mantiene. Se cierra todo con frontón curvo que aloja al Padre Eterno.

Para su fecha de realización resulta muy arcaizante, pero esto puede tener su explicación si pensamos que la capilla se inició hacia 1615, sin duda con trazas enviadas desde Segovia por el obispo, a las que debían acompañar la del retablo; considerado en ese año es perfectamente moderno y relacionable con lo que hacia esos años, incluso los veinte, se hacía por Segovia y Avila.

Retablo mayor del monasterio benedictino de San Vicente, hoy Santa María de la Corte, Oviedo

Es este uno de los ejemplos más interesantes de la retablística barroca asturiana y además, está muy bien documentado en su fecha y su factura material. Pedro García, Francisco González y Luis Fernández de la Vega⁹ se encargaron de lo obrado en madera y, desde luego, el estilo del último se evidencia de las imágenes subsistentes, y Diego Valentín Díaz de los

9 El documento que sirve de base es el muy interesante de ruptura de terceras partes que hace Luis Fernández de la Vega con los otros dos, para así poder hacerse cargo él solo del bulto funerario del obispo Vigil; entonces, al enumerar las obras que hicieron juntos, citan esta del retablo mayor de San Vicente, aunque sin especificar qué parte le correspondió a cada cual.

EL RETABLO BARROCO EN ASTURIAS

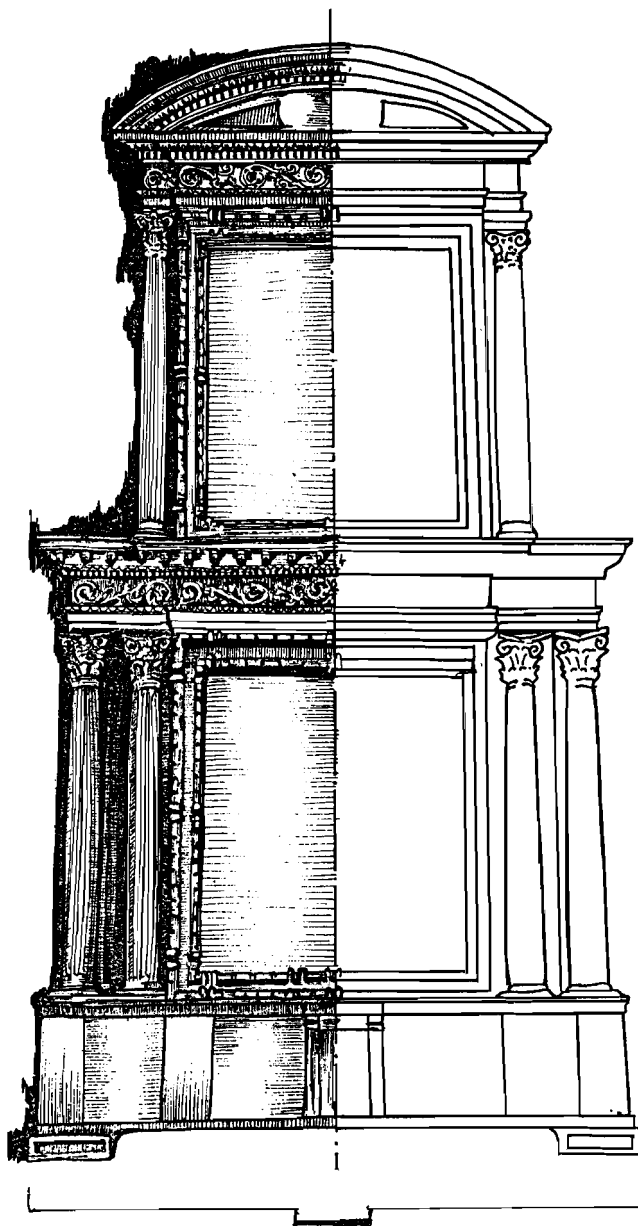


Figura 5. Retablo de la capilla de los Vigiles. 1641. Catedral de Oviedo. (Dibujo de F Magdalena).

lienzos de tema benedictino y la Inmaculada que habían de colocarse en él. Su fecha, se deduce del documento citado en la nota anterior y reza en sendos recuadros de las calles laterales, la de los años comprendidos entre 1638 a 41.

Sin embargo, si esto es cierto, también lo es que a ninguno de estos artistas citados se le puede asignar su traza arquitectónica que resulta extraña a la estética del momento. Se estructura en tres calles que recogen tres grandes lienzos de pintura (martirio de San Vicente, San Benito, y Santa Escolástica) y un ático con otro de la Inmaculada, flanqueado por sendos templetos en que estaban los santos Juanes.

La impronta que produce es la de un fuerte manierismo, aunque su monumentalidad, y el trozo de entablamento curvo que hay entre sus gigantescas columnas estén impregnados de espíritu barroco.

El sentimiento manierista se ve reforzado por el hecho de estar todo el retablo prácticamente «colgado», sin basamento que demuestre la necesaria solidez; también por la desconexión entre sus calles laterales y la central, y asimismo, por la robustez y forma de los frontones laterales que no tienen correspondencia con elemento vertical que los soporte. En efecto, las calles laterales del retablo descansan sobre los guardapolvos de las puertas que hay situadas en el muro de fondo del presbiterio y que comunican con la antigua sacristía externa, y las salientes columnas que enmarcan la calle central, descansan en ménsulas de hojarasca, con lo que, éstas, su poderoso entablamento curvo, y todo el cuerpo ático en general, producen una fuerte impresión de inestabilidad al ir aumentando el volumen y peso según se va ascendiendo.

Desgraciadamente fue mutilado de su cuerpo ático y ahora, por supuesto, ofrece una presencia muy distinta. Por ello se acompaña la fotografía del estado antiguo, aunque sea de tan baja calidad (Fig. 6).

El retablo mayor de la colegiata de Cangas del Narcea

Su autor material fue Pedro Sánchez de Agrela, arquitecto de retablos que siempre colaboró con el escultor Luis Fernández de la Vega, pero que aquí, se ve encargado de todo. La fecha de inicio se debe situar hacia el año 1642 que es el de la consagración del templo, y se sabe documentalmente que en el año siguiente aún estaba trabajando en él.

Aún contando con el desaparecido retablo de la Barquera, de Gijón, realizado hacia los años 30-35, se puede considerar como el primer ejemplo en la región de retablo de orden gigante y, aunque siga manteniendo algún recurso manierista, como es el uso de las columnas entorchadas, las ménsulas de hojarasca, o los templetos del ático (estos dos últimos elementos influencia, sin duda, del recién hecho de San Vicente) en su conjunto se puede hablar ya de traza y decoración en las que impera el barroco (Fig. 7).

Se evidencia el gran desarrollo de la calle central, potenciada por las columnas pareadas y su decidido saliente; en ella hace su aparición el tabernáculo expositor (ahora sustituido por otro más pequeño) rodeado por gloria de ángeles.



Figura 6. Retablo mayor del monasterio de S. Vicente, hoy la Corte, 1638. Oviedo. Estado primitivo.

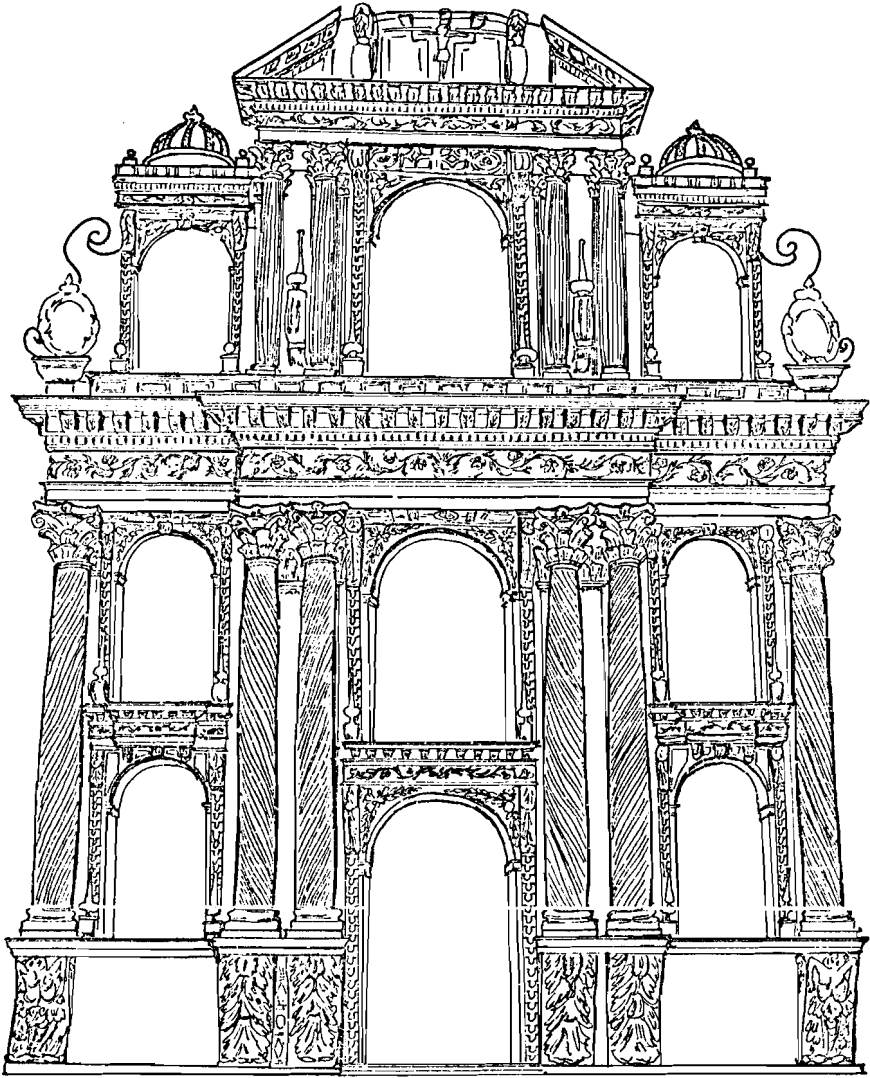


Figura 7. Retablo mayor de la colegiata de Cangas del Narcea. 1640-42. (Dibujo del autor).

