

B) LA DOTACIÓN MOBILIARIA Y RELIGIOSA.

Por primera vez abrimos un capítulo aparte para estudiar la dotación mobiliaria de la iglesia, debido a la profusión de las informaciones disponibles sobre este aspecto en la época que estamos estudiando. Esto se debe a que en la época Moderna, tanto las fuentes documentales, como la propia dotación mobiliaria, resultan mucho más abundantes que en las épocas estudiadas anteriormente.

A lo largo de los cerca de 500 años transcurridos desde la edificación de la iglesia primitiva hasta la edificación de la actual, se fueron acumulando todo tipo de bienes muebles que acabaron conformando una nutrida dotación semejante a la de muchas iglesias rurales de la época moderna pero muy diferente a la de los austeros templos medievales.

En el caso de la iglesia de Villazón, el único elemento conocido de la dotación mobiliaria de época románica, como hemos visto, es el Santiago peregrino. A este testigo material habría que sumarle el altar sobre el que posiblemente estaría situado y aquellos otros vestigios heredados de la iglesia altomedieval: la pila bautismal y el ara del altar original. Por lo tanto, la dotación mobiliaria primitiva conservada, aunque resulta muy destacada, se reduce a una imagen de madera tallada y policromada, y dos elementos litúrgicos de piedra labrada.

Un buena parte del importante número de bienes muebles que albergaba la iglesia anterior a la actual los conocemos, únicamente, a través de la documentación, siendo muy escasos los testimonios materiales conservados de esta época; por suerte, entre ellos se encuentran dos retablos y un interesante y variado repertorio de imágenes.

La reconstrucción de la distribución espacial de esta multitud de diversos elementos resulta aún más compleja que la de la planimetría del propio edificio que los albergaba, por lo que, por ahora, nos limitaremos a trazar algunas líneas generales sobre este aspecto, que trataremos más detalladamente al estudiar cada uno de los bienes.

En algunos casos resulta evidente la ubicación que correspondería a determinados objetos (la campana en la espadaña o la orfebrería y la ropa litúrgica en la sacristía) y, en otros, las propias fuentes nos informan sobre su localización. Sin embargo, desconocemos el lugar exacto que ocuparían la mayor parte de los más destacados elementos del mobiliario litúrgico: púlpito, retablos, imágenes y confesionarios.

La adquisición de algunos de estos bienes muebles supuso un importante desembolso del que quedó constancia en las cuentas anuales. En comparación con los apuntes correspondientes a los gastos habituales (6 reales por la Visita Pastoral, 14 reales por 200 tejas, 1 real de pábilos para las velas), las cantidades abonadas por determinadas piezas de orfebrería o por algunas vestimentas litúrgicas resultan desorbitadas: 626 reales por un copón o 415 reales por unas capas de coro.

La documentación sobre los artífices que realizaron los bienes que componen esta variopinta colección de objetos mobiliarios y litúrgicos resulta extremadamente parca.

Solamente en dos casos aparece mencionado el nombre del artesano a quien se le abona el salario y, en uno de ellos, ni siquiera se trata del autor del objeto (un púlpito procedente de Cornellana), si no de quien lo transportó en 1759 hasta Villazón, junto con algunos “*compañeros*”. Su nombre, Joseph Álvarez coincide con el de uno de los carpinteros que aparecen censados en el Catastro de Ensenada del año 1752, correspondiente a la mitad septentrional del concejo de Salas, por lo que podemos suponer que su trabajo no consistiría únicamente en transportar el púlpito, si no que, previamente, debió de proceder a desmontarlo.

Al otro artífice mencionado le abonó la Cofradía del Rosario, en 1688, 7 reales y 17 maravedís por “*una tabla para el frontal y hacerle*”. Su nombre, Juan Álvarez, también coincide con el de uno de los carpinteros censados en el Catastro de Ensenada del año 1752, pero en este caso los 64 años que separan ambas fechas hacen que resulte prácticamente imposible que se trate del mismo personaje, aunque no se puede descartar una relación de parentesco.

En algunos otros casos (muy contados) solamente se dejó constancia de la profesión del artífice: “*a un pintor*”, “*a un carpintero*”, “*a unos serradores... por hacer un confesionario*”, “*salario de los sastres y costureras*”, “*a los maestros que hicieron las campanas*”.

En relación con el último apunte, del año 1763, resulta curioso que se haya dejado en el anonimato a los campaneros, que cobraron 40 reales por su trabajo, y que, sin embargo se haya hecho constar el nombre de un vecino de Rabadiello (Manuel Díaz) al que se le pagaron (dos años después) 34 reales y 28 maravedís “*que se le debían por haber asistido a los maestros que hicieron la campana*”. Seguramente se trata del mismo Manuel Díaz de la Ravera al que, en 1771, se le abonó una importante “*gratificación*” (75 reales y 10 maravedís) por haber realizado en Madrid las gestiones

que condujeron a la concesión (seguramente gratuita) de un “terno” (conjunto de ropaje utilizado en las ceremonias litúrgicas concelebradas por tres religiosos). De ser así, no cabe duda de que el citado parroquiano era un personaje habilidoso y polifacético.

No sería este el único caso en el que se adquirieron objetos litúrgicos realizados fuera de la parroquia y de la comarca. Lógicamente, algunas valiosas vestimentas litúrgicas y las costosas piezas de orfebrería debieron de ser realizadas, en su mayor parte, en talleres ubicados en ciudades como Oviedo o Madrid, por lo que resulta bastante frecuente que entre los gastos relacionados con la adquisición de tales objetos se incluya “*el porte*” de los mismos.

A pesar de que en el Archivo parroquial no aparece ninguna referencia a los autores de los retablos y la imaginería, la consulta de otras fuentes documentales nos han permitido atribuir la excelente talla del San Antonio de Padua que se conserva en la iglesia al titular del mejor taller de escultura de su época en Asturias, Antonio Borja. Como vemos, en este caso no se trata de un simple artesano, si no de un verdadero artista, por lo que trataremos más pormenorizadamente este caso en el capítulo correspondiente a los retablos y la imaginería.

La capilla de la Virgen del Rosario contaba con una modesta dotación mobiliaria propia compuesta por una serie de objetos que aparecen mencionados en el Libro de la Cofradía con motivo de su adquisición o de su reparación.

Como la mayor parte de esos bienes los estudiaremos en su correspondiente apartado, nos limitaremos a hacer una sucinta relación de los mismos: un altar que estaba guarnecido por un frontal de madera y cubierto por una sabanilla que debía de estar ribeteada por encajes, pues en 1695 se adquirieron, por 13 reales, “*unas puntas para la sábana de Nuestra Señora*”; un arca para guardar la cera; una lámpara de latón adquirida por 20 reales en 1686; 4 candeleros adquiridos en 1687 por 4 reales y pintados en 1688; unas andas que fueron pintadas en 1688; una casulla y una bolsa de corporales confeccionados en raso decorado con flores y adquiridos en 1705 por 319 reales.

MOBILIARIO.

Se registran numerosas anotaciones referidas a diversos tipos de muebles elaborados con la materia prima más abundante y accesible de la época: la madera. En algunos casos se mencionan igualmente algunos componentes metálicos, como clavos o cerraduras de hierro.

Incluiremos en este apartado las puertas de la iglesia, por su similitud, tanto en materiales como en técnicas (carpintería y forja), con el resto del mobiliario.

También haremos una breve referencia a la pila bautismal pues, aunque está compuesta por dos piezas monolíticas de piedra, también puede ser considerada como un importante componente, tanto de la dotación religiosa de la iglesia, como de su mobiliario litúrgico. Sin embargo, los altares (aunque también merecen una consideración semejante) los estudiaremos en un apartado específico dedicado a los retablos y la imaginería.

Las puertas.

Como vimos al estudiar el pórtico románico (Víd. pág. 60), en 1749 la iglesia contaba con dos puertas que suponemos que podrían haber sido la exterior y la de la sacristía. En ese año se realizaron los siguientes pagos: 10 reales por la *“madera para la puerta de la iglesia”*; 1 real por *“traer la tabla para dicha puerta”*; 12 reales *“que llevó el maestro de (la) hechura de dicha puerta”*; 20 reales por la *“cerradura y llave de dicha puerta”*; 2 reales de *“una pieza y clavos que se gastaron en las dos puertas”*.

En el citado apartado habíamos llegado a la conclusión de que lo más razonable es pensar que se hizo una puerta exterior nueva (*“la puerta de la iglesia”*) y que se aprovechó la presencia del maestro carpintero para efectuar algunas reparaciones en una segunda puerta que, posiblemente, sería la de la sacristía.

El resto de las anotaciones del Libro de Fábrica parecen confirmar dicha hipótesis: en 1750 se vendió *“una puerta vieja de la iglesia”*; en 1759 se compraron *clavos para la puerta*; en 1766 se abonó 1 real *“a quien compuso la llave de la iglesia”*, que tuvo que ser reparada nuevamente al año siguiente.

La pila bautismal.

La primera cita documental aparece en el acta de la Visita Pastoral del año 1748. En la de 1750 se ordenó al mayordomo de la fábrica que procediese a poner una *“llave en la pila Baptismal y (en el) cajón donde se guardan los santos óleos”*.

Es posible, por tanto, que haya sido en esa época cuando se le acopló la tapa de madera que todavía conserva y que debió de ser reparada en el 1768, año en el que se le abonó a la misma persona que armó el monumento de Semana Santa (normalmente un carpintero, como veremos) 2 reales *“por componer la pila baptismal”*.

Muebles de guardar.

El arca de tres llaves.

Se trata de una tipología (la de las arcas de dos o tres llaves) que, en el concejo de Salas, cuenta con un buen número de ejemplos datables entre los siglos XVI y XIX (Alberto Fernández, 1988). Del mismo modo, en algunos de los libros parroquiales consultados para la elaboración de este trabajo (Priero, Brañalonga, Folguerúa, Tablado de Riviella y Regla de Perandones) nos hemos encontrado con interesantes referencias a este modelo de arca, cuya adquisición y utilización recomendaban los visitantes del siglo XVIII. Así, por ejemplo, en la Visita Pastoral del año 1769 a la iglesia de Brañalonga se ordenó hacer un arca de dos llaves para guardar los caudales de la Cofradía del Carmen.

Al contar con dos o tres llaves que se confiaban a diferentes personas, solamente podía ser abierta con el concurso y el acuerdo de todas ellas, evitando que una sola pudiese acceder a su contenido.

Pero no se trata de una tipología exclusivamente religiosa, pues su función de custodia del dinero o de importantes documentos resultaba igualmente útil a los particulares o las instituciones. En el propio concejo de Salas, contamos con un interesante ejemplo que se conserva en su Ayuntamiento y cuya fotografía publicamos en nuestro estudio sobre El Conjunto Histórico de la Villa de Salas. Se trata de un arcón de madera guarnecido con unos potentes herrajes similares a los que se pueden ver en otros muebles de esta tipología.

En la documentación del siglo XVIII consultada para la elaboración de la mencionada publicación, se le denomina “*el archivo de tres llaves*” y se especifica que custodiaba los padrones, las actas de las elecciones municipales y el Reparto del Real Servicio, y que las personas a quienes se confiaban las llaves (los *claberos*) ostentaban diferentes cargos municipales (Alberto Fernández, 2007).

En el acta de la Visita Pastoral del año 1748 a la iglesia de Villazón (que es la primera que se conserva en el Libro de Fábrica) se incluyó una anotación que reviste un considerable interés para el estudio de la modalidad religiosa de esta tipología: “*otro si mandó su m(erce)d que los efectos y alcances de la fábrica se pongan en el arca nueva de tres llaves y que la una la tenga el mayordomo; la otra el párroco; y la otra a la disposición de los vecinos y cura*”. En las cuentas de ese mismo año se anotó el siguiente gasto: “*noventa y siete reales que costó una Arca nueva con tres cerraduras, sus divisiones y todo coste que se mando comprar para recoger los efectos de la fábrica*”.

De lo transcrito en el párrafo anterior se pueden extraer diversas conclusiones. En primer lugar, que existía un arca anterior que contaría con suficiente antigüedad como para ser sustituida y que la nueva fue comprada para cumplir el mandato de una visita anterior a la de 1748.

En segundo lugar, que su coste fue bastante elevado y que contaba con divisiones interiores para poder custodiar diferentes efectos. En Tablado de Riviella (Tineo), en la visita del año 1790 se mandó hacer un arca de tres llaves “*con las correspondientes separaciones*” para poder guardar los fondos de la fábrica y de las cofradías sin que se confundiesen. En Villazón también se debieron de guardar más caudales que los pertenecientes a la fábrica, al menos desde el año 1805, pues en la Visita Pastoral de ese año se ordenó que los alcances (saldos anuales) de la Cofradía del Rosario y de la Limosnas de San Antonio se pusiesen “*en el arca de tres llaves*” (L.L.S.A.).

Y en tercer lugar, que para la apertura de la misma, se necesitaba el acuerdo del párroco, del mayordomo y, al parecer, de otros vecinos (en este último extremo el acta resulta algo confusa). En el acta de la Visita Pastoral del año 1769 a la iglesia de Brañalonga también se especificó el reparto de las llaves del arca que debía de construirse; en este caso, como sólo iba a contar con dos llaves, se dispuso que fuesen custodiadas por el párroco y el mayordomo.

En cualquiera de los dos casos, parece evidente que lo que se buscaba con el mencionado reparto de las llaves era reforzar el sistema de mutuo control que se observaba en la sistemática seguida para llevar la contabilidad parroquial (Víd. volumen 2, pág. 118).

El arca de la Cofradía del Rosario.

En este caso servía para guardar las velas pertenecientes a la cofradía, lo cual nos ilustra sobre la versatilidad de este tipo de mueble de guardar que, en la época que estamos estudiando, era mucho más habitual que el armario.

Aunque el valor de lo guardado no podía compararse con el de los caudales de la fábrica, si era suficiente para que el mueble estuviese dotado de una cerradura.

La primera mención se registra en las cuentas de la cofradía de los años 1678 a 1681, en cuyo “descargo” (apartado contable de gastos) se anotaron 3 reales correspondientes a “*una cerradura para la arca en que se tiene la cera*”, más 2 reales por la “*composición*” de la misma, por lo que podemos suponer que ya contaría con una cierta antigüedad.

En 1729 se procedió a cambiar la cerradura, abonándose 5 reales y 17 maravedís por “*una llave, cerradura y clavos para la arca de N^a. S^a.*”, más 1 real por “*otra llave para la dicha arca*” (LCNSR).

La cajonera de la sacristía.

Se trata de una tipología de mueble de guardar que resulta característica de las iglesias de la época e, incluso, de las posteriores. Aunque en la documentación se suelen emplear los términos “cajón” o “cajones”, lo normal es que estén referidos a una especie de cómoda en la que se guardaban las vestiduras litúrgicas y las piezas de orfebrería.

En el Libro de Fábrica de Villazón se registran dos menciones. En la Visita Pastoral del año 1750 se ordenó poner una cerradura en el “*cajón donde se guardan los s(a)ntos óleos*”. En 1758, tras recuperar la parroquia un cáliz que había sido “*extraído de la iglesia*” en 1748, el párroco lo guardó “*en el cajón de la sachristía con los demás cálices y ornamentos de la iglesia*”.

Muebles de asiento, mesas y andas.

Dos bancos y una mesa.

Estos tres muebles fueron fabricados en 1761 por un carpintero al que se le abonaron 59 reales por ese trabajo y por otro (que no se especifica) relacionado con el púlpito. La madera con que se fabricaron los pies de la mesa costó 3 reales.

El contenido literal del apunte contable es el siguiente: *“cincuenta y nueve reales a un carpintero por hacer una mesa p^a sant^s, dos bancos que están junto a los altares de Nuestra Señora y Santo Domingo y por el púlpito que vino de Cornellana”*.