Pero es en la elección de la imagería donde se ve la mayor adecuación al espíritu barroco. Presidiendo está la Magdalena, aún vestida con sus galas, pero ya con los cabellos sueltos, desmelenada, compungida y mirando al tarro de óleos perfumados; sobre ella, en el cuerpo ático, la Inmaculada, flanqueada por los templetos que acogen a San Ignacio y San Francisco Javier, y, pasando a las calles laterales, San Juan Bautista representado en

el desierto, como asceta, San Bartolomé con el diablo encadenado a sus pies (continua lucha del cristiano por mantenerse en gracia), Santiago peregrino (el camino que hay que recorrer para obtener la recompensa final), y San José con el Niño, tributo a los tiempos de sensibilidad que se viven. Así pues, cada uno de los santos elegidos es un modelo claramente propuesto, y con todos ellos se recomienda: la penitencia, el sacrificio, la lucha contra el mal, no desfallecer en el camino, la castidad y la humildad. Si en todo ello nos auxiliamos de María y los métodos de los nuevos hombres santos, jesuitas (esto indica una modernidad de criterio en el promotor D. Fernando Valdés y Llano) podemos alcanzar el goce eterno, como el que ya disfrutaban los ángeles que alaban a Cristo materializado en el expositor del retablo.

Curiosamente, la nueva iconografía tiene tal protagonismo, que no queda lugar para el Calvario, y tiene que aparecer dentro del frontón de remate a una escala ínfima.

Retablo de San Martín. Catedral

Aunque sea ya de 1652 lo incluyo aquí por lo atrasado de su traza.

Esta la realizó Pedro Sánchez de Agrela, ensamblador, y de la imaginería que aúna el relieve con el bulto redondo, se encargó el escultor Luis Fernández de la Vega.

Como he dicho, se realizó en el año 52, encargado por el canónigo D. Martín Bara, que también lo pagó, dando 300 ducados al escultor, y 2.000 reales al ensamblador.

En el ancho y alto debían tomar como modelo el de San Juan (ya visto) pero de paso, y quizás buscando una armonía con el precedente, hicieron casi una copia con ligeras variantes de un modelo que, ya para esa fecha, estaba francamente pasado. Reticularon la superficie en dos pisos y ático, y en vertical, en tres calles. El resultado es muy clásico (no en vano Jovellanos lo alaba con entusiasmo un siglo después), pero como motivos arcaizantes, aún manieristas, siguen apareciendo las columnas entorchadas y las pilastras ganchudas. Como novedad, señalemos las abultadas guirnaldas de frutos, colocadas sobre los relieves del primer piso.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO. LOS ESQUEMAS BARROCOS

Retablo de la Nueva Cámara Santa, hoy Capilla de Santa Bárbara. Catedral

Este retablo supone la introducción del esquema arquitectónico más avanzado para el tiempo en que se fabrica, y de ello, sería responsable el obispo D. Bernardo Caballero de Paredes, hombre culto que entró en Oviedo con deseos de sacar al cabildo catedralicio, y a la diócesis en general, del atraso conceptual que aquí imperaba¹⁰.

¹⁰ Es el que introduce el espíritu de Trento en el cabildo ovetense, y prueba de ello es el encargo de la Inmaculada y su retablo, que él mismo paga, para ser colocado en el crucero

Aunque toda la obra se contrató con el escultor Luis Fernández de la Vega en 1660, al final, éste sólo se ocupó de la imaginería, traspasando la arquitectura a Alonso de la Peña, maestro arquitecto ensamblador, y a Ignacio de Caxigal, maestro de cantería. La traza queda anónima, o como mucho, habría que adjudicársela a Caxigal que fue el que suministró la de la capilla y por ello sabemos que estaba capacitado para una obra así, pero también se puede relacionar con el retablo trazado en 1665 por Cristóbal Ruiz de Andino, para la capilla del relicario de la colegiata de Villagarcía de Campos, si bien este último sin el complicado movimiento que tiene el de Oviedo.

Se había de obrar en madera de nogal negro, y por todo, arquitectura y escultura, se había de pagar 50.000 reales de vellón.

Este retablo se adapta bien al tipo que hacia 1650 se impone como más vanguardista, con la particularidad de su fuerte movimiento hacia la calle central, así como otras de entre las que se pueden destacar la gran custodia expositor, rematada por Inmaculada, que ocupa todo el alto de la calle central, y el ahuecado de plintos, netos y recuadros para acoger las cajas de reliquias y convertirse así en el gran relicario que el obispo deseaba.

Se utiliza el orden gigante de manera canónica, con columnas estriadas de capitel corintio; se mueve la planta en progresión saliente hacia el centro (Fig. 8). Y en su decoración, se introducen en los lugares adecuados las tarjetas de hojas cactáceas, los colgantes de frutas en el frente de los machones, y los mutilos, sosteniendo la saliente cornisa.

Retablo mayor del monasterio benedictino de San Pelayo, Oviedo

Pese a que este ejemplo haya desaparecido, la conservación de su imagen en una buena fotografía, así como la de sus escrituras de contrato, aconsejan la inclusión en este resumen por la mucha trascendencia que iba a tener en Asturias hasta muy entrado el siglo siguiente (Fig. 9).

Se contrató en 1678 con el arquitecto ensamblador José de Margotedo, de Santa María de Arnuero, Trasmiera, y vecino para entonces de la ciudad de León, después de haberlo pregonado por toda la región y provincias colindantes. A este artífice le había de ayudar el asturiano Tomás de Solís. Y de la imaginería se había de encargar el vallisoletano Alonso de Rozas (que muere aquí), ayudado por, el entonces oficial, Antonio Borja. Por la obra de arquitectura se tenían que pagar 4.000 ducados de vellón, y por la de escultura 15.500 reales de vellón. Todo había de obrarse en nogal negro, bien seco y curado de nudos.

En el momento de la fotografía que se conserva ya se había reformado la calle central del primer piso «limpiándola» de decoración, y se había quitado la custodia expositor, sustituida por sagrario de estética fin de siglo.

de la catedral, haciendo pareja con una Santa Teresa que igualmente encargaría y pagaría. Y del mismo modo es exponente de su mentalidad el desvelo porque las Santas Reliquias de Oviedo estuviesen con la dignidad que merecían.

EL RETABLO BARROCO EN ASTURIAS

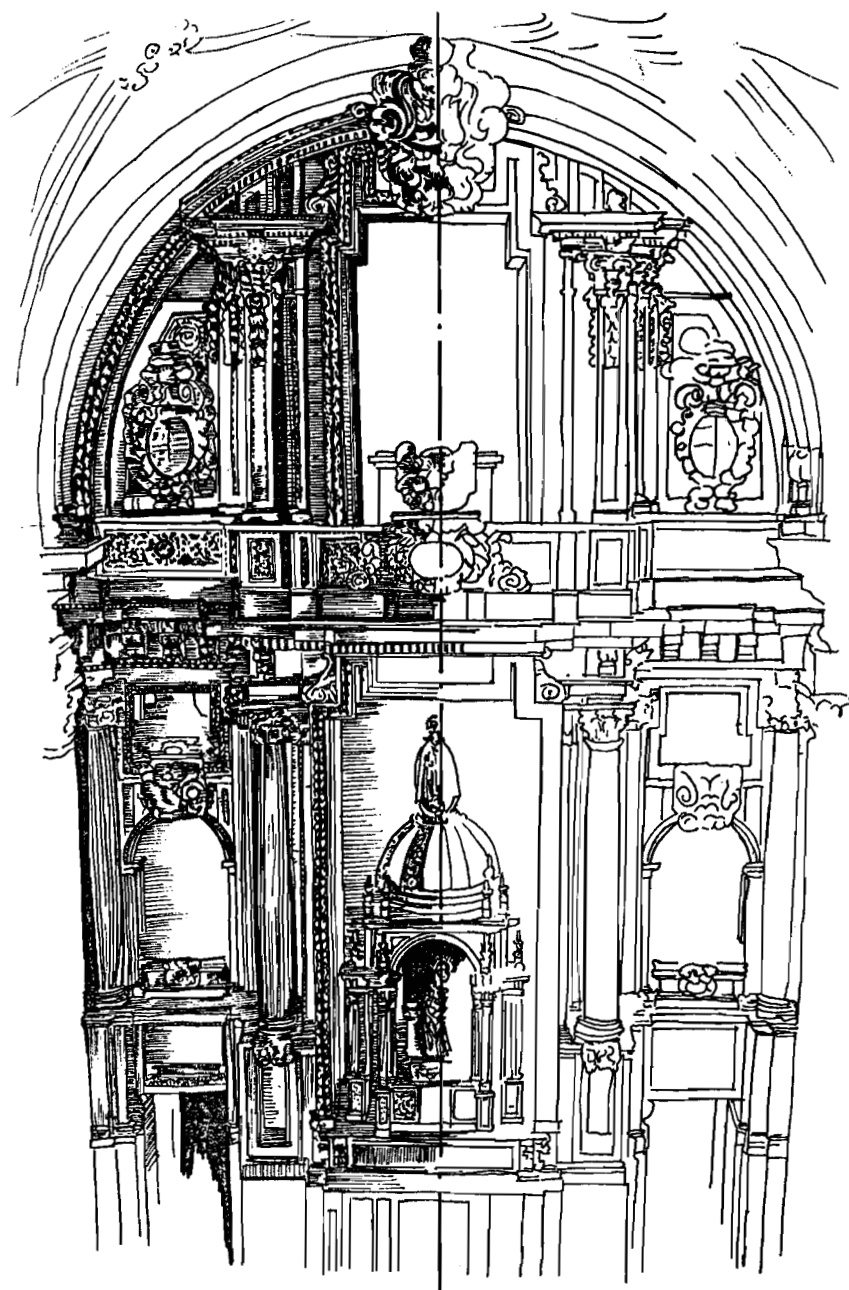


Figura 8. Retablo de la Nueva Cámara Santa. 1660. Catedral de Oviedo. (Dibujo de F. Magdalena).

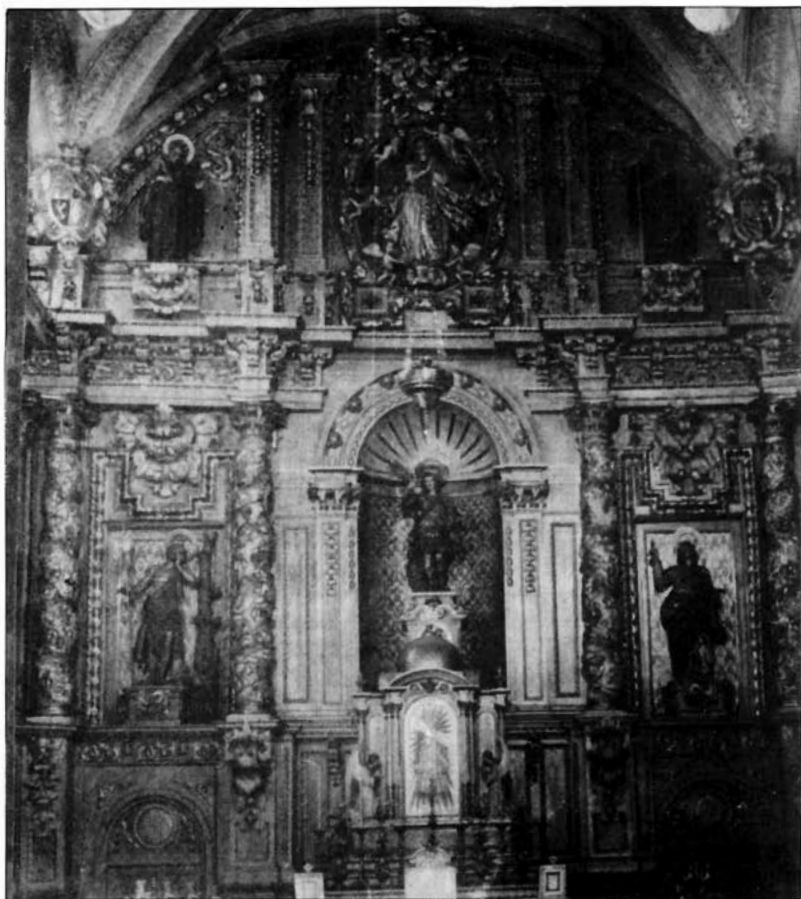


Figura 9. *Retablo del Monasterio de San Pelayo. 1680. Desaparecido.*

Por la escritura de condiciones sabemos que ésta era de gran envergadura y que tenía las mismas columnas salomónicas que tiene todo el piso inferior, primer caso conocido de utilización de este tipo de soporte en Asturias, completadas, además, con las canónicas vides y pámpanos, y avecillas picoteando.

Se habla también en las condiciones de que la Asunción había de estar en «transparente», sin duda aprovechando el óculo que horada la fachada de la iglesia, realizada con estética clasicista en 1593; ya que una originalidad, es que el retablo estaba adosado al muro de los pies del templo, esto es, en la parte interior de su fachada, siendo las dos puertas que se ven abiertas en el basamento las de acceso desde la calle.

La decoración se hace también más abundante y crespada que en los ejemplos anteriores, y sus tarjetas, de dibujo más complicado.

El reflejo de este retablo no se hizo esperar y así, el mismo Margot, en 1680, suministró la traza para el retablo mayor del *convento de San Francisco* de Oviedo, hoy desaparecido el edificio, y su retablo reutilizado, aunque con mil desajustes, en el presbiterio de la iglesia de Congostinas (concejo de Lena). Y asimismo se ve su influencia en el del santuario de Contrueces., Gijón, que aconseja una datación estilística muy próxima.

Retablo mayor del monasterio cisterciense de Belmonte, hoy en Calleras, Tineo

Completamente anónimo y de realización cronológica desconocida, elegimos este ejemplo por su envergadura, su pertenencia a uno de los grandes monasterios asturianos, y asimismo, porqué no, por su buena armonía y belleza, pese a tener que considerarlo algo arcaizante en traza y detalles, y a su deteriorado estado de conservación.

La fecha de construcción no debe llevarse muy lejos de 1680, ya que la imaginería está delatando el estilo de Antonio Borja, escultor de Sigüenza, venido a Asturias hacia ese año desde Medina de Rioseco, como oficial de Rozas para el retablo de San Pelayo.

Sin embargo, su traza tan plana y reticulada en dos pisos y ático, a la vez que dividida en tres calles, nos resulta un tanto pasada de moda tras haber visto ya el uso del orden gigante y el movimiento de planta desde 1660. En este esquema tan clásico contrasta el uso de la columna salomónica, y pareada, con las aún, escorialenses, bolas del ático. Así como también con el diseño de tarjetas, ménsulas y colgantes, de clara filiación con los años de mediado el siglo, o el friso de roleos en los dos pisos, con total ausencia de los mutilos, más acordes con la columna salomónica utilizada (Fig. 10).

Es, pues, un producto a medio camino en la evolución, quizás por ser el resultado de una «modernización» de traza antigua en el momento de su realización material.

El imaginativo expositor no le corresponde, fue un añadido con que se enriqueció cuando el traslado, y es datable hacia los años de mediado el siglo XVIII, pero todo hace pensar que él tendría también su gran custodia expositor, ocupando el lugar que ahora ocupa el sustituto.

La imaginería está tratada en bulto redondo y representa a los santos Bernardo y Benito, en el primer piso, la Inmaculada, San Juan Bautista y San Andrés, en el segundo, y el Crucificado en el ático. En este último lugar se echa en falta a la Dolorosa y a San Juan, el apóstol, que deberían estar como en otros muchos retablos, y que desaparecerían en el momento del traslado; y asimismo, correría igual suerte la gloria angélica que de seguro acompañaba a la imagen de María, como lo hace en el retablo de San Pelayo, y luego se ve en Pravia, y el del Rey Casto de la Catedral, todos hechos por el mismo Antonio Borja como escultor. Es de destacar, por último, que San Andrés está en todo siguiendo el modelo que Francisco