Mientras que el párrafo referido a los bancos resulta bastante elocuente, las abreviaturas empleadas en la anotación de la mesa dificultan la identificación de su tipología, aunque es posible que se trate de una “mesa para santos”, es decir de una peana en la que se ubicaría alguna de las imágenes que, aunque no contaban (como Santiago, Santo Domingo y la Virgen del Rosario) con un altar propio en la iglesia, se veneraban igualmente en esa época; posiblemente, el San Antonio de Padua.

Andas.

Se trata de una variante de peana que cuenta con unas varas horizontales que facilitan el transporte procesional de las imágenes de los santos. En la documentación consultada se hace referencia a dos ejemplares.

Las primeras de las que tenemos noticia son las de la Virgen del Rosario, que fueron pintadas en el año 1688 (LCNSR).

En las cuentas del Libro de Fábrica del año 1758 se anotó un gasto de 90 reales *“de hacer la puerta del cabildo y las andas”*. En este caso, seguramente se refiere a las del titular de la parroquia. En el año 1762 se les hizo algún pequeño arreglo por el que se abonó 1 real.

Muebles de uso religioso.

El púlpito.

Es posible que la iglesia haya carecido de este mueble (desde el que se predicaba en las iglesias de la época) hasta el año 1759, en el que se le abonaron 12 reales al mencionado carpintero Joseph Álvarez (Víd. pág. 88) y a sus “*compañeros por traer un púlpito de Cornellana*”.

Seguramente procede de la iglesia del monasterio de San Salvador, cuyo púlpito actual podría haber sido construido e instalado por esas fechas (Alberto Fernández, 1988). Lo más probable es que el antiguo púlpito del monasterio, que ostentaba el patronato de la parroquia de Villazón, fuese cedido sin ningún tipo de contraprestación económica, pues (como vimos) en el Libro de Fábrica solamente se anotó el coste del desmontaje y del transporte.

Lo que no queda claro es si se procedió a su instalación en ese mismo año de 1759, pues en las cuentas de los dos años posteriores figuran otras dos anotaciones referidas al púlpito que, quizás, podrían interpretarse en ese sentido. En 1760 se abonaron 39 reales por “*componer las argollas de la campana y el púlpito*” y, en 1761, 59 reales a un carpintero por hacer la mesa y los bancos mencionados y “*por el púlpito que vino de Cornellana*”.

Confesionarios.

Hasta el año 1755, en el que se abonaron 70 reales por unos confesionarios, el único mobiliario con el que debió de contar la iglesia para administrar el sacramento de la penitencia debió de consistir en unas simples “*rejillas para confesar*” como las que se adquirieron en 1753 por 1 real y 2 maravedís en cumplimiento del mandato de la Visita Pastoral del año anterior. Posiblemente se trataría de una sencilla celosía que, adosada a un mueble de asiento, cumpliría (un poco burdamente) la función de proporcionar cierta discreción a los penitentes.

El importe abonado en 1755, y la propia denominación empleada para referirse al tipo de mueble, no parecen dejar ninguna duda de que se trataría de un modelo de confesionario mucho más elaborado, similar a los que todavía se conservan en la iglesia.

La anotación de las cuentas de ese año fue la siguiente: “*setenta reales que costaron los confesionarios*”.

Aunque pudiera parecer que con la dotación de esos confesionarios (que serían dos por lo menos) podría bastar para atender a los feligreses de la parroquia, lo curioso es que después de esa fecha se volvieron a adquirir otras “*rejillas para confesar*” (concretamente en 1758) y que 10 años más tarde se abonaron 11 reales de “*jornal a unos serradores (por) un día para hacer un confesionario*”; a juzgar por el importe y el tipo de artesanos que lo realizaron, podemos suponer que sería más tosco que los del año 1755.

METALISTERÍA.

En este apartado nos ocuparemos de lo referente a la única campana con la que contaba la iglesia en los años anteriores a la reconstrucción del año 1777. En el Libro de Fabrica, además de las referencias a la propia campana, que estaría realizada en bronce, se recogen algunas otras informaciones sobre otros componentes metálicos asociados a la misma: clavos, cadena, badajo, etc.

Los objetos metálicos litúrgicos, aún cuando nos conste que no habían sido realizados con metales nobles (como puede ser el caso de algunas olieras o candeleros de estaño o bronce), los estudiaremos en el apartado dedicado a la orfebrería. De este modo dichos objetos podrán ser agrupados y comparados atendiendo a sus funciones, tipologías y técnicas, con independencia de la materia con la que hayan sido fabricados.

La campana.

En el Libro de Fábrica se registran numerosas referencias a la única campana con la que contaba la iglesia en la época anterior a la reconstrucción. Sabemos que solamente había una por que, en todos los casos en que la palabra “campana” va precedida de un artículo, se trata del determinado “la”.

Lo que si quedó igualmente reflejado en la citada documentación es que la primera campana de la que tenemos noticia (en el año 1748), tras haber requerido un buen número de reparaciones, hubo de ser sustituida en el año 1763.

En realidad, las reparaciones que aparecen documentadas se refieren únicamente a diversos componentes complementarios de la propia campana: el cordel o la cadena

metálica; el “*badaxo*”; y el “*yugo*”, “*zepo*” o melena de madera, así como clavos, argollas y “*torgas*” (abrazaderas) para la misma.

Finalmente, el mismo año en el que se fabricó la escalera de madera del campanario (1763,) se procedió a la sustitución de la campana, para lo cual se llevó a cabo una recolecta de la que se da cuenta en la visita del año 1765: “*Informado (el visitador) de que muchos vecinos no contribuyen al escote hecho para la campana, mandó que los recaudadores diesen cuenta de...los que no hubiesen pagado*”; para asegurar dicha contribución obligatoria, en el mismo escrito se amenazó a quienes no cumpliesen con ella en el plazo de un mes con una “*pena de seis reales para la fábrica (y) apercibimiento de proceder contra ellos*”.

Posiblemente, con el dinero recaudado por este sistema se adquirieron los materiales necesarios para la fundición de la campana sin que se anotase dicho gasto en el Libro de Fabrica, en el que únicamente se hicieron constar las cantidades abonadas por la fabricación de la misma. En el año 1763, se les pagaron a los fundidores 40 reales “*por hacer la campana*” y, en 1765, “*a Manuel Díaz del Ravadiello*”, 34 reales y 28 maravedís “*que se le debían de haber asistido a los maestros que hicieron la campana*”. También cabe la posibilidad de que, en lugar de adquirirse nuevos metales, se hubiese procedido a refundir la campana antigua, con lo que la parroquia se habría ahorrado una importante suma de dinero.

Al año siguiente de haber sido fundida la campana, precisó un arreglo que costó 17 reales, sin que en el libro de cuentas se especifique si se debió a algún defecto de fabricación de la misma o si se trató de una compostura más de las muchas que solían precisar la piezas complementarias: “*compostura de la campana...17 reales*”.

En 1778, cuando la iglesia ya contaría con la actual espadaña de tres ojos, se fundieron otras dos campanas que, en la anotación inicial del Libro de Fábrica, se identifican como “*la mayor y la menor*”, por lo que podemos suponer que la fundida en 1763 pasó, de ser la única campana de la iglesia, a ser “*la mediana*”.

En caso de haber sido así, seguramente debió de ubicarse en uno de los dos arcos del primer piso de la espadaña, pues el superior (por su tamaño) solamente podría albergar la campana menor.

ORFEBRERÍA.

Cuando, en 1787, el párroco que promovió la reconstrucción de la iglesia (Santiago Liborio Callexa) insertó al inicio del Libro de Fábrica una recapitulación sobre dicho proceso, incluyó en la misma una descripción del estado desolador en el que, según él, la había encontrado cuando entró a servir de párroco en 1764.

Aunque (como ya hemos advertido más arriba) es bastante probable que, al describir dicho panorama, el citado párroco hubiese cargado las tintas sobre los aspectos negativos para justificar la importancia de lo obrado en la iglesia desde el año en que accedió a su cargo, inicialmente partiremos de los datos que, en dicha descripción, se refieren a la dotación litúrgica de la iglesia para, posteriormente, compararlos con los que se pueden extraer del resto de las anotaciones del Libro de Fábrica.

Según la descripción del estado de la iglesia en el año 1764, la orfebrería de la misma presentaba una serie de “faltas que pedían sin remedio reparo”: el “viril (la custodia) era de madera”; el “copón (era) una mala copa”; y, tanto el cáliz, como las olieras (“indecentes y de mal estaño”) necesitaban una reparación.

Lo dispuesto en la Visita Pastoral del año 1764 parece venir a confirmar el panorama descrito por el párroco, pues, además de exhortar a la reconstrucción del pórtico (que se acabó ejecutando en 1771), se mandó comprar “*otras alhajas y ropas de (las) que dicha iglesia se halla necesitada y lo que fuese necesario para su adorno y decencia*”. Al tratarse de obras y adquisiciones que previsiblemente conllevarían un importante coste económico, se dispuso que, “*si los caudales de la fábrica no alcanzan, el cura de dicha parroquia hará entre sus feligreses el repartimiento necesario sin que alguno sea osado a su contradicción ni omisión en concurrir en esa prorrata (bajo) pena de evitar de los divinos oficios y (de) dos ducados aplicados para dicho fin y apercibimiento de que se procederá contra ellos...*”.

El análisis de las anotaciones de los años 1748 a 1778 nos revela que la coincidencia de la citada visita de 1764 con la llegada del nuevo párroco supuso un punto de inflexión que permite establecer dos etapas bien diferenciadas. Antes de esa fecha la iglesia contaba con una dotación litúrgica bastante sencilla en la que no abundaban los objetos fabricados con metales nobles. En cambio, tras la instauración (por parte del párroco) de las nuevas formas de financiación, se procedió a la adquisición de una serie de costosas piezas de orfebrería con las que se puso remedio a las “faltas” señaladas por el propio cura y el visitador.

La orfebrería anterior al año 1764.

En las cuentas del año 1748 se anotaron los siguientes gastos: 2 reales de “incienso y componer el incensario”; 8 reales por “cuatro candeleros de madera para los altares”; 3 reales por “una cucharita de plata para el cáliz”; 12 reales por “dos candeleros de metal para la iglesia”; 70 reales por “pintar y dorar la cruz de la parroquia”.

En la Visita Pastoral de ese mismo año se mencionan los siguientes objetos litúrgicos: en la iglesia, el sagrario y las olieras y, en la sacristía, los cálices. Dos años más tarde, en 1750 se pagaron 24 maravedís por la “compostura de la campanilla”.

En el acta de la Visita Pastoral del año 1758 se dejó constancia de la desaparición y posterior devolución de uno de los cálices que por entonces pertenecían a la parroquia.

Aunque (al tratarse de un asunto relacionado con la ermita de Llamas) estudiaremos este caso más detalladamente en un próximo trabajo sobre las capillas de la parroquia, nos ocuparemos ahora de la interesante información que se puede extraer del relato de la devolución del cáliz, tal y como lo describió el párroco que desde el año 1747 a 1764 gobernó la parroquia de Villazón, Anselmo López y Bahamonde.

En dicho relato se incluyeron los siguientes párrafos: “*El día quince de octubre de mil setecientos cincuenta y ocho...lo puse en el cajón de la sacristía con los demás cálices y ornamentos...este cáliz, que de los tres que hay en la iglesia, es el más pequeño fue extraído de la iglesia el año de mil setecientos cuarenta y seis...(y) es de la fábrica y vecinos como consta de una escritura que pasó ante Bartolomé de Tuñón, escribano de este concejo de Salas, el año de mil seiscientos setenta y cuatro...y también consta del auto de visita del año de mil seiscientos noventa y uno*”.

De lo transcrito en el párrafo anterior se deduce que, en 1758, la parroquia poseía tres cálices y que el de menor tamaño ya pertenecía a la misma desde, al menos, el año 1674, lo cual también vendría confirmado por el acta de la Visita Pastoral del año 1691.

En las cuentas del año 1761 se anotaron los siguientes gastos: 10 reales “para dos candeleros”; 1 real y 17 maravedís “para vinajeras”; 9 reales “para una campanilla”. Finalmente, en 1762 se pagaron 70 reales por “cuatro candeleros de bronce”.

Las adquisiciones y reparaciones posteriores a 1764.

En 1766 se puso remedio a la primera de las “faltas” que el nuevo párroco había señalado en el citado escrito. Para sustituir el viril de madera se invirtieron 395 reales correspondientes al *“costo de la luna del viril con su costo de hechura”*.

Conviene precisar que, en las custodias de tipo sol (como la que se conserva en Villazón) el viril es la caja circular acristalada en la que se introduce la sagrada forma, que se encaja en una pequeña pieza curvada y removible que tiene forma de media luna y que, por ello, se denomina “lúnula”. Como no resulta creíble que se hubiese abonado una suma tan cuantiosa por ese pequeño adminículo, lo más razonable resulta pensar que lo que se adquirió fue un viril completo, lo cual parece confirmarse por otra anotación que figura en las cuentas de ese mismo año: 23 reales por 1,5 libras de cera *“más su porte y el porte del viril”*.

Lo que no se adquirió hasta fines del siglo XVIII (cuentas de los años 1796 a 1799) fue *“el pie del viril”*. Al ser desmontable, dicha pieza debió de extraviarse o, quizás, utilizarse como soporte habitual de uno de los cálices, pues en el inventario parroquial del año 1870 figura *“un viril de plata y sin pie”* que, cuando tenía que utilizarse, se acoplaba al pie de uno de los cálices.

Lo que sí sabemos con seguridad es que dicho pie no llegó hasta nuestro días, pues la custodia que se conserva en la actualidad (fig. 112) está compuesta por un viril de plata en su color y sobredorada que, por sus características, podría corresponderse con el adquirido en 1766 (fig. 113), y por un pie realizado a principios del siglo XX en el taller madrileño “Meneses” (fig. 114). Por la inscripción que figura en el borde inferior de dicho pie (fechada en 1919) sabemos que, seguramente, procede de otra parroquia, pues en la misma se indica que pertenecía a un párroco llamado José de la Grana, presbítero que no figura en ninguno de los libros del Archivo de la parroquia de Villazón que, desde 1892 hasta 1924, estuvo regida por Valentín Alva y Cano.

En los dos años posteriores al de la compra del viril (1767 y 1768) se remediaron otras dos “faltas”. En 1767 se pagaron 154 reales y 17 maravedís por la *“compostura y doradura de un cáliz con su patena”* y se abonó el primer plazo del coste del copón que vino a sustituir al que parecía *“una mala copa”*. En 1769 se pagó el segundo plazo del copón (que acabó costando 626 reales) y se compraron unas cadenas para el incensario (que costaron 10 reales) y un par de vinajeras de cristal.

En cambio, mientras estuvo en pie la iglesia anterior a la actual, la última de las faltas señaladas por Callexa no llegó a remediarse, pues en la Visita Pastoral del año 1778 (cuando la mayor parte de la iglesia ya había sido reconstruida) se ordenó *“comprar...unas olieras de plata por ser de ruin metal las que hay...”*.

Por otra parte, en las cuentas de la fábrica del año 1768 se incluyó una partida que nos informa de la existencia de *“la custodia del altar de Nuestra Señora”*, sin que se indicase el material en el que había sido realizada. Al tratarse de un referencia aislada, no podemos saber si se trataba de una verdadera custodia de orfebrería o, quizás, de un sagrario de metal o de madera. Teniendo en cuenta que el gasto que se anotó (que fue de 5 reales) se correspondía con una cerradura para la citada “custodia”, parece más probable que se tratase de un sagrario.

VESTIDURAS Y PAÑOS LITÚRGICOS.