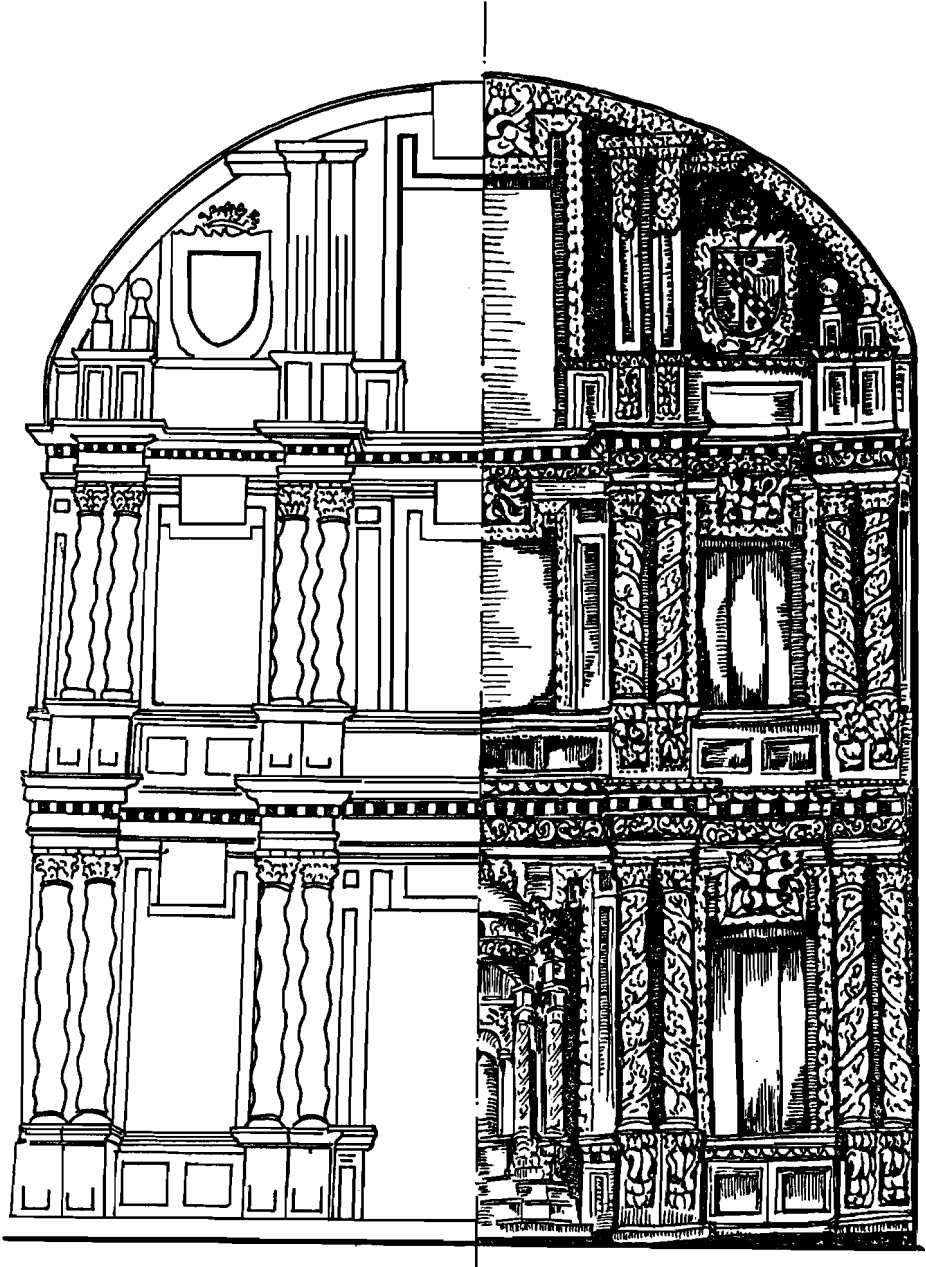


Figura 10. Retablo mayor del monasterio de Belmonte, hoy en Calleras, c.1680. (Dibujo de F. Magdalena).

Duquesnoy hiciera alrededor de cincuenta años antes para uno de los machones de El Vaticano.

El retablo mayor y los colaterales del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, Cangas del Narcea

También queda anónimo y con fecha imprecisa este magnífico conjunto, compuesto por un gran retablo mayor de orden gigante, seis columnas salomónicas colocadas en distinto plano para conseguir fuerte movilidad de planta, y una fantástica, riquísima y abultada decoración de hojarasca, vides y pájaros, a más de los dos colaterales, también fastuosos, aunque de un sólo cuerpo de tres calles y cuerpo ático que presenta unos jugosísimos alerones vegetales, rematados de jarrones. Uno y otros debieron ser trazados por el mismo artista y también realizados al tiempo.

El retablo mayor ya lo hemos señalado al hablar de los tipos, pues el primer paso hacia el retablo exedra que, en su forma más pura, no llegará a Asturias hasta mitad del siglo XVIII; por ello no insistiremos en su análisis estructural (Fig. 11). Pero también desde su consideración más formal, es importante en la región, por la trascendencia que sus elementos y decoración iban a tener durante los cincuenta años posteriores a su realización. Sus tarjetas, los marcos de sus recuadros, los ménsulas, y todos y cada uno de sus pequeños detalles, serán repetidos una y otra vez, con más o menos finura, y con las variaciones populares que impone el tiempo, en toda una amplia zona que llega a la costa y progresa por ella hasta los pueblos limítrofes con Galicia. Como estructura se seguirá preferentemente la de los retablos colaterales, más acordes por su mayor sencillez con los pequeños presbiterios de las iglesias rurales asturianas y sus menguados recursos económicos.

En la imaginería vuelve a aparecer el relieve junto al bulto redondo. Aquellos se emplean sobre las cajas de las calles laterales que acogen a San Benito y Santa Escolástica", y cuentan dos pasajes de la vida del Santo: su visión del mundo en un rayo de sol, y su forma de vencer las tentaciones carnales arrojándose desnudo a la zarza. Y también se usa el mismo medio en los altos recuadros del banco en los que se cuenta la fundación y construcción del monasterio, como resultado de un deseo divino transmitido al conde D. Piñolo Giménez.

Preside el retablo San Juan Bautista, titular del monasterio, figura expresiva que copia la, aún anónima, de la catedral de Astorga. Y se corona todo por el consabido Calvario de aires muy castellanos.

Los colaterales están dedicados a la Virgen, el de la izquierda, y a los santos Mauro y Plácido el de la derecha", con unos graciosos e ingenuos

11 Ahora el monasterio es de dominicos y por ello, aparecen Santo Domingo y San Francisco, tallas que sustituyeron a las antiguas en 1859, pero éstas, recias y algo toscas, pueden verse aún en el museo del monasterio.

12 Este último tiene también sus imágenes sustituidas por el grupo de la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo, una Santa Rita y una Santa Teresa de Lisieux, todo actual, pero

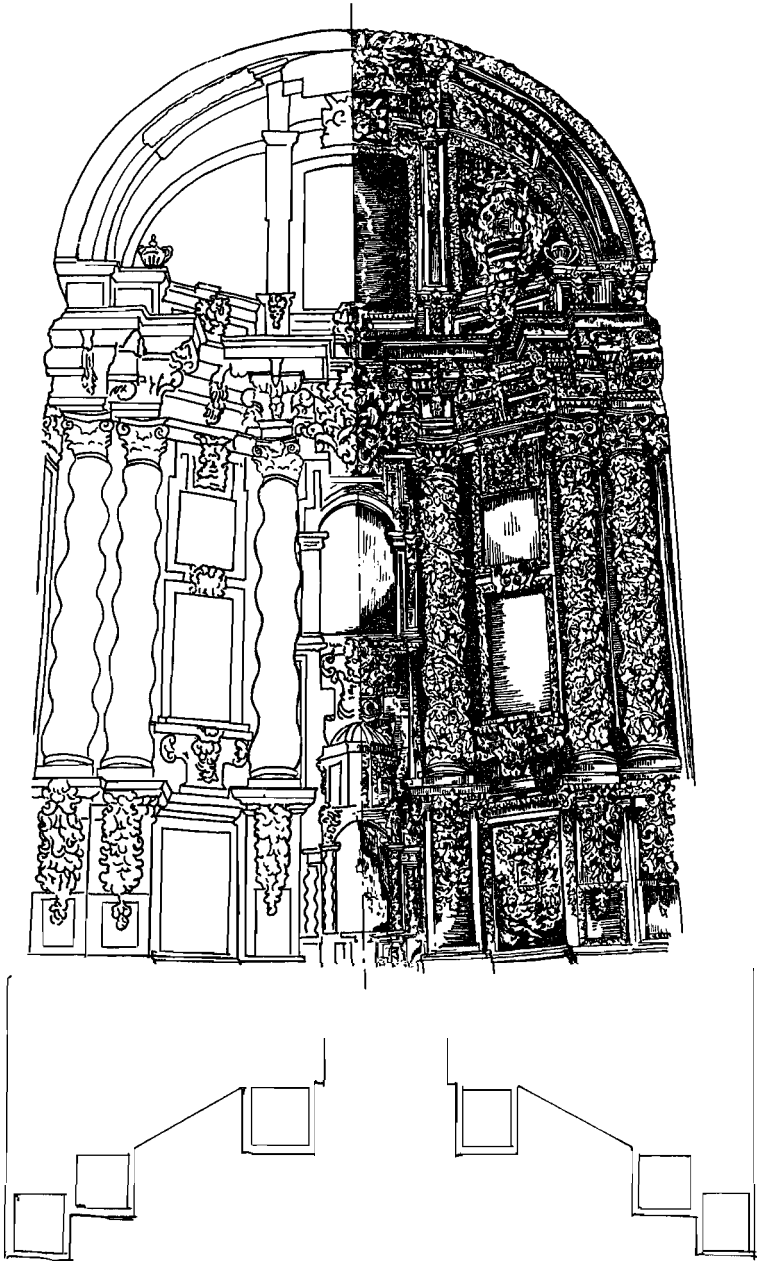


Figura 11. Retablo mayor del Monasterio de San Juan de Corias. C. 1680. (Dibujo de F. Magdalena y el autor).

relieves en el banco de entre los que sobresale el colocado bajo la Inmaculada, que expresa el triunfo de la Iglesia Católica guiada por los benedictinos: se representa por medio de una carroza, presidida por una mujer con la Eucaristía, de la que tiran los monjes negros, y a cuya parte trasera van esposados los temidos enemigos protestantes. La alegoría no es nada nuevo, pero encanta su sencillez de representación.

Pese al anonimato, pensamos que el tracista del conjunto pudo ser Juan Fernández, ensamblador de Medina de Rioseco, tracista y director en 1673 del conjunto de la Clerecía, de Salamanca, con el que vemos bastante similitud de concepción y resultado, aunque en movimiento de planta y relieve de decoración parezca más moderno el asturiano.

La fecha debe andar en torno a los años 75-85, pues en el 1687, un escultor y ensamblador de la zona, Manuel del Ron, realiza el del vecino santuario del Acebo, y en él vuelca lo aquí mostrado.

EL SIGLO XVIII. PRIMERA MITAD

Durante los tres primeros cuartos de este siglo se continúa en Asturias una fuerte actividad retablística que, tanto engloba a ejemplos de empaño, como a reflejos más populares, aunque abundantísimos, que informan de la aceptación de la estética que con ellos se propone.

De entre los más destacables hay que entresacar los de los monasterios de Santa María de la Vega, en Oviedo (1704), y de Valdediós, en Villaviciosa (1750); el de la iglesia de la Compañía de Oviedo (c. 1705-10); el de la capilla del Rey Casto (1710-19) y colateral de la Inmaculada (1739), ambos en la catedral; el de la colegiata de Pravia (c. 1720-30); y ya, con las novedades estilísticas del Rococó y Neoclásico, los de las capillas laterales y girola de la catedral (1750-60), y el mayor de la iglesia de los dominicos en Oviedo (1758-62). Todos ellos son ejemplos de buenas dimensiones, traza innovadora para el momento, y realización esmerada, y todos ellos contribuyen con dignidad a que Asturias pueda colocarse en un lugar honroso dentro de los centros de producción más importantes.

Además, hay otros muchos en los más pequeños presbiterios de las iglesias parroquiales. Algunos son ejemplos muy hermosos, o de muy delicada factura, pero por su menor trascendencia, no entraremos en su estudio pormenorizado, aunque no puedo por menos de citar el conjunto de Puerto de Vega (Navia), el retablo mayor de Luanco (Cudillero), o el de El Pino (Aller) (Fig. 12)¹³.

Retablo mayor del monasterio benedictino de Santa María de la Vega, Oviedo

Según Llaguno¹⁴, su tracista fue Fr. Pedro Martínez de Cardena, arquitecto-

las antiguas están también en el museo y se corresponden en todo al estilo del maestro imaginero del conjunto.

¹³ Véase el libro citado en la nota 1.

¹⁴ Llaguno y Schubert, *Noticia de los arquitectos...*, T. IV, p. 119.

to y teórico benedictino que estuvo en Oviedo en 1704 para dirigir, por sus propias trazas, la fachada de la vicaría del monasterio de San Pelayo de esta ciudad¹⁵ y aprovechando esta estancia, suministraría la traza para el vecino de la Vega que, para esas fechas, remataba las obras de su nueva iglesia.

Tanto ésta, como todo el monasterio desaparecieron por completo, pero afortunadamente el retablo se salvó y, aunque ha perdido varias partes y está todo alterado por los reajustes y «recortes», puede verse ocupando el presbiterio de la iglesia parroquial de Solís, en el concejo de Corvera. Han desaparecido las calles laterales y sus soportes extremos, así como la custodia expositor que debió ser de envergadura para adaptarse al gran arco a que debía acogerse y que hoy se conserva. Se ha cortado el basamento de forma que las ménsulas sobre las que descansan las columnas de la calle central, están asimismo mutiladas en su zona inferior y apoyan directamente en el suelo. Lo que queda más inalterado es el cuerpo ático, aunque esté también recortado en sus extremos, y se conservan muy bien los soportes de los dos pisos de la calle central y los relieves de tema mariano con que se completaba su arquitectura.

Son pocas las obras que, por ahora, conocemos de este artista por lo cual este retablo, aunque tan alterado, es de gran valor. Se hace algo después que el baldaquino de la Santa Cruz, de Santo Toribio de Liébana (1697)¹⁶, y casi al tiempo de su aportación para el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (1703)¹⁷ y desde luego, quedan evidenciadas tres características fundamentales: su inclinación por el relieve frente al bulto redondo, la búsqueda del movimiento de planta, y su devoción por las formas y decoraciones del pasado renacimiento en su versión plateresca.

En cuanto a lo primero, dos grandes recuadros de relieve llenan los dos pisos de la calle central: la Asunción, abajo, y la Coronación, en el ático;

15 Berganza, *Antigüedades de España*, Cap. XXIV, pp. 359-60.

16 Aunque la traza pasa por ser de Joaquín Churriguera y la imagerie de Tomás de Sierra, en las condiciones para su construcción se dice: «Item que la caja en donde ha de estar colocado el glorioso apóstol Santiago se ha de adornar con dos columnas de la misma forma que están en la traza que hizo el padre Fray Pedro Martínez. Recogido en García Chico, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, partido de Medina de Rioseco*, p. 396, Valladolid, 1964. Ante esto, puede haber la duda de si se referirá a unas insignificantes columnas salomónicas que flanquean la imagen del titular en la calle central del primer piso, pero se sabe la fobia que el fraile tenía a este tipo de columna, y que las que él había propuesto y utilizado en el baldaquino de Liébana eran las terciadas de evidente recuerdo renacentista. Esas son las que se ven en toda la superficie del retablo de Medina de Rioseco, a excepción de los estípites que cierran las calles extremas laterales. Cabe así pensar que la actuación de Fray Pedro en esta obra fue más trascendente de lo que se viene manteniendo, y a ello quizás ayude este retablo de Oviedo.

17 En mi estudio citado en la nota 1, lo interpreté como la Sagrada Familia camino del templo, pero creo que debe ser modificada la lectura en este otro sentido ya que María lleva su sombrero de viajera, está presente la mula, aunque no la monten, el Niño tiene una edad más acorde con el final de los años pasados en Egipto que con la discusión con los doctores, y además, la construcción que se recorta sobre la loma, puede ser muy bien la misma Jerusalén a la que se dirigen expresando un gran contento.

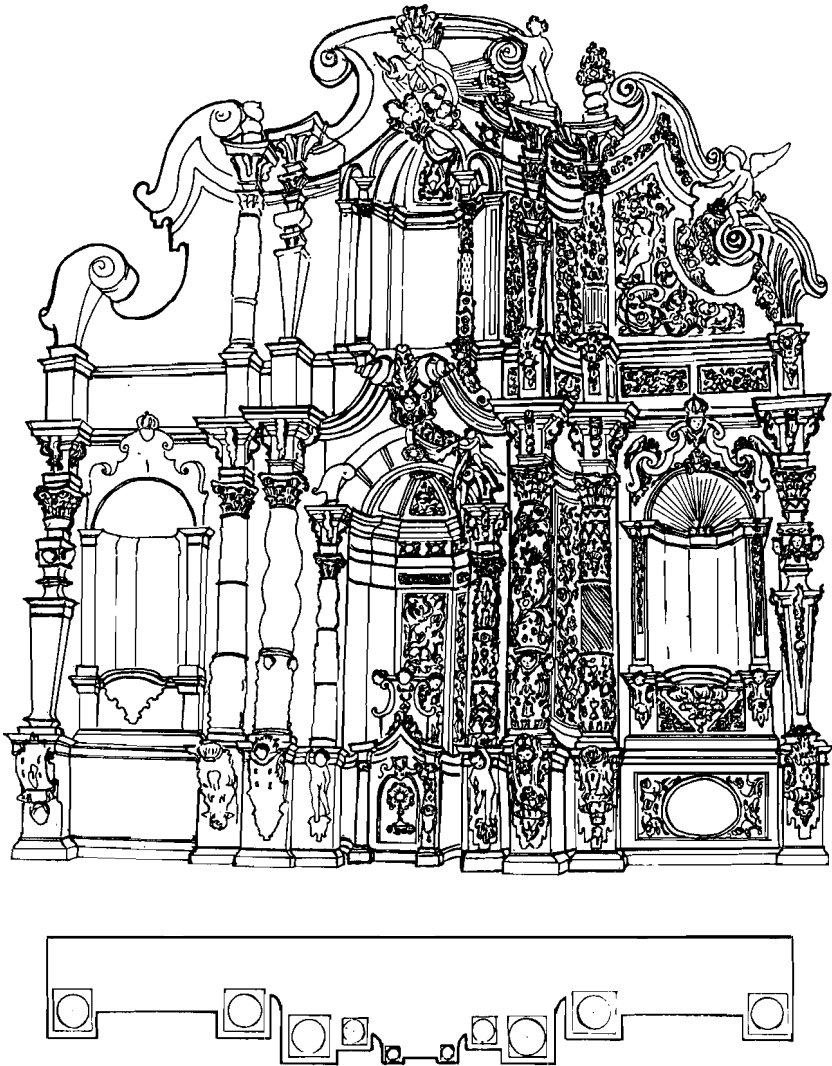


Figura 12. Retablo mayor de El Pino, Apler. C. 1740. (Dibujo del autor).

y aún en los aletones de este último cuerpo, se introducen otros dos relieves, uno con la huida a Egipto, y el otro con el regreso de Egipto¹⁸.

El movimiento de la planta nos queda desconocido en su primer piso por la supresión de las calles laterales, sin embargo, el saliente en diagonal de

¹⁸ Para mayor información véase mi libro citado en la nota 1.

la calle central del cuerpo ático nos demuestra que algo debió existir abajo. Aquí, el relieve de la Coronación queda flanqueado por parejas de estípites colocados en diagonal que descansan sobre ménsulas con el mismo esviaje.