Para la exposición del presente capítulo seguiremos la misma estructura que empleamos en el anterior, pues, al igual que acabamos de ver al estudiar la orfebrería, la llegada de Santiago Callexa y la instauración de las nuevas formas de financiación de la parroquia supusieron un punto de inflexión en la política de adquisición de las vestiduras litúrgicas que componían el ajuar litúrgico de la parroquia.

Comenzaremos, por tanto, transcribiendo los testimonios del citado párroco y de los visitantes de la época para, posteriormente, compararlos con la realidad reflejada en los libros de fábrica y de la Cofradía del Rosario.

En este caso, si bien es cierto que, tras las advertencias de los visitantes y la llegada de Santiago Callexa se llevaron a cabo una serie de importantes adquisiciones, no lo es menos que el testimonio de este último sobre el ajuar litúrgico textil de los años anteriores resulta excesivamente negativo.

El visitador del año 1760, tras hacer constar la necesidad de *“albas y ropa blanca”*, ordenó que se comprase con el dinero de la fábrica. El del año 1764 también apreció dicha necesidad, como vimos al tratar de dicha visita en el capítulo de la orfebrería (Víd, pág. 98).

El testimonio de Santiago Callexa sobre la ropa de la iglesia resulta especialmente exagerado, como comprobaremos al estudiar la dotación textil de los años anteriores a su llegada. Su lacónica descripción inicial de la que se encontró en 1764 no puede ser más desoladora: *“los altares, después de indecentes, quasi sin*

manteles. La sacristía, sin ropa...". Unos párrafos más adelante especificó algunas "faltas" o carencias a las que (al igual que hizo en el caso de la orfebrería) fue poniendo remedio en los años iniciales de su mandato.

El ajuar litúrgico textil anterior al año 1764.

La dotación textil que aparece reflejada en la documentación de la parroquia de Villazón, no sólo se puede calificar como la normal en una iglesia rural de la época, si no que, como veremos a continuación, debió de ser bastante superior a la de algunas otras parroquias de su entorno más inmediato.

En las cuentas del Libro de Fábrica se registraron algunos ingresos extraordinarios provenientes del alquiler o venta de determinados ropajes litúrgicos. Los ricos materiales con que estarían confeccionados algunos de ellos (sedas, hilos de oro y de plata) y su elevado coste los convertirían en artículos de lujo que no siempre estarían al alcance las economías parroquiales más modestas. Seguramente, este debió de ser el motivo por el que, en la época que estamos estudiando, las parroquias de Cermoño y Santullano compraron o alquilaron algunas vestiduras de la de Villazón. En otros casos, en los que se trataba de prendas más sencillas, el carácter religioso de las mismas las haría especialmente indicadas para ser usadas como mortajas. Los apuntes contables en los que se dejó constancia de tales usos son los siguientes.

En el año 1749 se ingresaron 6 reales "*del uso del terno de P^o López de (.)orreras*". No se puede leer con claridad la inicial de esta última palabra, pero es posible que haga referencia a la población de Borreras (de la vecina parroquia de Cermoño), en la que se conserva una capilla datable en el siglo XVIII y dedicada al Cristo de la Salud.

En 1755 se anotó un ingreso de 15 reales procedentes de "*una casulla vieja que se vendió por haber otras dos del mismo color y la compró el S(eñor) cura de Santullano*".

En 1758, se obtuvieron 48 reales "*de la alba y casulla con que se amortaxó D(on) Juan*". Desconocemos si se trata de un personaje eclesiástico, pero lo que si es seguro es que no era el párroco de Villazón, pues desde 1747 hasta 1764 ostentaba dicho cargo Anselmo López y Bahamonde.

En 1767 se ingresaron 8 reales por "*dos salidas del terno negro a Cermoño*", parroquia cuya dotación textil debía de ser algo deficitaria en esta época, pues en 1771,

no sólo volvió a alquilar el terno negro (por 6 reales), si no que acabó abonando a la de Villazón 373 reales por su viejo terno blanco. El apunte correspondiente a dicha cantidad es el siguiente: “*que dieron para gastos de iglesia los vecinos de la parroquia de Cermeño agradecidos del terno blanco que se les dio para su iglesia por acuerdo de los vecinos de ésta* (se refiere a la de Villazón)”.

Tanto en el Libro de Fábrica con en el de la Cofradía del Rosario encontramos algunas anotaciones referidas a prendas y complementos elaborados con tejidos de color blanco, cuyo coste resultaba más asequible que el del resto del ajuar litúrgico.

En 1686 se compró una sábana para el altar de la capilla del Rosario y en 1695, por 13 reales, “*unas puntas (puntillas o encajes) para la sábana de Nuestra Señora*”.

En unas de las primeras cuentas conservadas en el Libro de Fábrica (las del año 1748) se anotaron diversos gastos relacionados con este tipo de ropa blanca: 45 reales en “*tapiz para albas*”, 38 reales en “*tapiz para sábanas de altares, amitos y paños*”, 9 reales en “*encaje e hilo para las sábanas de los altares*”, 5 reales en “*encajes para las albas*” y 1 real y 17 maravedís en “*cinta para los amitos*”; además de estas cantidades invertidas en la adquisición de materiales, se abonaron 38 reales de “*salarios de los sastres y costureras por componer la capa de coro, casullas, hacer albas y sábanas (e) hilo y seda para ello*”.

El 1 de enero de 1750 se llevó a cabo una subasta en la que se adjudicó la limpieza de la “*ropa blanca*” de la iglesia a Pedro Díaz durante un año y por 12 reales, “*por no haber quien diese más*”. Es posible que se trate del mismo Pedro Díaz de Ravera al que se le abonaron 8 reales “*por traer (un) millar de texas*” en 1748.

Aunque la denominación empleada por el párroco para referirse a dicha subasta fue “*Postura para lavar la ropa blanca*”, parece bastante probable que el adjudicatario de la misma se ocupase, igualmente, del planchado y almidonado, pues sin este tipo de tratamientos no se conseguiría el apresto necesario en este tipo de tejidos, En el Libro de Fábrica se conserva una referencia a este tipo de cuidados: en el año 1758 se pagaron 29 reales por unos “*corporales nuevos, con su porte y almidonado*”.

Tras la Visita Pastoral del año 1760, en la que se dejó constancia de la necesidad que había de “*albas y ropa blanca*”, se adquirieron ese mismo año, por 177 reales y 14 maravedís, “*dos albas, tres sábanas para los altares (y) dos amitos de lienzo con encajes y hechura*”.

Las anotaciones referidas a las vestiduras y complementos litúrgicos más valiosos son, incluso, más abundantes y frecuentes, aunque la mayor parte de ellas son posteriores a la llegada del párroco Santiago Callexa.

En 1695 la Cofradía del Rosario aportó 55 reales para ayudar a “*comprar el pendón que se mandó en (la) visita*”. Lo más probable es que se trate de una pieza que el visitador mandó adquirir para la parroquia, pues, si se tratase del de la cofradía, no se habría empleado la expresión “*ayuda de comprar el pendón*”, que es la que figura en la anotación. No obstante, en un inventario del año 1927, además de figurar “*un pendón*”, también aparece mencionado un estandarte del Rosario.

El segundo apunte del Libro de la Cofradía relativo a este tipo de piezas más costosas resulta bastante ilustrativo de las dificultades que conllevaría la adquisición de las mismas. En la visita del año 1700 se ordenó que se comprase “*una casulla de damasco blanco o de otro color a la satisfacción de dicho cura*”. Pues bien, a pesar de haber dado un plazo de dos meses para llevar a cabo tal compra (bajo pena de excomunión) y de haberse reiterado dicha orden en las visitas de los dos años siguientes, no fue hasta el año 1705 cuando se compró “*una casulla y una bolsa de corporales de raso de flores*” que, con la hechura y demás gastos, costó 319 reales.

La primera anotación del Libro de Fábrica es del año 1748, en que se abonaron 82 reales y 8 maravedís “*del coste de una casulla y estolas, bolsa de corporales, manípulos y otras cosas*”, además de los 38 reales de los salarios de los sastres y costureras por componer (entre otras cosas, como ya vimos) la capa de coro y algunas casullas. También se adquirió en dicho año, por 62 reales, “*una pelliz*”, término que se aplicaba a una prenda forrada con pieles finas o reforzada (con distinta tela) en cuello y bocamangas y del que derivaría la palabra “sobrepelliz”: complemento litúrgico de color blanco que se vestía (al igual que el alba y el roquete) sobre la ropa talar.

En el año 1749 se gastaron 3 reales y 17 maravedís en las “*diligencias por despachar una certificación a fin de conseguir un ornato en Madrid para la dicha iglesia en papel sellado firmadas por tres escribanos*”. Tanto en este caso, como en otros apuntes del Libro de Fábrica, el término “ornato” hace referencia a los ornamentos o vestiduras sagradas del sacerdote. La complejidad del trámite que se describe y el uso del verbo “conseguir” (en lugar de “adquirir” o “comprar”) parecen estar dando a entender que lo que se pretendía era la concesión gratuita (por parte de algún organismo eclesiástico o civil radicado en la capital del reino) de una vestimenta litúrgica. Ignoramos si las gestiones realizadas en dicho año llegaron a culminar con éxito, como

en el caso de las realizadas en 1769 por Manuel Díaz Ravera para conseguir un terno que vino de Madrid.

Entre 1754 y 1758 se registran una serie de noticias relacionadas con el ajuar litúrgico que resultan aparentemente contradictorias con el testimonio de Santiago Callexa, pues parecen reflejar una situación más próxima a la abundancia que a la escasez. En esa periodo la parroquia, no sólo adquirió (en 1754) 3 casullas y 2 capas por 100 reales, si no que en 1755 y 1758 se desprendió de dos casullas (la que se vendió al cura de Santullano y la que se utilizó para amortajar al personaje mencionado más arriba), justificándose la venta de 1755 con el breve texto (ya transcrito) en el que se da cuenta de la antigüedad de la pieza que se vende y de la existencia de otras dos del mismo color.

Revisando lo tratado en este epígrafe, se confirma nuestra afirmación inicial de que la iglesia de Villazón contaba en estos años con una dotación textil que no parece corresponderse con el desolador panorama que, según Santiago Callexa, se encontró en el año 1764: “*los altares, ...quasi sin manteles. La sacristía, sin ropa...*”.

Ahora bien, lo que sí queda acreditado por las anotaciones posteriores a esa fecha, como ya señalamos más arriba, es que el ajuar litúrgico parroquial presentaba algunas carencias a las que el voluntarioso párroco fue poniendo remedio en los años anteriores a la reconstrucción de la iglesia.

Adquisiciones posteriores al año 1764.

Dicha carencias o “*faltas*”, según las propias palabras de Santiago Callexa, eran las siguientes: “*casullas blancas y negras*”, “*un terno*”, “*albas y manteles de altares, corporales, purificadores, cornualtares* (paños con los que el sacerdote se secaba los dedos durante la misa), *pañó de difuntos...*”.

Al año siguiente al de la Visita Pastoral de 1764 (en la que se ordenó comprar las ropas que la iglesia necesitaba) se gastaron 378 reales para poner remedio a la mayor parte de las carencias detectadas en el ajuar de la ropa blanca de la iglesia: “*cincuenta varas de lienzo que tomó para cuatro albas con sus amitos y tres sábanas con seis cornualtares y purificadores y los encajes y hechura de todo lo dicho*”. En 1766 se compraron cintas para un amito y se compusieron “*el roquete, una alba y dos amitos*” y en 1771 se compraron, por 60 reales “*doce varas de encajes anchos para tres albas y diez de (encajes) angostos para corporales*”.

Las adquisiciones de las piezas textiles más costosas comenzaron en el año 1766, en el que se pagaron 255 reales y 12 maravedís por *“una casulla de medio tapiz de seda con (su) hechura”*. El año anterior ya se había confeccionado una casulla, aprovechando una tela que, inicialmente, se había comprado (por 17 reales) *“para componer la capa de coro vieja”* y el año siguiente (1767) se pagaron 107 reales y 27 maravedís del *“costo de la casulla negra”*.

Gracias a las gestiones realizadas en Madrid por Manuel Díaz de la Ravera, en el año 1769 se recibió un *“terno blanco”* nuevo por el que solamente se abonaron 21 reales en concepto de *“porte...y gratificación a quien lo trajo”*. Aunque dichas gestiones debieron de suponer un importante ahorro para la parroquia (que gratificó al mencionado feligrés con 75 reales y 10 maravedís), aún tuvo que invertir, ese mismo año, una importante cantidad (415 reales) para poder completar el terno con una *“capa del coro de medio tapiz que se compró para con las casullas y capotes (dalmáticas) que vinieron de Madrid”*. Finalmente, con la compra (por 141 reales) de un *“pañó de difuntos”*, se terminó de poner remedio a las carencias señaladas por Santiago Callexa.

De las adquisiciones realizadas en 1769, también se acabó beneficiando la parroquia de Cermoño, cuyos vecinos (como vimos) abonaron en 1771 a la parroquia de Villazón 373 reales en agradecimiento por el viejo *“terno blanco que se les dio para su iglesia”*.

Aunque en las cuentas del año 1774 se anotaron una serie de gastos que sumaban una importante partida de 1.776 reales con los que estaba previsto adquirir algunas ricas vestiduras y *“fundir y dorar a fuego un cáliz con su patena”*, dicha suma se acabó invirtiendo en la reedificación de la iglesia.

Por el interés que presentan las citadas anotaciones para el conocimiento de los géneros y materiales con los que se pensaba confeccionar las vestiduras litúrgicas, las transcribimos a continuación: 700 reales por 27 *“varas de damasco de seda negro...para un terno”*; 92 reales por 16,5 *“varas de cengala (tela para forro)”*; 309 reales por 103 *“varas de galón de oro para dicho terno”*; y 489 reales *“de dos casullas de damasco de seda, una blanca y otra encarnada”*.

Al haberse invertido, finalmente, los 1.776 reales en la primera fase de la reedificación de la iglesia, las adquisiciones inicialmente previstas no se llevaron a cabo y la iglesia continuó utilizando el antiguo terno negro, por cuyo uso había pagado 8 reales la parroquia de Cermoño en 1767.

Su estado de conservación no debía de ser muy bueno cuando en 1774 ya se planteó su sustitución, pero en ese momento se debió de considerar prioritaria la reedificación de la iglesia. Tras dos años de obras, en la Visita Pastoral del año 1778, se volvería a plantear la necesidad de contar con un ajuar litúrgico suficientemente digno y se “*mandó comprar un terno negro*”. Sin embargo, la continuación de las obras y los gastos generados por el amueblamiento de la iglesia, debieron de impedir nuevamente que se llevase a cabo la ansiada renovación, pues el visitador del año 1786, tras alabar lo realizado hasta esa fecha, exhortó al párroco a que completase la iglesia proveyéndola (entre otras cosas) de un terno negro y de una cajonera nueva en la que custodiar “*la rica ropa*” con la que la había “*surtido*”.

Comparando esta última frase con los testimonios de los años 1760 y 1764 a los que hicimos referencia al inicio de este capítulo, podemos llegar a la conclusión de que, tras los 22 años que llevaba al frente de la parroquia Santiago Callexa, el ajuar litúrgico de la misma no debía de presentar ya ninguna carencia importante, salvo la del terno negro.

IMÁGENES, RETABLOS Y MONUMENTO DE SEMANA SANTA.

Los testimonios documentales y materiales de los que nos hemos servido para elaborar el presente capítulo han sido los siguientes.

En la documentación parroquial hemos podido localizar algunas informaciones relativas a los altares, retablos, imágenes y devociones que existían en la iglesia anterior a la actual. Sin embargo, el archivo de Villazón presentaba algunas importantes lagunas documentales que nos impulsaron a plantear una línea de investigación alternativa que incluía la consulta de la documentación conservada en algunas otras parroquias de su entorno (Víd. págs. 6 y 7).

Entre los resultados obtenidos mediante dicha metodología, se encuentra la atribución de una de las imágenes pertenecientes a la antigua iglesia, la de San Antonio de Padua, al más importante maestro imaginero de su época en Asturias, Antonio Borja y Zayas, que aunque nacido en Sigüenza (Guadalajara) hacia 1661, estableció su taller en Oviedo y dominó el panorama escultórico asturiano de los dos últimos decenios del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII (Ramallo Asensio, 1985).

Los vestigios materiales anteriores a la fecha de reedificación del templo parroquial se reducen a algunas pocas (pero muy interesantes) imágenes que han sido reubicadas en la iglesia actual y a dos retablos que fueron vendidos en 1788 y 1789 y que se conservan en la iglesia parroquial de Pronga (Candamo) y en la cercana capilla de San Blas de Figares.

Con los datos extraídos de las mencionadas fuentes resulta imposible llevar a cabo una reconstrucción completa de la dotación retablística e imaginera de la iglesia anterior a la actual, especialmente si lo que se pretende es conocer la distribución exacta de las distintas piezas en el interior de la misma. Sin embargo, tal imposibilidad no nos impedirá plantear algunas hipótesis puntuales que nos permitirán, como en el caso de la arquitectura, hacernos una idea aproximada del aspecto que presentaría la iglesia en los años anteriores a su reconstrucción.

Comenzaremos el análisis de dicha dotación examinando los datos disponibles sobre las imágenes y devociones documentadas o conservadas, distribuyéndolas en tres apartados en función de las fuentes. A continuación estudiaremos los testimonios documentales o materiales de los altares, los retablos y el monumento de Semana Santa. Finalmente, en el último apartado del presente capítulo, intentaremos reconstruir la secuencia histórica del amueblamiento religioso de la antigua iglesia y apuntaremos algunas hipótesis sobre la posible ubicación de algunos de sus elementos.

Imágenes conservadas y cuya devoción o presencia en la iglesia está documentada.

La imagen del Crucificado gótico (figs. 115 -117) es, junto con la del Santiago Peregrino, uno de los escasos restos conservados del extenso pasado medieval de la primitiva iglesia, en la cual (al representar el “tema central de la iconografía cristiana”) debió de ocupar uno de sus lugares principales (Víd. Louis Réau).

Pedro Paniagua, en su estudio monográfico sobre la escultura gótica en Asturias, incluye la imagen que estamos estudiando en el grupo denominado “Tipo Arcellana”, al que asigna una cronología común que sitúa en la primera mitad del siglo XV. Según información oral de este autor (al que agradecemos el envío de algunos fragmentos de su Tesis Doctoral relacionados con nuestro estudio), en el caso concreto del Crucificado de Villazón dicho periodo temporal podría reducirse al primer tercio del siglo XIV, “situándolo cronológicamente en paralelo con los del tipo Bimeda”.

Es probable que en esa época estuviese flanqueado por las imágenes de la Dolorosa y de San Juan, conformando un “sintético Calvario”; según Pedro Paniagua, resultan frecuentes los casos en los que únicamente se conserva, “por su explícita significación, la figura del Crucificado (siempre aprovechable como imagen aislada de devoción)”.

En el Archivo Parroquial únicamente se conservan unas sucintas referencias a la imagen del Crucificado. La primera de ellas, muy tardía, se realizó con ocasión de la Visita Pastoral del año 1750, en la que se ordenó “*al mayordomo de la fábrica, a costa de los efectos de ella, (que) componga el Crucifixo, que se caía*”.

Como vemos, en el caso de que efectivamente hubiese existido un Calvario, parece que en esta época ya solamente se conservaría el Crucificado, cuyo deterioro debía de ser bastante alarmante, a juzgar por la expresión empleada por el visitador y por el breve plazo que le concedió al mayordomo para su reparación (15 días); teniendo en cuenta el carácter tan expeditivo de las citadas instrucciones y la perentoria necesidad de la reparación, es de suponer que se llevó a cabo, aunque en las cuentas de esos años no se anotó ningún gasto que nos permita asegurarlo.

De la que si tenemos constancia es de la que debió de efectuar un siglo después Celestino Palomino, escultor y retablista del taller familiar de Villatresmil (Tineo), a quien (como se anticipa en la introducción de ese estudio) atribuimos la elaboración de las imágenes de San Juan Bautista y Santa Filomena. La referencia documental en la que nos basamos para atribuirle, igualmente, la reparación del Crucificado es la siguiente anotación que aparece en las cuentas de 1852 del Libro de las Limosnas de San Antonio: *Quinientos noventa y cinco reales que costaron las imágenes de Sta. Filomena y S. Juan Baupista puestas en el altar Mayor; porte de éstas y retoque del Santo Christo de la Misericordia*”.

De lo recién transcrito se puede deducir que en esa época la imagen (que se veneraba bajo la citada advocación) necesitaría un nuevo arreglo, un simple repinte o, quizás, ambas cosas, y que el encargado de realizar dicho “retoque” fue el autor de las dos esculturas mencionadas. Posiblemente, por tanto, los fragmentos de policromía conservados en la actualidad (que según el informe del restaurador Luis Saro, no son originales) se corresponden con un repinte efectuado por Celestino Palomino en la fecha indicada.

Sabemos que el citado escultor de Villatresmil también se dedicaba a este tipo de reparaciones por que en las cuentas de la iglesia de Soto de Luiña del año 1869 se

incluyó una partida de 1.900 reales que le fueron abonados al “*acreditado maestro D. Celestino Palomino*” por una serie de actuaciones entre las que se incluyeron diversos repintes y retoques de imágenes. Entre ellos, los siguientes que se le hicieron al santo Cristo de la sacristía: “*el hacer y poner la mitad de un brazo con la mano, que le faltaba a este Sto. Cristo y el pintarle y ponerle la corona de espinas y algunos dedos en los pies*” (Le debemos la citada referencia a Cecilia Suárez, vecina de Soto de Luiña y voluntaria del Archivo Histórico Diocesano de Oviedo).

Aunque en la documentación no se haga ninguna mención específica a las **imágenes del apóstol Santiago** o a su culto, la propia titularidad de la iglesia resulta más que suficiente para considerar acreditada dicha devoción.

En la iglesia actual se conservan dos imágenes que ejemplifican las dos principales iconografías del titular. La del santo peregrino, que (aunque ya ha sido analizada en el capítulo correspondiente al románico) será objeto de consideración en el último apartado del presente, y la de Santiago a caballo en la Batalla de Clavijo (también denominado popularmente y en numerosos tratados de iconografía “Santiago Matamoros”), que será estudiada en el siguiente apartado junto a las imágenes de San José y Santa Ana, con las que presenta una serie de coincidencias que aconsejan agruparlas de ese modo.

La devoción a la **Virgen del Rosario** también está representada en la iglesia actual por dos imágenes cuya iconografía resulta coincidente (la Virgen con el Niño y el rosario), pero que se corresponden con diferentes cronologías, estilos y técnicas.

Aunque (como vimos) la devoción a la Virgen del Rosario está ampliamente documentada en el Archivo Parroquial, en el mismo se conserva una sola alusión a la imagen que la representaba en 1690 y sin que se especifique si era de talla o de vestir.

La escultura de bulto redondo de la Virgen del Rosario (figs. 97 – 102) ya ha sido objeto de un sucinto análisis en el capítulo correspondiente a su capilla (pág. 78). Retomando lo allí expuesto, conviene diferenciar entre la iconografía de la Virgen y la del Niño. Mientras que la primera (que presenta importantes similitudes, en los paños y la posición de las manos, con la mencionada Virgen con el Niño de Paredes de Nava y con algunas otras imágenes marianas de la época) adopta una posición hierática que responde a una estética clasicista de carácter armónico y equilibrado, la figura del Niño se diferencia claramente de dichos modelos por su desarrollada anatomía y el forzado “contraposto” de inspiración miguelangelesca que le hacen parecer (a pesar de su pequeño tamaño) un joven apolíneo, en lugar de un niño de corta edad.

El análisis realizado en el párrafo anterior, junto con el carácter algo popular de la talla, aconsejan llevar la datación a la segunda mitad del siglo XVI, en la que, según Fernando Checa, se produjo un asentamiento del modelo clasicista en su vertiente manierista que derivó, a finales de la centuria, en una tendencia al sentido monumentalista y miguelangelesco.

La imagen de vestir de la Virgen del Rosario (figs. 118 – 120) se corresponde con una tipología característica del Barroco y que se puede encontrar, tanto en el siglo XVII, como en el XVIII. La existencia de una imagen atribuible a Antonio Borja en el retablo ubicado en la capilla opuesta a la del Rosario, el formato triangular del contorno de sus ojos (uno de los dos modelos característicos de dicho escultor, según Ramallo Asensio) y la calidad de la talla de las manos, nos llevaron a considerar la posible autoría de algún seguidor del mismo, aunque pensando siempre en una producción seriada y de carácter más popular.

La comparación con la única imagen de la Virgen del Rosario que, con seguridad, fue tallada por Antonio Borja (de hecho la única talla barroca realizada en Asturias que aparece firmada y fechada, en el año 1700, por su autor) nos sirvió para descartar su intervención o la de su taller en la factura de la imagen de Villazón. Se trata de la Virgen del Rosario de la capilla de la Encarnación de la iglesia parroquial de Lorío (Laviana), cuya inscripción fue descubierta y publicada en 2006 por Rosa del Carmen Campal, a quien agradecemos el envío de las fotografías que nos permitieron realizar la comparación.

Sin embargo, la contemplación de las citadas fotografías (en las que se puede apreciar el armazón y la talla de la imagen sin las vestiduras) nos sirvió para confirmar la atribución al citado autor de la imagen de la Dolorosa de la Colegiata de Salas (ITA, 1999) y para comprobar que existían algunas similitudes de carácter secundario con la imagen de Villazón que permitían establecer una datación aproximada de la misma.

Tanto en el caso de Lorío, como en el de Villazón, el tronco está tallado de forma similar (con cintura de avispa y amplias caderas) y elevado sobre un armazón formado por cuatro listones cuyas ensambladuras también resultan semejantes, al igual que la forma de asegurar las inserciones de los brazos articulados en los hombros mediante clavijas que atravesaban el tronco a la altura de las clavículas. También existen semejanzas en la forma de aplicar la policromía ajustándose a las partes que no quedan ocultas bajo las vestiduras: manos, busto, cuello y cabeza, en la que, en ambos

casos, se pinta de forma muy similar la zona correspondiente al cuero cabelludo, a pesar de que este tipo de imágenes siempre se complementaban con postizos de pelo.

El empleo de los ojos de pasta vítrea (como los que conserva la Virgen del Rosario de Villazón) fue introducido en Asturias en 1680, coincidiendo con la llegada de Antonio Borja a Oviedo para trabajar a las órdenes de su maestro Alonso de Roza en la realización de las imágenes del retablo del monasterio de San Pelayo, que (según se les impuso en el contrato) debían de llevar los ojos de cristal (Ramallo Asensio, 1985). Según este mismo autor, “Antonio Borja va a comenzar el uso de postizos, a la vez que continuará con las imágenes de vestir...Los ojos de cristal los introdujo en todas sus obras”.

Las coincidencias señaladas en los dos párrafos anteriores, junto con la del formato triangular del contorno de los ojos, constituyen un claro indicio de que la imagen de la Virgen del Rosario de Villazón podría ser considerada como una repercusión más de la actividad artística de Antonio Borja en Asturias, que se desarrolló entre los años 1680 y 1725. En consecuencia, la fecha de realización de la citada imagen de vestir estaría vinculada a dicho periodo temporal, siempre que se tenga en cuenta que, aunque la fecha inicial (como vimos) debe de considerarse inamovible, el carácter algo popular de la imagen y la característica persistencia de las modas en las zonas rurales, aconsejan contemplar su posible realización en fechas posteriores a la finalización de la actividad escultórica de Antonio Borja.

La devoción a **San Antonio de Padua** aparece documentada en el Libro de Fábrica desde el año 1749, mientras que la existencia de la imagen que lo representaba se hizo constar expresamente en la Visita Pastoral del año 1773. Sin embargo, como veremos a continuación, tanto la advocación como la efigie contaban con una antigüedad bastante superior.

La extraordinaria calidad de la imagen que preside su retablo (apreciable incluso a pesar del desafortunado repinte realizado en el año 1942) y la ausencia de cualquier dato sobre su autoría en el Archivo Parroquial de Villazón, nos impulsaron a establecer una línea de investigación paralela que, afortunadamente, nos permitió atribuir su realización al mencionado escultor alcarreño, Antonio Borja y Zayas.

Tras comparar las fotografías del San Antonio de Villazón con las de otras imágenes conservadas en Asturias, acabamos centrando nuestra investigación en el propio concejo de Salas, en el que encontramos un corto número de esculturas que presentaban alguna semejanza con nuestro modelo. Tras visitar las iglesias en las que se

conservaban para fotografiarlas y tomar una serie de anotaciones, pudimos comprobar que las correspondencias entre la imagen venerada en la iglesia de la cercana parroquia de Ardesaldo y la escultura de Villazón resultaban tan numerosas y llamativas que, sin duda, permitían atribuir su realización a un mismo escultor.

Finalmente, la consulta del Archivo de la parroquia de Ardesaldo nos permitió documentar la autoría de la imagen de Ardesaldo y atribuir (con un alto grado de fiabilidad) la realización de la de Villazón al mismo autor, el mencionado Antonio Borja y Zayas (Sigüenza, hacia 1661 – Oviedo, 1730), del que ya hemos venido anticipando algunos datos biográficos y artísticos (págs. 10, 89, 107 y 111).

Su formación, en Medina de Rioseco (epicentro de la mejor producción de la escuela castellana) y con uno de los más prestigiosos maestros vallisoletanos (Alonso de Rozas), junto con sus extraordinarias cualidades artísticas, le permitieron convertirse, en palabras de Germán Ramallo, en “el escultor imaginero más importante que ha tenido Asturias”, “elevando el nivel de calidad y difundiendo el cambio de estilo propugnado por Rozas”.

Según el mencionado autor, el éxito (que le permitió acaparar los mejores encargos y la más importante clientela de su época) debió de llegarle en un breve plazo, debido a la modernidad que supuso respecto al arcaizante estilo de los seguidores de Luis Fernández de la Vega, y su obra supuso “el triunfo y aceptación total de la forma unida a la progresiva sensibilización”, destacando, en lo formal, por el delicado movimiento de las imágenes y los paños y, en lo espiritual, por la acertada transmisión de los estados anímicos y emocionales, como el éxtasis, el sufrimiento o la inspiración divina.

El reconocimiento de la calidad de su obra, iniciado por sus propios contemporáneos y retomado por el primer estudioso en profundidad de su obra (Germán Ramallo), continúa siendo unánime en la actualidad, mereciendo la consideración de “máximo representante del barroco pleno en la escuela regional” (González Santos, 2006).

A pesar de que su obra fue bastante extensa y de que se conserva un buen número de obras atribuibles a él mismo o a su taller, son muy pocas las obras que han podido ser documentadas. Este hecho, junto con la circunstancia de que hasta el momento no se había identificado ninguna escultura de Borja en la que se representase al santo paduano, le otorgan un singular interés a la documentación que vamos a transcribir a continuación.

Pero no son los únicos datos relevantes que se recogen en la misma. La propia fecha de realización de la escultura del San Antonio de la parroquia de Ardesaldo (1724) supone una interesante aportación a la biografía de Antonio Borja, pues las últimas obras documentadas hasta el momento estaban fechadas en el año 1719. También aparece registrado el nombre del pintor que colaboró con Borja en la realización de la escultura, Antonio Fernández Vallín, cuya actividad ya había sido documentada por Germán Ramallo entre los años 1741 y 1752; en este caso, la documentación de Ardesaldo permite anticipar en 17 años la fecha inicial de su actividad artística.