Pero lo más evidente, es esa inclinación a recuperar motivos del pasado siglo XVI, demostrada sobre todo en las columnas terciadas, las cabezas en medallones circulares, o, en fin, la finura de dibujo de los roleos vegetales que llenan las muy reticuladas superficies. De entre ello, las citadas columnas terciadas son una auténtica «recuperación» (Fig. 13) en las que, en sus centros inferior y superior, se aúnan los fruteros, con cabecitas de serafines, guirnaldas de trapos colgantes, y las cartelas de cueros recortados con espejo central que ya habían desaparecido desde hacía mucho de los repertorios de los artistas más arcaizantes, y en el central, estrías helicoidales a la mejor manera del tercer cuarto del siglo XVI. Este mismo modelo, aunque utilizando más el candelabro que el frutero y sin cabezas de ángeles, es el que usa también en Liébana, y algo muy similar lo que se coloca en Medina de Rioseco.

Retablo de San Isidoro, antigua iglesia de la Compañía, Oviedo

De esta colosal muestra no he podido encontrar nada que nos aclare cualquier aspecto artístico. La fecha de realización es desconocida, y asimismo el autor de su traza arquitectónica, el de su imaginería, e incluso los autores materiales de todo ello. Todo se desconoce. Sin embargo no hay más remedio que destacarlo en un resumen general de la labor retablística asturiana pues es la más imponente máquina barroca de Oviedo, e incluso, junto al retablo de Corias, de toda Asturias.

Por su compleja iconografía ya se ha tratado en el apartado correspondiente, resaltando sus ilustraciones de figuras de la mitología clásica, unidas a alegorías cristianas y de la orden jesuita. Claramente fue una obra muy pensada en todos sus aspectos. Pero su riqueza estructural y la variedad de elementos utilizados la hacen indispensable también en este lugar.

Una de las singularidades del templo en que se colocó es su gran altura, y ello se traslada al retablo que resulta así muy esbelto, propiciando que sus dos cuerpos, e incluso el ático, tengan elevados bancos y entablamentos completos. Es muy destacable el sutil movimiento que anima su planta y que se evidencia en las cornisas de todos sus pisos, todas diferentes entre sí. Las calles laterales se colocan en diagonal y los dobles soportes de la calle central en distinto plano de profundidad, esto no es nuevo, pero sí lo son los salientes templetos que se abren en la calle central de su segundo piso y ático, que nos lo emparentan con el recién visto en Santa María de la Vega, trazado por Fray Pedro Martínez de Cardeña.

En los soportes, se demuestra un afán por hacer un auténtico repertorio de ellos; como principales (incluso por la iconografía que reciben) se usan las columnas terciadas, acompañadas por la salomónica que en vez de tener las vides típicas, se reviste de menuda decoración floral. A éstos se suma el estípite que es aún muy pequeño y sólo se emplea en papel decorativo



Figura 13. Retablo del Monasterio de Santa María de la Vega, hoy en Solís, 1702-4. Detalle del tercio inferior de una columna de la calle central.

flanqueando las hornacinas, y como novedad, en las calles laterales, aparece un soporte que, a todas luces, tiene nostalgia de la columna **abalaustrada** del primer renacimiento español (Fig. 14).

El retablo de la capilla del Rey Casto. Catedral.

En 1719 se pagaba a Antonio **Borja, escultor**, la imaginería del retablo y con ello se da noticia del final de la obra. Aquí se reúnen una serie de novedades interesantes. Desde el **punto de vista** estructural **aparece** el **estípite** con valor de soporte principal, y utilizado con sentido de orden gigante en el cuerpo inferior y formando templete en el ático. Para la imaginería se usa principalmente el relieve (de la infancia de Cristo, dos en cada calle lateral, más los del banco, y los pequeños del sagrario); pero el grupo principal, la Asunción con los apóstoles y las Marías que ocupa el ático, se trata buscando un efecto de instantaneidad dramática, usando de un movimiento de dentro a **fuera**, y empleando para ello el medio relieve que pasa a bulto redondo. Este recurso no había sido visto hasta ahora en Asturias y nos aproxima a las soluciones que se venían incluyendo en los retablos churriguerescos.

Pese a la novedad del soporte y efecto dramático de su ático, el esquema general es más bien retardatario y ni siquiera utiliza un movimiento en planta que sea digno de destacarse.

Merece atención el sagrario, alojado en el alto banco, pues está rescatando formas y elementos renacentistas, muy semejantes a la manzana del s. XVI que ahora se aprovecha en una cruz procesional de azabache perteneciente al tesoro catedralicio; la semejanza es tanta que casi me atrevo a hablar de copia en madera del objeto de plata (Fig. 15).

Este retablo tuvo una gran trascendencia, tanto en Oviedo, como en toda la provincia. En varias condiciones de obra posteriores se indica que se copie el modelo de Nuestra Señora del Rey Casto (retablo de los Remedios en el convento de San Francisco, o del Rosario en dominicos) y en otros casos, aunque no se haya podido hallar las escrituras, el simple análisis estético está hablando de la utilización del mismo modelo (retablo mayor de Pravia, Caleao, Lorío, Laviana, etc.).

LA CULMINACION DEL BARROCO Y LA PROGRESION HACIA EL ROCOCO

El retablo de la Inmaculada. Catedral

En 1739 se construyen en la catedral dos enormes retablos colaterales que estaban destinados a sustituir a los más clásicos, y de seguro, pequeños, que mandó hacer, y pagó, el obispo D. Bernardo Caballero de Paredes en 1658 y que estaban destinados a la Inmaculada y Santa Teresa. Pero que sin duda, tras haberse realizado el retablo del Rey Casto se encontrarían muy poca cosa y el cabildo abordó la empresa de la construcción de estos nuevos.



Figura 14. Retablo de la Iglesia de San Matías, la Compañía, hoy San Isidoro.



Figura 15. *Retablo de la Capilla del Rey Casto, 1719. Catedral de Oviedo. Detalle del Sagrario.*

Antes de comenzarlos se demuestra un gran empeño en conseguir obras de la máxima calidad, y así, se probó a los escultores y tracistas locales, y exigiendo más de lo que éstos podían hacer, se encargaron las imágenes a Juan de Villanueva (tras haber estado también en tratos con Alejandro Carnicero) y se pidieron trazas a Madrid, ciudad en donde se encontraba el artista asturiano Toribio de Nava que a su vez envió otras y volvió con la intención de quedarse con la obra.

Con todo este material, se llega al acuerdo de que se haga una traza que sea el resultado de dos, una la que proporciona un canónigo (no se especifica qué origen tiene) y otra venida de Madrid; que los dos retablos los dirija

Toribio de Nava que al tiempo había de hacer uno, y para ayuda de hacer el otro que se pudiese a Manuel Pedredo.

Vistas ahora las dos obras que en primera apariencia parecen iguales, resulta mucho más conseguido el retablo de la Inmaculada, e incluso es en el que se puede notar esa aportación de Madrid de que hablan los documentos de la época. En efecto, la gran diferencia está en la resolución del ático: mientras el de Santa Teresa consta de aletones tradicionales, aunque deshechos en menuda decoración, el otro, ostenta una fluidísima y dinámica línea de cierre que con la máxima libertad va enrosándose en espirales y punta de sacacorchos, en un diseño totalmente nuevo que inaugura la libertad arquitectónica del movimiento rococó, y que pregona a gritos que fue esa parte la traída desde la Corte (Fig. 16).

El buen autor material supo sacar partido y aunar muy bien las dos partes, al repetir ese motivo del ático como peinata de las hornacinas de las calles laterales. Esta atrevida solución se iba a adoptar enseguida por los autores regionales y se repetirá en ejemplos más rurales como el retablo mayor de El Pino (Aller) anónimo y sin fecha, pero no muy lejano al maestro Toribio de Nava y a 1740 (Fig. 12).

Como soportes se utilizan la columna salomónica revestida de decoración floral, la terciada, y la salomónica terciada. El entablamento del primer cuerpo se dobla en pico hacia arriba para dejar más superficie a la hornacina central, tratada como templete y que se enriquece con cortinajes levantados por ángeles. Las repisas de hojarasca están realizadas con un virtuosismo y complejidad que hablan de la calidad del diseño y del autor, y esa misma calidad es bien visible en cualquier parte del retablo, así como del otro de Santa Teresa y demuestra la cualificación en talla que, a falta de otras posibles condiciones artísticas, tienen los artífices asturianos.

De la dotación imaginera se encargó como se ha dicho Juan de Villanueva. El hizo todas las tallas para el retablo de la Inmaculada y asimismo las de Santa Teresa, exceptuando la titular que debía ser aprovechada la del retablo anterior hecha por Fernández de la Vega¹⁹. Pero además de éstas, el Dios Padre que remata el retablo de la Inmaculada, ángeles resbalando por el ático, otros varios que pueblan los distintos lugares de la superficie, y el relieve del banco, estarían hechas por Nava, y desde luego, no desmerecen en el conjunto. Y en el otro, el citado Pedredo, sería el encargado asimismo del relieve del banco que representa el éxtasis de Santa Teresa, con la deliciosa variante de ser el Niño Jesús en presencia de sus padres el que le atraviesa el corazón con el dardo.