El documento en el que se da cuenta de la coautoría de Antonio Borja y Antonio Vallín es el **Libro de la Cofradía de San Antonio de los años 1724 a 1857** (AHDO, 52.2.17).

En las constituciones de la cofradía, fechadas el 20.08.1724, se deja constancia de la fundación de la misma en ese año:

“Y para eso, mediante en la misma iglesia no hay fundada cofradía alguna,...determinamos...el fundar en dicha iglesia y en el altar del glorioso San Antonio de Padua, cuya efigie se halla en dicha iglesia fabricada en el presente año con la limosna que dimos los vecinos de dicha feligresía,...una cofradía con la advocación de San Antonio de Pádua...”.

En el “descargo” de las cuentas del año 1724 el mayordomo de la cofradía, Francisco Antonio García Arango, anotó los siguientes gastos relacionados con la escultura de San Antonio:

- 170 reales *“que llevó Antonio Borja Maestro escultor vecino de la ciudad de Oviedo por haber hecho la efigie del señor San Antonio de Padua que se halla en dicha iglesia de Santa María de Ardesaldo”.*

- 120 reales *“que llevó Antonio Vallín vecino de la ciudad de Oviedo maestro pintor por haber pintado dicha efigie de San Antonio de Padua”.*

- 24 reales *“que llevaron los hombres que fueron a Oviedo por dicha efigie y fueron (los 24 reales) para su sustento por que, en cuanto a su trabajo, fueron graciosamente”*.
- 4 reales y 6 maravedís por *“unos clavos usados para clavar la peana”*.
- 10 reales *“que llevó Gabriel Fernández de San Martín por hacer las andas”*.
- *“tornillo de hierro para poner dicha efigie en las andas cuando sale de procesión”*.

De lo transcrito se puede extraer la siguiente información complementaria. La imagen se realizó el mismo año de la fundación de la cofradía, se pagó con las limosnas del santo, se contrató con los maestros mencionados, que tenían su taller en Oviedo, y fue trasladada hasta Ardesaldo por unos feligreses que recibieron una gratificación de 24 reales para la comida. La peana se fijó (seguramente en la propia iglesia) mediante clavos y, ese mismo año, se fabricaron unas andas para poder sacar la imagen en procesión.

Como hemos venido anticipando, en nuestra opinión, en el análisis comparativo entre ambas imágenes se detectan una serie de coincidencias tan numerosas y significativas que permiten atribuir la autoría de la talla del San Antonio de Villazón al escultor Antonio Borja.

En primer lugar, coinciden en la propia composición de lo que, originalmente, fue un grupo escultórico integrado por el santo paduano (que aparece avanzando hacia el espectador con la mano derecha ligeramente extendida al frente y la izquierda sujetando un libro que apoya en la cintura) y el Niño Jesús que, en la imagen de Ardesaldo, se dispone en pie sobre el libro y levanta su mano derecha para bendecir a quienes le contemplan, mientras que con la izquierda (hoy desaparecida, pero visible en la fotografía del ITA del año 1987) sostenía un “orbe” o pequeña bola del mundo.

En una de las tapas del libro que sostiene el San Antonio de Villazón se conserva el cajeadado en el que se insertaría una espiga que sobresaldría de la base de la imagen del Niño Jesús. La gran similitud existente entre las imágenes de los santos nos permite suponer que también los Niños serían semejantes, con lo que podemos recomponer (al menos idealmente) el aspecto original del grupo escultórico de Villazón.

Dicho esquema iconográfico fue implantado en Asturias por Luis Fernández de la Vega, quien en 1636 realizó para la capilla del Palacio de Valdés de Gijón una

imagen del santo paduano de la que sólo se conservan dos fotografías publicadas en 1989 por Germán Ramallo Asensio, quien planteó la posibilidad de que dicha composición hubiese sido empleada anteriormente por Gregorio Fernández.

Las coincidencias entre los esquemas iconográficos empleados por Vega y Borja, sin llegar a la identidad existente entre los ejemplares de Ardesaldo y Villazón, son lo suficientemente llamativas como para que se pueda deducir que (tal y como supone Ramallo que ocurrió en otros casos), entre las estipulaciones del contrato de elaboración de los ejemplares salenses, se pudo incluir la imposición de que el modelo que habría de seguir el escultor alcarreño debía de ser el de su antecesor, Luis Fernández de la Vega.

En el retablo de la capilla de Malleza de la propia Colegiata de Salas (atribuido ya por Jovellanos a Luis Fernández de la Vega) se conserva una imagen de San Antonio (de menor calidad que el de la capilla de los Valdés), cuya fotografía se incluye en este estudio para que se puedan comprobar las similitudes existentes entre los plegados de su hábito y los de las imágenes de Ardesaldo y Villazón (figs. 121 – 123).

Aunque algunas de las coincidencias entre los modelos de Vega y Borja, como el recogido del hábito en la cintura, no dejan mucho lugar a dudas sobre la dependencia del segundo, las diferencias en el tratamiento de cada uno de los elementos que los componen resultan altamente ilustrativas de la evolución que supuso la irrupción del escultor alcarreño en el panorama artístico asturiano: de la rigidez de la figura y de los pesados y acartonados paños de Vega se pasa al elegante movimiento contenido de las imágenes de Borja, en las que la inexpresividad del santo de la capilla de Malleza se transforma en una acertada representación del éxtasis místico.

En segundo lugar, las imágenes de Ardesaldo y Villazón presentan un asombroso parecido en la práctica totalidad de los detalles formales de su ejecución, si exceptuamos la policromía, que fue realizada con distintas técnicas y, posiblemente, por diferentes artistas.

Para poder realizar un análisis comparativo de la policromía de ambas imágenes resulta imprescindible la información facilitada por el restaurador Luis Saro, pues la policromía original de la talla de Villazón estaba oculta bajo tres capas posteriores: la repolicromía que actualmente está a la vista y dos repintes de mala calidad (uno realizado con purpurina y otro con “pintura industrial tipo titanlux”) que fueron eliminados debido a su escaso interés (fig. 125). El importante deterioro del sustrato original (del que afloraron algunos fragmentos de lo que aparenta ser un estofado)

aconsejó recuperar el inmediatamente posterior, del que se conservaba algo más del 80% (Víd. Suárez Saro, 2013).

Los escasos restos de la policromía original de la imagen de Villazón aparecieron en los bordes del hábito y de la esclavina, y en diferentes partes del capuchón (fig. 126), coincidiendo con algunas lagunas de la pintura posterior que dejaban al descubierto pequeños fragmentos de pan de oro dispuesto sobre la característica imprimación de bol. Aunque, a simple vista, no se apreciaba ningún motivo decorativo concreto, lo más probable es que se trate de un “estofado”, un tipo de decoración que se aplica sobre los paños de las imágenes y que se consigue mediante el esgrafiado de las pinturas con las que se cubre el pan de oro.

La importante diferencia que supone el empleo de una técnica tan sofisticada en el caso de Villazón, en contraste con la sencillez de la pintura utilizada en la imagen de Ardesaldo, podría deberse a que ambas imágenes hubiesen sido policromadas por diferentes artistas, aunque no se puede descartar que el mismo Fernández Vallín (que, según Germán Ramallo, era pintor, dorador y profesor en el arte de la pintura) hubiese participado en la realización de los estofados de la imagen de la parroquia de Villazón, que (como veremos) pudo contar con un mayor presupuesto que la de Ardesaldo.

En el propio concejo de Salas contamos con dos ejemplos de imágenes de San Antonio decoradas con sendos modelos de estofados que nos podría servir de ejemplo para hacernos una idea aproximada de cómo pudo ser el de la talla de Villazón. En ambos casos responden al mismo esquema iconográfico que el San Antonio de Villazón, aunque conviene advertir que se corresponden con una cronología anterior.

Se trata de la imagen ya comentada del retablo de la capilla de Malleza de la Colegiata de Salas (fig. 121) y de la que se conserva (descabezada y sin Niño) en el trastero de la iglesia de Cermeño (fig. 124). En este último caso la totalidad del hábito está decorada con estofados vegetales, mientras que en el ejemplo de Malleza encontramos dos tipos de estofados: uno de motivos vegetales (que se ciñe a la túnica que asoma bajo el faldón del hábito y a la cenefa que lo ribetea) y otro, que se extiende por el resto de la superficie de los paños y que imita la trama del sayal del hábito mediante el característico rayado múltiple.

Cualquiera de esos dos modelos (o algún otro similar) pudo haber sido empleado para decorar la imagen del San Antonio de Villazón, aunque el modelo de Malleza, no sólo resulta más apropiado para representar a un santo franciscano, si no que responde al mismo criterio que el estofado con que se decoró el paño de pureza del San Sebastián

de la iglesia de San Isidoro de Oviedo, atribuido por Germán Ramallo al escultor Antonio Borja.

En cualquier caso, se trata de un tipo de ornamentación que resulta más adecuada para la representación de un rico paño de seda decorado con brocados de oro, que para la imitación del tosco entramado del modesto sayal con el que se supone que estaban confeccionados los hábitos franciscanos.

Tanto la policromía original del San Antonio de Ardesaldo, como la que ahora ostenta la imagen de Villazón se ajustan de un modo más realista a la representación del hábito franciscano, al representarse la trama del sayal mediante una sencilla bicromía realizada con pinturas en lugar de hacerlo mediante estofados.

Sin embargo, dicha coincidencia carece de relevancia para la atribución de ambas imágenes a un mismo escultor debido a que la policromía de los hábitos fue realizada en diferentes épocas y por diferentes artífices. Mientras que la de Ardesaldo parece corresponderse con la original (realizada por Antonio Vallín), la de la Villazón es el producto de un repinte realizado hacia 1790 por el mismo artista que doró su retablo (Víd. pág. 126). En cambio, en lo referente a la policromía de las carnaciones ocurre exactamente lo contrario: la que luce actualmente la imagen de Villazón es la original restaurada, mientras que la de la talla de Ardesaldo aparece desvirtuada por repintes posteriores.

Por lo dicho en el párrafo anterior, no resulta extraño que entre la policromía de ambas imágenes se aprecie una importante diferencia en la representación del sayal con el que está confeccionado el hábito. Mientras que en la imagen de Ardesaldo se imita la trama del género mediante unas líneas onduladas de color ocre claro dispuestas sobre un fondo marrón oscuro, en la de Villazón se hace justamente lo contrario: las líneas onduladas son de color oscuro (negro o gris) y se disponen (de forma más descuidada y dejando una mayor separación entre ellas) sobre un fondo claro de tonalidad grisácea.

Esta última variante constituye una interesante excepción (al menos en el caso de Asturias, en donde predominan las representaciones del hábito franciscano de color pardo) y resulta bastante ajustada a algunas descripciones históricas de los paños con que se confeccionaban los hábitos de los hermanos menores, en los que se entremezclaba la lana de color blanco con la de color negro, obteniéndose un género de color ceniciento. Del mismo modo, el cingulo de color blanco del modelo de Villazón (en el que se imita el sogueado del cordón mediante trazos diagonales de color rojizo)

resulta más adecuado que el de la imagen de Ardesaldo, en donde se alternan los trazos de color negro y ocre sobre un fondo de color marrón oscuro.

En lo que sí parecen coincidir las dos policromías es en el detallismo que supone la representación de las costuras del hábito (en las uniones de las mangas, la esclavina y el capuchón) mediante unos sencillos trazos que, en Ardesaldo, son de color ocre claro, mientras que, en Villazón, son de color oscuro y se extienden también a lo largo de las mangas.

Dicha coincidencia podría tener su origen en la que pudo haber existido entre las policromías originales de ambas imágenes, en el supuesto (bastante improbable, aunque no descartable) de que el estofado de la Villazón hubiese tenido una estructura similar al entramado de la pintura de la de Ardesaldo y de que el dorador que repintó la imagen en 1790 se hubiese guiado por ella.

Prescindiendo de las diferencias cromáticas que acabamos de señalar, el resto de los detalles formales de ambas imágenes (los relacionados con la talla) no sólo presentan un alto grado de similitud, si no que, en la mayor parte de los casos, resultan idénticos. (figs. 122, 123 y 127 – 135).

La identidad de los ropajes y el calzado es absoluta: sandalias y hábito franciscano complementado con la esclavina y el capuchón, y ceñido por el característico cordón con los nudos que representan los distintos votos religiosos. Las coincidencias en la representación de dicho atuendo resultan mucho más numerosas que las pequeñas variantes que se pueden apreciar en determinados plegados. La mayor parte de éstos presentan la misma disposición, resultando especialmente llamativas las coincidencias en el recogido del faldón, en el abombamiento de los codos y en la forma de las bocamangas. Tanto la esclavina y el capuchón, como los nudos y entrelazos del cordón resultan prácticamente idénticos, coincidiendo incluso en la forma en que el libro se encaja en dicho cingulo.

En ambos casos los santos aparecen representados en la misma posición. El tronco ligeramente inclinado hacia la izquierda para compensar el peso del Niño, el pie derecho retrasado, los brazos separados del cuerpo y las manos delicadamente representadas en postura casi idénticas. La derecha, dispuesta en forma de pinza para poder sostener las flores naturales que completarían la iconografía del santo (las azucenas que representan su pureza). La izquierda, sujetando con firmeza el libro que apoya en la cintura: el pulgar sobre la tapa superior, el índice en uno de los cantos y los tres restantes bajo la tapa inferior.

Las cabezas de ambas imágenes no sólo resultan coincidentes entre ellas, si no que su conformación y sus facciones se corresponden con algunos de los modelos conocidos de Antonio Borja (figs. 136 – 138).

Las diferencias que se pueden apreciar respecto a la cabeza del San Francisco de Cudillero (cuya tradicional atribución a Borja ha sido confirmada por Germán Ramallo) se explican por el afán de individualizar la representación de este ascético personaje, mediante la barba, las facciones angulosas y los ojos desorbitados. Sin embargo, el resto de los rasgos que utiliza para representar al fundador de la orden y al más venerado de sus seguidores (San Antonio) resultan prácticamente coincidentes: la tonsura en forma de corona realizada mediante profundas incisiones con las que se individualizan los cortos mechones que la conforman; la boca entreabierta que deja ver los dientes superiores; las orejas pegadas al cráneo y situadas en idéntica posición (ligeramente separadas de la corona tonsurada).

Además de las coincidencias señaladas, las imágenes de Villazón y Ardesaldo también presentan algunas otras que responden a la misma intención individualizadora que vimos en el San Francisco de Cudillero. Sus narices, rectas y carnosas, son muy semejantes, al igual que sus bocas, cuyas comisuras redondeadas resultan características de Borja.

Los ojos responden igualmente a uno de los dos modelos que, según Germán Ramallo, empleaba dicho escultor (los de contorno triangular y los semicerrados). En nuestra opinión, mientras que la primera tipología resulta especialmente adecuada para enfatizar la expresión de una imagen que eleva la mirada al cielo (como la del San Pedro Arrepentido de la Colegiata de Salas), el empleo de los ojos semicerrados, en el caso de la imágenes de Villazón y Ardesaldo, contribuye a la consecución de una acertada expresión de éxtasis místico que encaja perfectamente con la escena que se describe: la aparición del Niño Jesús al santo.

A pesar de que las coincidencias formales entre las imágenes de Ardesaldo y Villazón resultan (como acabamos de ver) sencillamente asombrosas, en nuestra opinión son precisamente los detalles de calidad relacionados con las características propias de la obra de Borja los que parecen estar más presentes en la obra que atribuimos a dicho autor (la de Villazón) que en la que está perfectamente documentada (la de Ardesaldo). Aunque esto podría achacarse a la peor conservación que en este momento presenta esta última, conviene advertir que, incluso cuando la de Villazón no

había sido despojada del desvirtuante repinte del año 1942, la superioridad de su ejecución ya era perfectamente apreciable (fig. 127).