¹⁹ La Inmaculada era también del mismo escultor, pero el hecho de que no se aprovechara se pudo deber al cambio de representación que para entonces había experimentado, en beneficio de una mayor sensibilidad y gracia, mientras que la Santa había evolucionado menos.

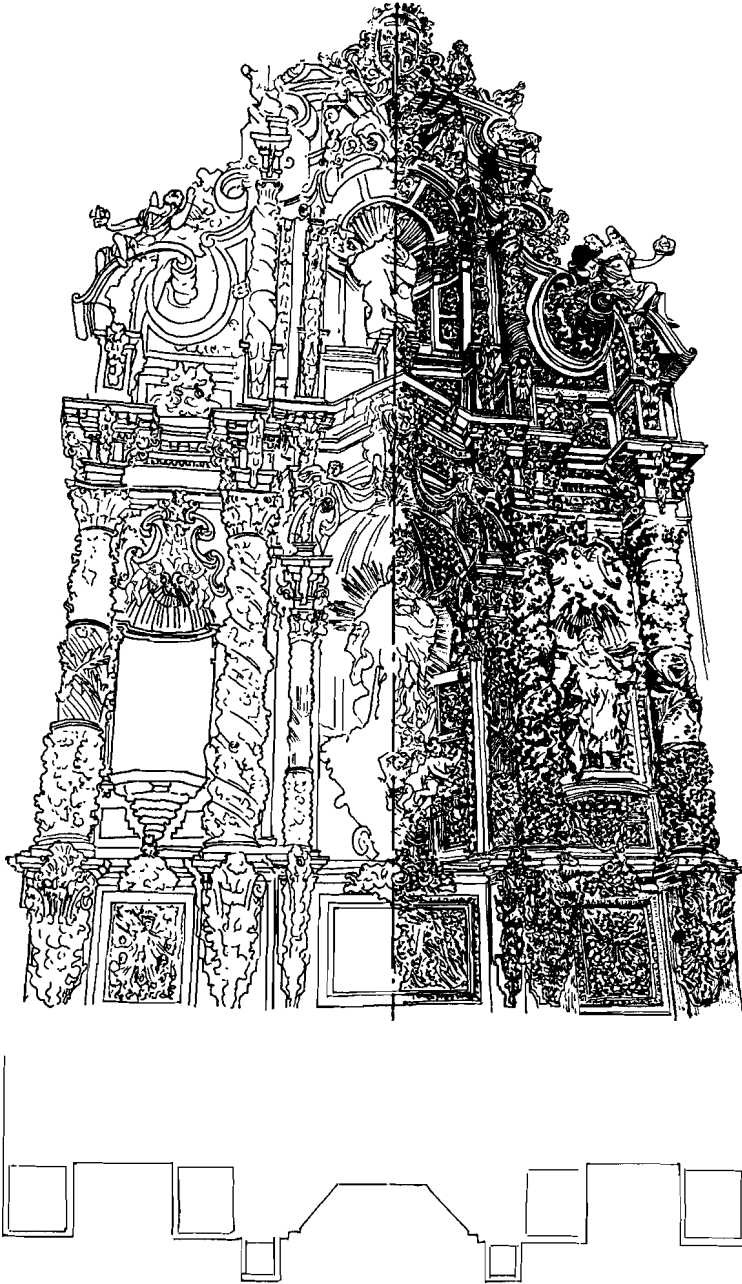


Figura 16. Retablo Colateral de la Inmaculada, 1739. Catedral de Oviedo. (Dibujo de F. Magdalena y el autor).

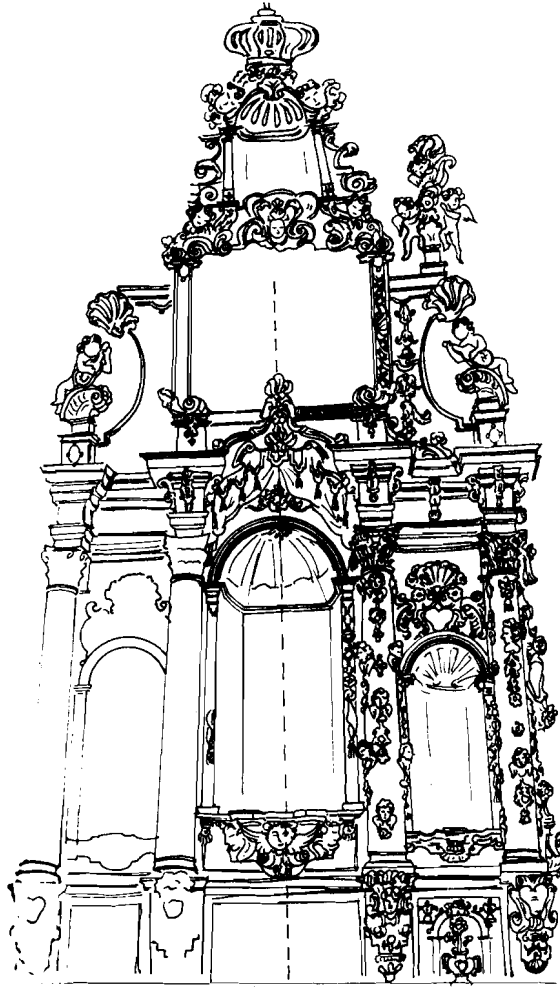


Figura 17. *Retablo de la Capilla de la Asunción, 1750. Catedral de Oviedo. (Dibujo del autor).*

El retablo rococó como desmaterialización de la arquitectura. Los ejemplos de Meana en la girola de la catedral

Ya hemos visto en su lugar a este interesante conjunto iconográfico. Pero es asimismo importante desde el punto de vista estructural pues aquí se da todo un compendio de posibilidades formales que están usando del más canónico rococó (retablo de la Transfixión, retablo de la Conversión de San Pablo) a esquemas más evolucionados que van encaminados a

recuperar la monumentalidad arquitectónica, animada por los movimientos curvos de sus plantas.

La fecha se extiende desde el año 1750 en que se pagan dos pequeños retablos en sendas capillas laterales de la catedral, al de la Asunción y el de San Roque, hasta el 1762 en que se terminan de pagar los últimos de la girola: el de San Andrés, y el de San Bartolomé. Es así muy fácil ir viendo la evolución y, si en los primeros hay un claro uso de los elementos arquitectónicos, aunque la decoración sea muy rococó (Fig. 17), en los de la Transfixión y San Pablo, hechos después, se desprecian las arquitecturas para sembrar la superficie de líneas dinámicas que, como recuerdo de lo que antes eran pilastras, impostas, y cornisas, van recorriendo el retablo, pero sólo con el saliente de molduras decorativas (Fig. 18,5), a la vez que se rellena todo de formas de reñón, corazón, guirnaldas de flores naturalistas, o irracionales máscaras humano-vegetales. Y por último, en los de San Pedro, San Andrés y San Bartolomé, reaparece la arquitectura con fuerte sentido monumental a base de portadas de columnas pareadas que sostienen recios trozos de entablamento y se abren en movimientos diagonales o curvos, de acuerdo con la mejor expresión del alto barroco italiano (Figs. 18,6 y 19,7). Aquí, en la girola, todavía contribuye el capricho en uso de elementos o decoración, pero pronto el mismo maestro conseguirá el retablo más monumental y plenamente italiano de Asturias, ejemplo que veremos a continuación.

El retablo mayor de los dominicos, Oviedo

En el estudio que vengo citando atribuí al maestro Meana la realización de este estupendo retablo, aunque lo consideraba demasiado moderno y grandioso para un arquitecto y escultor provinciano. Por ello, abría la posibilidad de que fuera el resultado de una traza importada, aunque también decía que el mismo artista había dado pasos previos en los últimos retablos hechos para la girola catedralicia, así como en el retablo mayor de la iglesia de San Tirso, de dimensiones más modestas, pero igualmente avanzado para el 1754 en que lo realizó. Ahora ha quedado probado que, sin duda, es obra suya", que se realizó en los años comprendidos entre 1758 al 61, y que cobró un cuento de maravedises.

El retablo ya lo cité en el apartado de tipologías; es una gran fachada de templo de columnas pareadas que, colocadas sobre plintos en diagonal, sujetan un grueso entablamento que se curva en convexo. Entre ellas se abre una grande y profunda hornacina que recoge el abrazo de los dos frailes, y abajo, un imaginativo templete expositor de planta central y rematado por cúpula bulbosa. Todo ello se inserta en la exedra cóncava que cubre por completo el presbiterio (Figs. 20 y 19,9).