En nuestra opinión, la armoniosa disposición de los brazos de la imagen de Villazón, la delicada factura de los plegados de su hábito y la perfecta captación de su estado anímico son algunos de esos detalles de calidad que vienen a respaldar la atribución al imaginero castellano.

Al disponer los brazos más elevados y separados del cuerpo que en el ejemplo de Ardesaldo, la figura adquiere una mayor dinamismo que, además, se ve reforzado por el mejor movimiento de los paños, en los que se aprecia una mayor independencia del modelo de la capilla de los Valdés, al haber desaparecido los pequeños pliegues quebrados del lado izquierdo del faldón que, sin embargo, si se mantuvieron en el caso de Ardesaldo.

Aún cuando, para la comparación de la expresión anímica y espiritual de las dos imágenes debe de tenerse en cuenta su distinto estado de conservación (al estar muy desvirtuada por los repintes el rostro del ejemplar de Ardesaldo), pensamos que difícilmente podría mejorarse la que transmite el del San Antonio de Villazón. Al ser el óvalo de la cara más estrecho y alargado, los ojos aparecen más lateralizados y rasgados que en el caso de Ardesaldo, por lo que resultan más adecuados para transmitir una expresión de ensimismamiento visionario que aparece reforzada por la sensación de mirada perdida que se consigue mediante el ligero estrabismo de las pupilas, recurso que nos parece detectar en algunas otras imágenes de Borja. La representación del resto de las facciones faciales del santo contribuyen eficazmente a la acertada captación de su estado anímico y espiritual: las cejas elevadas, las mejillas ruborizadas, las aletas de la nariz dilatadas y la boca entreabierta que, en este caso, transmite una cierta sensación de asombro ante la milagrosa aparición del Niño Jesús.

La mayor perfección que nos parece apreciar en el San Antonio de Villazón podría deberse a diversos motivos. En primer lugar, es posible que la intervención del maestro haya sido mayor en el caso de la imagen de Villazón que en la de Ardesaldo. El modesto importe abonado por la talla de esta última (170 reales) podría estar indicando que se trata de una obra “de taller”, en la que la participación de los aprendices habría sido determinante; aunque, para el pago de este tipo de trabajos se solía realizar más de una entrega de dinero, la expresión empleada en el contrato (“*que llevó Antonio Borja ...por haber hecho la efigie del señor San Antonio de Padua*”) parece estar indicando que, en este caso, se hizo un único abono.

En el caso de que la imagen de Ardesaldo haya sido realizada efectivamente por el taller, su mayor tamaño (es unos 30 cm más alta que la de Villazón) podría haber supuesto una mayor dificultad que explicaría su apariencia algo rígida y pesada.

En segundo lugar, la mayor perfección de la imagen de Villazón y su aspecto más “borjiano”, podrían estar indicando un mayor grado de evolución estilística y, por tanto, una cronología posterior a la del ejemplo de Ardesaldo. Como acabamos de comprobar (al realizar el análisis comparativo entre ambas esculturas), el esquema iconográfico heredado de Luis Fernández de la Vega resulta mucho más determinante en el caso de la imagen de Ardesaldo que en la de Villazón, en la que se detectan más claramente las características diferenciadoras de la obra de Borja.

En el caso de que, efectivamente, se hubiese realizado con posterioridad a la de Ardesaldo, estaríamos bordeando o, incluso, sobrepasando la fecha en la que se supone que pudo haber cesado su actividad artística, que diferentes autores sitúan en torno al año 1725. Es el caso de Samaniego Burgos que, tras indicar que por esas fechas “dejó en manos de su ayudante Manuel Pedrero” la realización del retablo de la Colegiata de Pravia, plantea la posibilidad de que hubiese dejado de trabajar por causa de alguna enfermedad o de que se hubiese dedicado a “otro proyecto que le ilusionaba y en el que venía trabajando”. Teniendo en cuenta que cuando se realizó la imagen de Ardesaldo el escultor ya tenía unos 63 años y que falleció en 1730, no parece muy probable que la imagen de Villazón haya sido realizada con mucha posterioridad.

En cualquier caso, parece razonable concluir que la imagen de Villazón puede ser datada estilísticamente en torno al año 1724, Quizás ese mismo año (o poco después) el párroco de Villazón, tras conocer la imagen de la cercana parroquia de Ardesaldo, decidió promocionar en la suya la devoción del santo paduano, encargando al mismo taller la realización de una escultura semejante. Al tratarse de una de las principales parroquias del concejo (la segunda en población y en producción agrícola en las estadísticas del siglo XVIII, según vimos en el segundo volumen de nuestro estudio) seguramente contaría con suficientes recursos para poder exigir la intervención directa del maestro Borja; de hecho, como vimos al tratar de la policromía, parece que tampoco se reparó en gastos cuando se encargó el estofado con el que la imagen fue decorada.

Según hizo constar Santiago Callexa en el inicio del primer Libro de Limosnas de San Antonio, dicha devoción ya era en esa fecha (1780) “tan antigua que ningún viviente puede decir su principio”. De donde se deduce que pudo ser anterior, incluso, a la imagen que se conserva.

La primera referencia documental se registra en 1749 con motivo del nombramiento de los diferentes mayordomos de la parroquia (Víd, volumen 2, pág. 118). Aparece en el Libro de Fábrica que comienza en 1747, en la primera de las tres únicas actas de este tipo que se conservan en el mismo: las de los años 1749, 1750 y 1752 (a partir de esa fecha solamente se conservan algunas actas de nombramiento del mayordomo de la fábrica). En el acta de 1749, junto a los mayordomos de San Antonio y de la Virgen del Rosario, se menciona al “*de las Ánimas*”, advocación que, al igual que las otras dos, también debía de contar en ese momento con una cierta antigüedad.

El 1.01.1749 se nombró “*mayordomo*” de San Antonio a “*Joseph Fernández Caparín*”. Sin embargo, en el acta de los nombramientos realizados el 1.01.1750, al referirse al encargado de las limosnas de San Antonio, en lugar de utilizar el término “*mayordomo*” se empleó el específico de “*pedidor*”, cargo que recayó en “*Juan López, de Quintana*”. En el acta de 1752 no se incluyó ninguna referencia al mayordomo o pedidor de San Antonio.

La primera referencia a la imagen del santo aparece registrada en la Visita Pastoral del año 1773, en la que, tras constatar que hacía unos años que no se anotaban en el Libro de Fábrica “*las limosnas que los fieles tenían devoción de dar al glorioso San Antonio que se halla en la iglesia de esta parroquia*”, se ordenó comprar un libro en el que se debían anotar las cuentas correspondientes, no sólo al año en curso y los siguientes, si no también a los anteriores, para lo cual se dispuso que concurriesen a darlas los “*mayordomos*” que hasta entonces había tenido el santo. Como vimos, dicho Libro lo inició Santiago Callexa en 1780, tras la primera fase de reedificación de la iglesia

Devociones documentadas, pero de las que no se conservan imágenes.

Son tres las advocaciones de las que tenemos noticias documentales, pero que no cuentan con ningún tipo de imagen representativa en la iglesia actual: las de Santo Domingo, Santa Eulalia y las Ánimas del Purgatorio.

La advocación de Santo Domingo es la mejor documentada, como vimos al estudiar las capillas de la iglesia anterior a la actual (Víd. pág. 77 y siguientes). Teniendo en cuenta que, al igual que la Virgen del Rosario, contaba con una capilla y un altar dedicados a su culto, lo razonable es pensar que también haya existido una talla (o, quizás, una pintura) que representase la imagen de Santo Domingo.

En las visitas de los años 1786 y 1790 se dejó constancia de que los capellanes de Santo Domingo no cumplían con sus “cargas” (obligaciones) desde, al menos, el año 1768, por lo que se decretó el “secuestro y embargo” de las rentas de la capellanía. Posiblemente los citados incumplimientos (que debieron de continuar a pesar de las amenazas) acabaron teniendo como consecuencia la postergación de la advocación de Santo Domingo frente al auge de la potente cofradía de San Antonio de Padua, la cual llegó a aportar a la obra de reedificación de la iglesia (en concepto de préstamo) 3.336 reales entre los años 1775 y 1778 (LLSA).

La consecuencia de todo ello pudo ser la sustitución de la antigua capilla del santo riojano por la del paduano. Terminada la primera fase de la reedificación, en 1780, el cura que la promovió encabezó el primer libro de cuentas de la cofradía de San Antonio reconociendo esa valiosa aportación económica y dando cuenta de que su capilla había sido construida “*promiscuamente*” con el resto de la iglesia; es decir, que la nueva capilla de la epístola había sido dedicada desde el principio a San Antonio.

Por los datos registrados en los libros de fábrica, sabemos que la advocación de Santo Domingo debió de subsistir inicialmente en la nueva iglesia, pues en la visita de 1786 se ordenó poner “ara en el altar de Santo Domingo”. Dicho altar pudo estar ubicado en el lugar que ahora ocupa el retablo de Santa Ana, frente a la lápida del año 1649 y junto a su antigua capilla (Víd. pag. 147).

La del año 1786 es la última referencia conservada de la advocación y del altar de Santo Domingo. Tras su posible sustitución por el de Santa Ana en 1789 su devoción debió de sufrir un importante declive. En 1909, al anotar una compra de cortinas para los altares, ya sólo se mencionan, únicamente, los cuatro que actualmente acompañan al mayor (Santísima Virgen, San Antonio, San José y Santa Ana).

Las advocación de la Ánimas del Purgatorio llegó a contar con un mayordomo propio y con un Libro de Cuentas de la Cofradía, independiente del Libro de Fábrica. El que se conserva comenzó en 1850 y se interrumpió en julio de 1960, debido a que (según una anotación que se incluyó en las cuentas de ese año) a partir de esa fecha recayeron “*en las cuentas de la Fábrica, ya que, en realidad, la Cofradía no existe desde hace más de cuarenta años*”; es decir, desde principios del siglo XX.

En esa época todavía se conservaría en la iglesia un cepillo para las limosnas de “*las benditas Ánimas del purgatorio*” que había sido adquirido (junto con otros tres) en 1906 por 20 pesetas. Los otros cepillos servían “*para depositar las limosnas que los fieles dan para el Santísimo. Nuestra Señora del Rosario (y) San Antonio...*”

La primera referencia a la cofradía que se conserva en el Archivo parroquial es el nombramiento del “*mayordomo de las Ánimas*” del año 1749 (cargo que recayó ese año y el siguiente en “*Juan Llana, de Figares*”), aunque es posible que en esa fecha ya contase con cierta antigüedad, pues en Asturias, la existencia de cofradías dedicadas a la Animas el Purgatorio es conocida, al menos, desde 1664 (Roberto López, 1985).

La existencia de la cofradía no implica, necesariamente, que en la iglesia de Villazón haya habido una escultura que representase dicha advocación. En Asturias conocemos un único caso de un relieve ubicado en un retablo, el de la Virgen del Rosario de la actual Basílica (y antigua Colegiata) de Cangas del Narcea.

La más que probable inexistencia de una escultura de bulto redondo de la Animas del Purgatorio no debe de extrañarnos pues, en primer lugar, requeriría la ejecución de un grupo escultórico de gran complejidad y, en segundo lugar, se trata de una advocación que no puede conllevar un culto o devoción similares a los que se profesan a los santos, pues, al fin y al cabo, las ánimas del Purgatorio son las almas que esperan ser redimidas para poder alcanzar el cielo.

Algunas formas de representación que sí hemos encontrado en otras iglesias asturianas son los estandartes o pendones de las cofradías en cuyos óvalos se pintaron escenas del Purgatorio y los cepillos limosneros en cuyos copetes se tallaron pequeños relieves (generalmente populares) con el mismo motivo.

Por un inventario del año 1927, sabemos que, entre los tres estandartes que se conservaban en la iglesia, se encontraba, efectivamente, uno dedicado a las Ánimas. El escaso valor del cepillo que se compró en 1906 (unas 5 pesetas, como vimos) permite suponer que se trataría de un modelo bastante sencillo y modesto que seguramente no contaría con ningún tipo de decoración.

La advocación de Santa Eulalia de Mérida solamente cuenta con dos referencias documentales en el Archivo de la Parroquia. Se trata de las actas de los nombramientos de los mayordomos de la parroquia de los años 1750 y 1752.

Curiosamente, en el acta del año 1749 no se incluyó ninguna mención a dicha cofradía, lo cual no parece que deba ser interpretado como una prueba de su inexistencia en esa fecha, pues en 1752 tampoco se menciona la de San Antonio a pesar de que sabemos de su continuada permanencia en la parroquia desde principios del XVIII hasta el siglo XX. En Asturias, la existencia de cofradías dedicadas a quien fue declarada patrona de la diócesis en 1639 es conocida, al menos, desde el año 1666 (Roberto López, 1985).

Al igual que en el caso de la advocación de las Animas, resulta bastante probable que la imagen de dicha santa estuviese representada en un estandarte o pendón de la cofradía, pues en Asturias también contamos con algunos ejemplos de este tipo. Sin embargo, aunque en el inventario parroquial del año 1927 se mencionan tres estandartes, ninguno de ellos estaba dedicado a la santa emeritense.

Imágenes conservadas, pero cuya presencia o devoción no está documentada.

En este apartado estudiaremos tres imágenes datables en la segunda mitad del siglo XVII, pero cuya devoción o presencia en la iglesia anterior a la actual no nos consta documentalmente. Dichas imágenes son las de San José con el Niño, Santa Ana con la Virgen y Santiago a caballo.

En el Archivo parroquial de Villazón no aparece ninguna referencia a las dos primeras advocaciones citadas (ni a las imágenes que las representan) hasta el año 1909, en cuyas cuentas, al anotar una compra de cortinas para los altares, se mencionaron los cuatro que actualmente acompañan al mayor: los “*de la Santísima Virgen*”, “*San Antonio*”, “*San José*” y “*Santa Ana*”.

Sin embargo, lo que sí parece seguro es que los retablos colaterales (que se remataron en el año 1789 y se doraron y policromaron hacia 1791) albergaron, desde esas mismas fechas, las imágenes de San José y Santa Ana.

El indicio en el que nos basamos para hacer esta afirmación nos lo proporcionó Carlos Nodal Monar, Licenciado en Historia del Arte y restaurador de los citados retablos. Como autor de un estudio monográfico sobre la policromía de los retablos asturianos de los siglos XVII y XVIII, su parecer sobre las imágenes que él mismo restauró resulta especialmente relevante.

En su opinión, la policromía que tras la restauración lucen ambas imágenes se corresponde (tanto por su técnica como por su estética) con la de los retablos, lo cual le lleva a concluir que, tanto éstos como las esculturas, debieron de ser policromados por un mismo pintor-dorador. En el caso de las imágenes, ocultando la policromía original del siglo XVII, que “aún se puede entrever por transparencia y por cierto relieve del esgrafiado” (Carlos Nodal, 2013).

En este punto conviene anticipar que los cinco retablos de la iglesia fueron realizados por un único taller y policromados por un mismo dorador.

Teniendo en cuenta este dato, la hipótesis de que las imágenes de época anterior a los retablos fueron repintadas por el mismo artista que los policromó aparece confirmada (al menos en el caso del San Antonio de Padua) por las anotaciones correspondientes a las cuentas de los años 1789 a 1792 del Libro de Limosnas de dicho santo, en las que se hizo constar que, entre los diversos trabajos que se le abonaron al dorador del retablo, se incluyó “*el retoque de la imagen del santo*”.

De hecho, al proceder a la restauración de la imagen de San Antonio, al igual que ocurrió con las imágenes de San José y Santa Ana, bajo el repinte del año 1942 aparecieron los dos sustratos pictóricos correspondientes a la policromía original y al “retoque” al que hacen referencia las citadas anotaciones (Víd. pág. 118).

En el caso de las imágenes de San José y Santa Ana, parece bastante claro que lo que se buscaba con esos retoques realizados por el dorador de finales del siglo XVIII era adecuar el aspecto de las imágenes del siglo XVII a la estética de los retablos que las iban a acoger. Para ello, se ocultó la policromía original barroca mediante la aplicación de “colores planos de tonalidad pastel” (característicos de la estética rococó, según nos indicó Carlos Nodal) y de unas sencillas cenefas doradas.

Ese mismo tipo de colorido fue el que se aplicó a los propios retablos de la iglesia, con la excepción del mayor, que fue dorado en su totalidad. Sin embargo, la imagen del Santiago a caballo que lo preside también fue repolicromada con esa gama de colores, lo que para Carlos Nodal constituye una prueba más de la hipótesis planteada. En este caso se conservan a la vista algunos fragmentos de la policromía original del siglo XVII: dorados, estofados y las características cenefas vegetales que ribeteaban las vestiduras del santo.

En el caso del San Antonio de Padua, la aplicación del mismo tipo de colorido rococó a su modesto hábito franciscano habría resultado más chocante e inapropiada que la del estofado original. Seguramente este fue el motivo de que se optase por la tradicional imitación del tosco sayal con el que se supone que estaría confeccionado.

Con los repintes mencionados, además de perseguir el “aggiornamento” de las imágenes (adecuación a la nueva estética), es posible que también se pretendiese ocultar algunos deterioros de las policromías originales. Precisamente la mala conservación de dichos sustratos fue el motivo de que los restauradores de las imágenes de San Antonio y Santiago optasen por recuperar los repintes del siglo XVIII (Víd. Aguirregomezcorta, 2009 y Suárez Saro, 2013).

Por lo visto hasta ahora, podemos concluir que las tres imágenes que estamos estudiando en este apartado, no solo comparten una misma cronología, si no que también debieron de pasaron por unas vicisitudes similares, pues se trata de tres tallas datables en la segunda mitad del siglo XVII que fueron repolicromadas a fines del siglo XVIII para adaptarlas a la estética de los retablos en los que fueron reubicadas y que, tras sufrir algunos daños durante la Guerra Civil, sufrieron un desvirtuante repinte que fue eliminado en las recientes restauraciones, en las que se recuperó la policromía del siglo XVIII.

En el caso de las imágenes de San José y Santa Ana, la ausencia de cualquier tipo de mención a su presencia o a su devoción en la iglesia anterior a la actual, podría deberse a que fueron trasladadas desde algún otro edificio religioso para ocupar los nuevos retablos colaterales construidos en 1789. En el del Santiago a caballo, al corresponderse su advocación con la del titular de la iglesia, la duda se plantea, únicamente, sobre el momento en el que sustituyó a la imagen del Santiago peregrino, pues el hecho de que no tengamos constancia documental de su presencia en la iglesia antigua también podría deberse a que su incorporación a la dotación de la iglesia actual se hubiese producido en el momento de la construcción de los retablos, aunque esto parece menos probable que en los dos casos anteriores.

Para tratar de despejar dichas incógnitas procederemos, en primer lugar, al estudio detallado de las citadas imágenes y de los retablos existentes en la iglesia anterior a la actual, dejando para el último capítulo de este volumen el planteamiento de algunas hipótesis sobre las citadas cuestiones

A continuación expondremos el análisis estilístico que justifica la datación de las tres imágenes en la segunda mitad del siglo XVII y su relación con la estética dominante en esa época.

Contamos, en primer lugar, con la documentada opinión de Carlos Nodal sobre la policromía original subyacente en las imágenes de San José y Santa Ana, que según indica en su informe, resulta datable en la segunda mitad del siglo XVII.

Por otra parte, la pequeña muestra de la policromía original del Santiago a caballo que puede contemplar actualmente también resulta compatible con dicha cronología. Además de conservar algunos dorados o estofados (en los atalajes del caballo, en la empuñadura de la espada y en la indumentaria del santo), tanto su túnica como el manto están ribeteados por las características cenefas decoradas con zarcillos de acanto de color azul y rojo sobre fondo dorado.

Curiosamente, las de los bordes del manto y del faldón de la túnica habían sido respetadas por los repintes de finales del siglo XVIII y de 1942. El resto de la policromía original que se conserva a la vista ha sido recuperada por la restauración llevada a cabo por Magdalena Aguirregomezorta en el año 2009.

Las características formales y estéticas de las tres tallas también se corresponden con las que estaban vigentes en la segunda mitad del siglo XVII.

En los tres casos se da la circunstancia de que, a pesar de que en determinados elementos compositivos o detalles estilísticos se asemejan a las obras de algunos escultores conocidos de esa época, las coincidencias no resultan suficientes para poder atribuirlos a un artista concreto, por que todas ellas presentan algunos otros rasgos diferenciadores que parecen estar apuntando a la autoría de un artista (o de varios) desconocido (o desconocidos) para nosotros. Podrían, por tanto, ser obra de un taller asturiano no identificado hasta ahora, o bien de uno foráneo y de escasa influencia en nuestro territorio.

Por otra parte, tampoco parecen presentar suficientes características comunes para poder atribuirlos, con seguridad, a un único autor o taller. Ciertas coincidencias entre los grupos de San José y Santa Ana (como las dimensiones o determinados detalles del vestuario) podrían deberse a que hubiesen sido diseñados y realizados por un mismo artista o taller para formar pareja. Por otra parte, a pesar de las notables diferencias existentes entre éstos dos grupos y el del Santiago a caballo, también se puede establecer una relación entre este último y el de San José con el Niño, cuyas composiciones presentan algunas significativas similitudes con los modelos de Luis Fernández de la Vega, como veremos a continuación. En este aspecto, la iconografía del grupo de Santa Ana resulta la más original, hasta el punto de que las coincidencias con la obra de otros artistas anteriores o coetáneos resultan más escasas y anecdóticas que en los otros dos casos.

La imagen de Santiago a caballo en la Batalla de Clavijo (figs 139 – 145) presenta una composición muy semejante a la del grupo con el que se remata el retablo mayor del santuario de Contrueces (Gijón), que es una de las esculturas que Germán Ramallo atribuyó al escultor asturiano Luis Fernández de la Vega (1601-1675), introductor de la estética castellana y de los modelos iconográficos de su maestro, el vallisoletano Gregorio Fernández. La obra y las directrices estéticas de Vega dominaron el panorama artístico asturiano entre los años 1625 y 1675, prolongándose su influencia hasta los inicios del siglo XVIII (Ramallo Asensio, 1985)

Prescindiendo de la figura del moro (cuya posición y características difieren absolutamente del modelo de Vega), el resto de la composición recuerda claramente a la del Santiago de Contrueces, que fue realizada hacia 1635-40, en el momento de mayor influencia de Gregorio Fernández en la obra de Vega (Ramallo Asensio, 1989 y 1996)

Las principales coincidencias entre ambos modelos iconográficos son las siguientes: la figura del caballo (fisionomía, posición de corbeta, atalajes con el bocado metálico), la postura del santo (sujetando las riendas con la mano izquierda y blandiendo la espada con la derecha que aparece flexionada en ángulo recto), el acusado contraste entre su actitud batalladora y su expresión (serena e impávida, sin asomo de esfuerzo o de fiereza), la fisionomía de la cabeza (barba corta, puntiaguda y recortada en torno a la boca; melena corta y ondulada) y el sombrero de ala ancha adornado con una venera dorada de tamaño y disposición semejantes (figs. 139 – 141).

Las principales diferencias se aprecian en los detalles de los atalajes del caballo y en la indumentaria del santo: mientras que el de Contrueces viste una túnica y una esclavina decorada con veneras, el de Villazón lleva una coraza que oculta parcialmente la túnica y un manto que, aunque en su parte delantera se asemeja a la esclavina del modelo de Vega, no va decorado con las características vieiras. A pesar de las mencionadas semejanzas entre sus cabezas, los peinados de sus melenas presentan algunas diferencias: la de Villazón es más corta, menos voluminosa y deja a la vista las orejas del santo.

Las coincidencias iconográficas indicadas son lo suficientemente relevantes como para pensar en una posible relación de interdependencia entre ambas imágenes. Dado el carácter más popular de la escultura de Villazón, lo más probable es que se trate de una repercusión del modelo de Vega o, quizás, de uno de Gregorio Fernández (o de alguno de sus seguidores) que no llegó hasta nuestros días.

En cambio, las notables diferencias que se aprecian en los detalles que señalamos nos permiten descartar la atribución al taller de Vega e, incluso, a alguno de sus discípulos o seguidores conocidos.

En conclusión se trata de una obra que, aunque resulta asimilable a la corriente dominante en el panorama artístico asturiano de la segunda mitad del siglo XVII, parece haber sido realizada por un taller desconocido hasta el momento en nuestro territorio, bien por que su obra no había sido identificada, o bien por tratarse de un taller foráneo. La posibilidad de que se trate de un artista o taller asturiano que se inspiraba en los exitosos modelos de Vega es bastante considerable.

Mención aparte merece la figura del moro que sustenta la corbeta del caballo, por tratarse de una imagen mucho más popular que la del santo y cuya composición no presenta ningún elemento común con la de su equivalente en el grupo de Contrueces; la superior calidad de ejecución de esta última hace que algunas coincidencias de carácter anecdótico (como la forma del bigote, del escudo o del turbante) no resulten suficientes para establecer una posible relación de dependencia.

Las diferencias apreciables entre dicha figura y la del santo resultan tan notables que no se podría descartar una diferente autoría. El desvirtuante repinte de la túnica del moro (realizado en el año 1942) podría haber llevado incluso a plantear que se tratase de un añadido muy posterior. Sin embargo dicha hipótesis parece ahora descartable gracias a la restauración del año 2009, en la que se recuperó la policromía original: un estampado floral y vegetal en color rojo y azul sobre fondo blanco que podría ser compatible con la cronología de la imagen del santo (figs. 144 y 145).

El enmascaramiento de dicha policromía llegó a originar un curioso malentendido que, gracias a la citada restauración, hemos podido deshacer durante la preparación de este estudio. Hasta el año 2009 la decoración de la túnica del moro presentaba una cierta similitud con la de la imagen que ocupa la hornacina derecha del retablo de San Antonio, pues en ambos casos había sido realizada mediante la alternancia de tres bandas de distintos colores (figs. 144 y 146).

Dicha coincidencia, junto con el carácter popular de la imagen mencionada, y la iconografía de la misma (un personaje que lleva su mano izquierda a la cabeza para intentar contener la hemorragia que brota de una brecha abierta en su frente) parecían indicar que se trataba de una tercera figura del grupo escultórico del Santiago a caballo, por lo que así se hizo constar en algunos estudios anteriores, en los que aparecía descrito como un “moro herido”.

Lo inusual de la iconografía mencionada contribuyó en gran medida a que se produjese tal confusión, pues ni siquiera el párroco que realizó el inventario parroquial del año 1980 pudo identificar al santo que representa, por lo que al hacer la relación de las imágenes que había en ese momento en la iglesia se refirió a la que estamos estudiando de la siguiente manera: “*otra imagen antigua de Santo desconocido*”.

Una vez recuperada la policromía original del moro que sustenta el caballo de Santiago, cuando procedimos a comparar dicha imagen con la figura que ocupaba la hornacina derecha del retablo de San Antonio, pudimos comprobar que no guardaban ninguna relación (figs. 145 – 147).

Mientras que la primera es de bulto redondo, va tocada con un turbante listado y viste una túnica talar que le oculta los pies, va ceñida por una faja y está decorada con un estampado vegetal y floral, la segunda es un altorrelieve que representa a un personaje que lleva la cabeza descubierta y viste una túnica abierta, decorada con un listado horizontal y bajo la que asoman los pies, calzados con unas botas negras; mientras que el rostro de la primera se corresponde con un arquetipo popular con el que se pretenden representar las características fisonómicas de un moro (el mismo bigote de guías curvadas que luce el de Contrueces), la cabeza de la otra imagen resulta asimilable a la de un personaje juvenil o infantil de cabellos largos y ondulados.

La desvinculación de ambas figuras nos permitió proceder a la identificación de la iconografía de la imagen del retablo de San Antonio que, en nuestra opinión, se corresponde con la de **San Tarsicio**, que fue un joven acólito romano que prefirió dejarse lapidar por los paganos antes de entregarles las sagradas formas que llevaba ocultas bajo la túnica para hacérselas llegar a los cristianos encarcelados por su fe. Por eso aparece representado como un personaje muy joven que oculta su mano derecha bajo la túnica para proteger las sagradas formas, mientras se lleva la izquierda a la cabeza situándola sobre la brecha abierta en la frente por una pedrada (figs. 146 y 147).

Al tratarse de una imagen de carácter claramente popular, de talla muy sumaria y cuya iconografía resulta prácticamente desconocida en el caso de Asturias, su datación estilística no resultaría muy fiable. La posible asimilación a una corriente popular de tradición barroca tampoco serviría para poder asignarle (ni siquiera de forma aproximada) una cronología. Por ello nos parece más adecuado recurrir al análisis histórico de su devoción.

Louis Reau, que escribió su magistral estudio sobre la iconografía del arte cristiano en 1957, atribuyó la que en ese momento consideraba “reciente popularidad del santo” (refiriéndose a San Tarsicio) “a la célebre novela del cardenal Wiseman, *Fabiola*”. Dicha obra, en la que efectivamente se incluyó un relato del martirio de San Tarsicio, se publicó en 1854 y se adaptó al cine, por primera vez, en 1918 y, posteriormente (ya en versión sonora), en 1949. No sería extraño, por tanto, que debido al citado auge devocional iniciado a mediados del siglo XIX, el párroco correspondiente le hubiese encargado a algún habilidoso santero esta pequeña talla realizada sobre una sola pieza de madera que, en su parte posterior, aún presenta las marcas de la azuela con la que se desbastó y ahuecó.

Las imágenes de San José con el Niño y de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen presentan algunas características comunes que, como queda dicho, podrían deberse a que hubiesen sido diseñadas y realizadas por un mismo artista o taller para formar pareja (figs. 148 – 150).

En primer lugar, sus dimensiones son bastante similares. San José: 82 x 50 x 25 cm. Santa Ana: 82 x 39 x 30 cm. En segundo lugar se trata de dos grupos compuestos por un santo adulto acompañado por un miembro de la Sagrada Familia representado como un niño. También se aprecia cierta compensación simétrica de sus respectivas composiciones, pues mientras que el Niño está situado a la derecha de San José, la Virgen Niña se dispone a la izquierda de Santa Ana.

Las similitudes en el tratamiento de los plegados de las vestiduras y de ciertos rasgos faciales y expresivos, aunque no resultan tan acusadas como para poder atribuirlos a un mismo autor, si resultan suficientes para que no se pueda descartar que, efectivamente, hayan sido diseñadas y ejecutadas por una misma mano o taller.

Por último, ambos grupos coinciden entre sí (pero también con el del Santiago a caballo) en la singularidad ya comentada de que, a pesar de presentar algunas características comunes con la obra de algunos escultores conocidos, no resulta posible atribuir su autoría a ninguno de ellos, debido a ciertos rasgos diferenciadores que parecen más notables en el caso de Santa Ana, cuya composición, aunque sencilla, resulta bastante original.