Este es el último paso en la evolución del retablo barroco en Asturias y, así como los modelos expuestos en los apartados anteriores tuvieron sus

20 Véase nota n.º 5

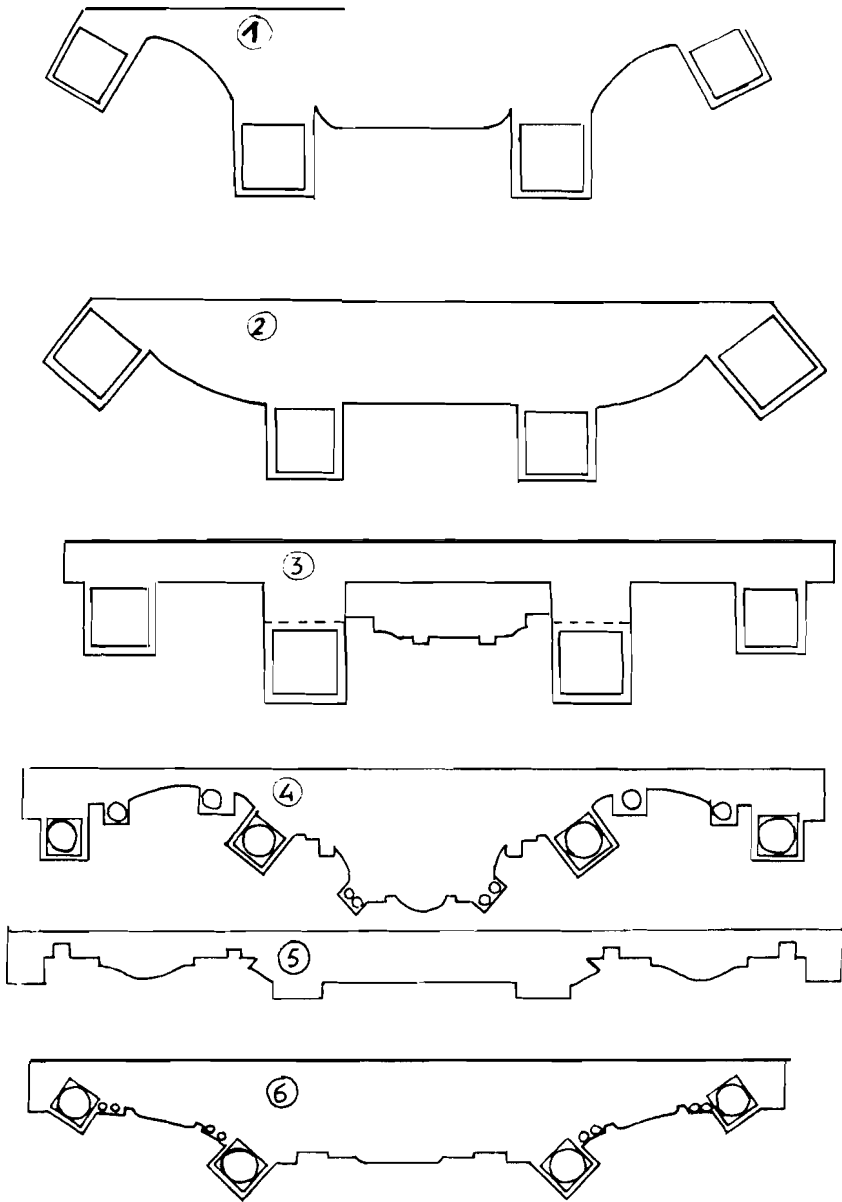


Figura 18. Plantas de los rerablos de Meana. 1, 2, 3, San Antonio, San Roque y lu Asunción, catedral; hacia 1750. 4, Puerto de Vega, 1747. 5, San Pablo, catedral; haciu 1755. 6, San Atidrés, catedral; hacia 1760. (Dibujos del autor).

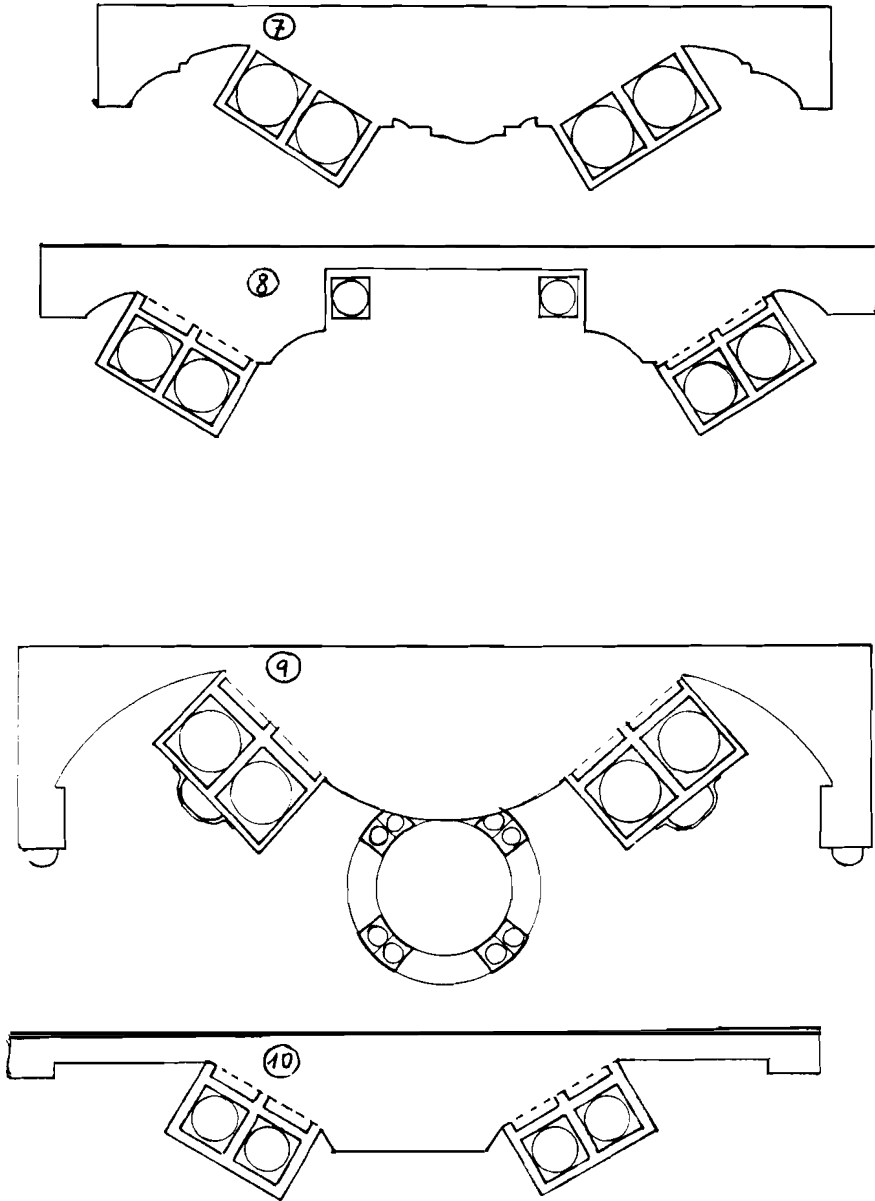


Figura 19. Plantas de los retablos de Meana. 7, San Burtolomé, catedral; hacia 1760. 8, San Tirso; 1754. 9, iglesia de dominicos, Oviedo; hacia 1758-61. 10, Capilla de entrambasaguas, Cangas del Narcea; después de 1760. (Dibujos del autor).



Figura 20. Retablo mayor de la iglesia de dominicos. 1758-61. Oviedo.

repercusiones, las de éste no se hicieron esperar, aunque ya, raramente, se va a emplear el dinamismo de planta aquí conseguido, y se van a conformar con el saliente en diagonal de las dobles columnas sobre el fondo más plano. De entre ellos destaco el de la capilla de dominicas, en Cangas de Narcea que, a todas luces, estaría hecho por el mismo arquitecto.

CUADRO CRONOLOGICO DE INTERES

- 1604, esquema contrarreformista, monasterio de Cornellana.
- 1626, iconografía contrarreformista y santos de la Cámara Santa, retablo de San Juan, catedral de Oviedo.
- 1638-40, esquema manierista con audacias barrocas: entablamiento curvo, retablo mayor de San Vicente, Oviedo.
- 1642, Orden gigante, iconografía contrarreformista, retablo mayor Colegiata de Cangas del Narcea.
- 1660, Orden gigante, movimiento en progresión hacia el centro, decoración barroca, relicario; retablo de la Nueva Cámara Santa, catedral de Oviedo.
- 1680, columna salomónica, transparente, efecto dramático en la imaginería, decoración barroca; retablo mayor del monasterio de San Pelayo, Oviedo.
- c. 1680, Orden gigante con columnas salomónicas, movimiento en **planta**, colocación en diagonal de las calles laterales. cubierta con pseudo cascarón; retablo mayor del monasterio de Corias, Cangas del Narcea.
- 1697, retablo tabernáculo, único ejemplo en Asturias; tabernáculo de Santa Eulalia, catedral de Oviedo.
- 1702-4, columna terciada, elementos de recuerdo renacentista, predominio del relieve; retablo del monasterio de Santa María de la Vega, Oviedo.
- 1719, el **estípite** como elemento de soporte, imaginería con carácter efectista; retablo de la capilla del Rey Casto, catedral de Oviedo.
- 1739, soluciones rococó; ático del retablo de la Inmaculada, catedral de Oviedo.
- c. 1754, desprecio de la arquitectura en las estructuras de los retablos; retablos de la Transfixión y de San Pablo, catedral de Oviedo.
- 1754, revaloración de la arquitectura, grandes fachadas de columnas pareadas, movimientos curvos en planta y entablamentos; retablo mayor de San Tirso, Oviedo.
- 1758-61, monumentalidad y movimiento de curva y cóntiacurva; retablo mayor de los dominicos de Oviedo.