En cambio, la composición del **San José con el Niño** cuenta con algunos precedentes y paralelos bien conocidos, entre los que destacan (por su mayor similitud) los dos grupos realizados por Luis Fernández de la Vega para la capilla del palacio de Valdés de Gijón, en 1636, y para la antigua iglesia de las Agustinas de Medina del Campo, en 1650, y el conjunto escultórico que, según Germán Ramallo (que fue quien dio a conocer los de Vega), sirvió de modelo a éstos: la Sagrada Familia que Gregorio Fernández realizó en 1620 para la Cofradía de San José de Valladolid.

Al igual que en los modelos mencionados, ambos están de pie, tienen las manos casi entrelazadas y muestran una cierta relación al volver el Niño la cabeza y la mirada ligeramente hacia su padre, que le corresponde inclinando la cabeza suavemente hacia él. Sus expresiones, apenas insinuadas, resultan muy adecuadas al tema que se trata, al advertirse un conmovedor contraste entre la despreocupada inocencia del Niño y la premonitoria tristeza que se adivina en el rostro de su padre (figs. 151 – 153).

Originalmente, y al igual que ocurre en la totalidad de los modelos similares, San José llevaría en la mano libre (en este caso la derecha) la vara florida que recuerda el episodio en el que fue elegido para desposar a la Virgen. En cambio, la sierra de bastidor que actualmente porta en esa mano debería de llevarla el Niño en su mano libre (en este caso la izquierda), pues, siempre que se incluye en los ejemplos de esta época, se dispone de esta manera: por ejemplo, en el grupo de las Agustinas de Valladolid. Tanto la posición de la mano derecha del santo (elevada a la misma altura que en los modelos de Vega), como la de la izquierda del Niño (que se pega al cuerpo dejando una pequeña acanaladura en la que se insertaría el mango de la sierra) parecen encajar perfectamente en el esquema que proponemos. De hecho, las posturas que adoptan parecen forzadas y carentes de sentido sin los mencionados atributos, especialmente en el caso del Niño, cuyo brazo flexionado y pegado al cuerpo resulta poco natural y aparenta estar anquilosado (fig. 160).

Otras significativas similitudes apreciables entre el grupo de Villazón y los otros tres mencionados son los rasgos fisonómicos de ambos personajes y los plegados en zig-zag del faldón de la túnica del Niño, que parecen inspirados en los más complejos y mejor realizados de los ejemplos de Gregorio Fernández y de Vega.

Al igual que en los tres modelos mencionados, San José aparece caracterizado como un varón barbado y de mediana edad y su Hijo, como un niño de unos 4 ó 5 años. El modelo de peinado que luce el Niño de Villazón resulta característico de la escultura barroca española desde su implantación por Martínez Montañés (de ahí la denominación “moña montañesina”) y su difusión por el propio Gregorio Fernández, que lo utilizó en diversas ocasiones, como en el San Miguel de Alfaro (Logroño) o en el propio Niño Jesús del mencionado grupo de la Sagrada Familia.

Por ello no resulta extraño que también el propio Vega lo haya empleado en la representación de los Niños que forman parte de los dos grupos mencionados, aunque introduciendo algunas variantes que los diferencian del de Villazón, que, en cambio, reproduce de forma muy aproximada las concretas características del ejemplo de Gregorio Fernández, incluyendo el conspicuo mechón rizado que descende por la frente. En términos generales el peinado del Niño de Villazón presenta una gran fidelidad al modelo del vallisoletano, aunque la menor pericia de su autor no le haya permitido reproducir todos sus detalles (figs. 161 y 162).

La cabeza del San José de Villazón responde, igualmente, al modelo implantado por Fernández e introducido en Asturias por Vega (flequillo peinado hacia la frente y

barba con perilla sobresaliente), aunque presenta dos características que resultan bastante singulares: el bigote de guías incurvadas y sin contacto con la barba, y la corta melena que cubre las orejas y descansa sobre el cuello de la túnica (figs. 158 y 159).

Una segunda singularidad, respecto de los modelos mencionados, se advierte en la representación de los atuendos de las dos figuras que componen el grupo de Villazón. En los ejemplos de Vega y Gregorio Fernández el faldón de la túnica del Niño es más acampanado y voluminoso, y se prolonga hasta ocultar los pies y rozar el suelo, originando los característicos y complejos pliegues acartonados con los que, en esta época, se imitan los paños arrebujaados. Curiosamente, en el caso de Villazón, a pesar de que la túnica es más corta y deja ver los pies desnudos del Niño, se imitan, de manera esquemática e injustificada, los plegados en zig-zag (fig. 160).

La principal diferencia se registra en el atuendo de San José, que en los modelos de Vega y Gregorio Fernández lleva una capa abrochada en el cuello que adquiere un cierto vuelo al colgar desde el brazo derecho y el hombro izquierdo. En cambio, el San José de Villazón lleva un manto terciado y embrazado en su lado izquierdo, por lo que aparece ceñido al cuerpo, originando voluminosos plegados. En este caso, el borde inferior de la túnica llega hasta el suelo dejando semiocultos los zapatos, de los que solamente asoman las punteras. En cambio, en los modelos citados tanto la túnica como la capa son más cortas, por lo que las botas que calza San José quedan a la vista.

Un ejemplo que presenta una mayor similitud con el atuendo del San José de Villazón (manto terciado y túnica abotonada y con cuello) se conserva en la iglesia de Besullo (Cangas del Narcea). Pero, aunque también muestra algunas coincidencias con el Niño de Villazón (“moña montañesina” y túnica similar), presenta igualmente algunas importantes variantes en el rostro de San José y en la composición, al estar el Niño situado a la izquierda y levantar su padre la mano libre a la altura del hombro, lo cual hace que el manto adquiera un mayor vuelo que en el caso de Villazón. Aunque dichas diferencias resultan lo bastante sustanciales para justificar una autoría diferente a la del San José de Villazón, las similitudes señaladas permiten asignarle una cronología aproximada a la de éste (Víd. ITA, ficha N° 4646.3).

Por lo visto hasta ahora, podemos concluir que en el caso del San José con el Niño, al igual que en el del Santiago a caballo, se pueden señalar una serie de similitudes y de diferencias con los modelos barrocos imperantes en la segunda mitad del siglo XVII, entre los que se encuentran los mencionados grupos de Fernández de la Vega y Gregorio Fernández.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en el caso de Santiago, en el de San José contamos con el modelo original del vallisoletano, que, además, presenta algunas llamativas coincidencias fisonómicas con los personajes de Villazón, particularmente con el peinado del Niño. Esta mayor similitud del San José de Villazón con el modelo de Gregorio Fernández que con el de Vega, junto con el hecho de que la concreta plasmación del mismo no cuente con ningún otro paralelo en el panorama artístico regional, parece estar apuntando a una posible procedencia foránea, pues si se hubiese tallado en Asturias lo normal habría sido que las coincidencias con la copia de Vega hubiesen sido más notorias. En cualquier caso, no se pueden descartar otras posibilidades: escultor asturiano que, al igual que Vega, conoce y copia directamente el modelo vallisoletano; escultor foráneo que reproduce una copia realizada con anterioridad por otro artista, etc.

La composición del **grupo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña** se ajusta a la iconografía contrarreformista que, según Louis Reau, se popularizó a partir del siglo XVI debido al auge del culto a Santa Ana, "a quien la devoción popular se empeñó en atribuir un papel en la educación de la Virgen" a pesar de que dicha suposición "carece de todo fundamento bíblico", ya que "María abandonó a sus padres *a los tres años de edad* para ser consagrada a Dios en la clausura del templo".

Como venimos anunciando, la composición de este grupo escultórico resulta la más original de las tres que estamos estudiando. De hecho, no hemos podido encontrar ni un solo ejemplo que pueda ser considerado un claro antecedente o un paralelo realmente semejante.

A diferencia de lo visto en los dos ejemplos anteriores, la iconografía de la Santa Ana que Germán Ramallo atribuye a Vega (la de la iglesia de la Corte de Oviedo) en ningún caso podría ser considerada el modelo de la de Villazón, con la que únicamente coincide en la utilización de la toca, cuyos plegados son totalmente diferentes. Según dicho autor, se trata de un modelo arcaizante en el que Santa Ana (que se representa sentada) sostiene en su regazo a la Virgen caracterizada como un bebé envuelto en unos apretados vendajes de tradición medieval.

Al carecer de un modelo semejante, en este caso el análisis comparativo se ceñirá a la identificación de determinadas características que lo relacionan con la estética dominante en la segunda mitad del siglo XVII y resultan coincidentes con la obra de algunos escultores barrocos. Paralelamente, iremos señalando algunas

interesantes coincidencias con el grupo de San José con el Niño y, finalmente, destacaremos aquellos rasgos que hacen de este grupo escultórico una pieza singular.

En primer lugar, un modelo de toca semejante (con el mismo tipo de plegados entrecruzados sobre el pecho) se puede contemplar, por ejemplo, en dos imágenes de Santa Ana realizadas por Martínez Montañés en los años 1627 y 1633 y en la que realizó en 1714 José Montes de Oca para la iglesia sevillana del Salvador.

Los plegados de las túnicas y los mantos también resultan semejantes a los habituales en la segunda mitad del siglo XVII y presentan algunas similitudes con los que aparecen en el grupo de San José, detectándose el característico acartonamiento en los mantos de Santa Ana (en el recogido que realiza con su brazo izquierdo) y de la Virgen: en este caso, con un formato de zig-zag prácticamente idéntico al de la túnica del Niño Jesús (figs. 157 y 160). Otra significativa coincidencia que se aprecia en las vestiduras de ambos grupos es la que se da entre los puños de las bocamangas de las túnicas que, en todos los casos van vueltos y, en el de San José y Santa Ana, presentan el mismo tipo de abertura abotonada.

En cuanto a los rostros de los personajes, se detecta una cierta similitud entre las expresiones faciales de este grupo y el de San José con el Niño, apreciándose en los cuatro personajes una actitud ensimismada, serena y callada que, en los padres adquiere un aire más serio y, en los Niños, más bondadoso (fig. 149).

Las facciones del rostro de Santa Ana presentan una cierta semejanza con las del tipo femenino de Pedro Sánchez de Agrela (activo en Asturias entre 1643 y 1662 y conoedor, como Vega, de los modelos castellanos): frente amplia y abultada, ojos exoftálmicos y pómulos sobresalientes (Ramallo, 1985). Sin embargo, las similitudes no resultan suficientemente acusadas para poder atribuir la autoría a Agrela, cuyo modelo de San José (por ejemplo), a pesar de inspirarse (directa o indirectamente) en el de Gregorio Fernández, resulta muy diferente al de Villazón.

Para el rostro de la Virgen Niña, en cambio, no encontramos ningún paralelo especialmente significativo, aunque el pequeño rizo ondulado de la frente es idéntico al del Niño Jesús y recuerda a los que emplea Gregorio Fernández en una de sus Inmaculadas.

En cambio, el resto del peinado de la Virgen puede ser considerado uno de los rasgos singulares de este grupo escultórico, al combinar una corta melena que le cubre las orejas, con una larga y suelta cola que se prolonga por la espalda hasta la mitad de la túnica.

Otros detalles distintivos se localizan en la parte superior del atuendo de Santa Ana y son el original y simétrico plegado con el que se sujeta el manto a la cabeza, y el formato de la parte superior de la toca: semicircular y con fruncidos paralelos.

Como hemos venido advirtiendo, la propia composición de este grupo escultórico constituye una de sus principales singularidades, ya que habitualmente se suele representar a Santa Ana sentada y con aspecto de mujer madura e, incluso, anciana.

El modelo que presenta una mayor similitud con la de Villazón es el que Martínez Montañés adoptó en 1633 para el grupo de la iglesia del Buen Suceso de Sevilla, pues los dos personajes aparecen dispuestos de pie y en una posición similar a la de nuestro ejemplo: la Niña situada a la izquierda de la madre, que apoya la mano derecha en su espalda. En cambio, el resto de los detalles iconográficos (salvo la mencionada toca) difieren notablemente de los del grupo de Villazón (figs. 154 – 156).

Una de las principales originalidades de este último radica en la forma en que la Virgen Niña aparece fundida con la imagen de Santa Ana constituyendo una especie de altorrelieve del que sólo sobresalen su cabeza, su brazo derecho y el libro que sostienen entre ambas. A diferencia de lo que ocurre en el caso de San José, en donde se puede hablar de un auténtico grupo escultórico compuesto por dos imágenes de bulto redondo, en el que estamos estudiando se optó por un formato algo arcaizante, pero que resulta especialmente adecuado para la escena que se representa, al transmitirnos acertadamente una idea de proximidad e intimidad materno filial: la Virgen, arrimada suavemente por su madre, se “mete por sus faldas” y la ayuda a sostener el libro con su mano derecha, mientras que con el índice de la izquierda señala el renglón que está leyendo (fig. 157).

Este carácter anecdótico de la escena se ve reforzado y favorecido por el lenguaje gestual de las manos que viene a compensar la escasa expresividad de los rostros. En este caso, al tratarse de personajes femeninos, sus manos están talladas con mayor finura y delicadeza que las de San José y el Niño, especialmente las de Santa Ana, cuya calidad resulta lo más destacado de esta obra que, en general, responde a la misma corriente popular que las otras dos que estamos estudiando en este epígrafe.

Dicho carácter popular, aunque está presente en los tres grupos escultóricos, resulta más patente en los dos casos en los que conocemos los modelos cultos en los que se inspiraron (Santiago a caballo y San José con el Niño), pues la comparación con las obras de Vega y Gregorio Fernández no deja ningún lugar a dudas sobre este aspecto.

Tras el análisis detallado de las tres imágenes, las conclusiones provisionales que se pueden extraer del mismo resultan bastante similares a nuestras impresiones iniciales que, en algún caso, se han visto reforzadas.

Así, por ejemplo, las significativas coincidencias en pequeños detalles del vestuario o de peinado parecen venir a confirmar la hipótesis de que los grupos de San José y Santa Ana podrían ser obra de un mismo autor o taller.

La identificación de los modelos iconográficos de los grupos de Santiago y San José, nos permitió comprobar que el autor (o los autores) de los mismos no se limitó a copiarlos fielmente, si no que introdujo algunas interesantes variantes en ambos casos.

La posible relación entre estos dos grupos que acabamos de mencionar parece ahora menos probable al constatar que, mientras que el de San José podría haberse inspirado directamente en el modelo de Gregorio Fernández, para el Santiago sólo contamos con el precedente de Fernández de la Vega, aunque no se puede descartar que haya existido un original de Gregorio Fernández, especialmente si tenemos en cuenta que el grupo de Contrueces fue realizado en la época de mayor influencia del vallisoletano sobre la obra del asturiano. De no haber sido así, se podría plantear una distinta procedencia para cada uno de ellos: foránea para el San José y regional para el Santiago a caballo.

Entre los grupos de Santa Ana y Santiago no hemos podido establecer ninguna relación (al margen de la estilística y cronológica) e, incluso, hemos podido constatar que el primero de ellos no está inspirado en el modelo de Vega. Por otra parte, los restos de la policromía original subyacentes bajo el repinte del manto de Santa Ana tampoco presentan ninguna similitud con los conservados en las vestiduras de Santiago. Mientras que las cenefas de la túnica y la capa de Santiago, como vimos, presentan un diseño ornamental de carácter naturalista (zarcillos de acanto), los motivos que hemos podido vislumbrar en el forro del manto de la santa responden a una concepción más geometrizada, al basarse en la alternancia de una banda decorada con una sencilla retícula romboidal con dos cenefas de esquemáticas tetrapétalas.

Se refuerza, por tanto, la relación entre las esculturas que ocupan los retablos colaterales, se atenúa la existente entre el San José con el Niño y el Santiago a caballo y no consta que exista ninguna entre este último y Santa Ana. Todo lo cual induce a pensar que el grupo del Santiago a caballo podría haber tenido una autoría y una historia diferentes a las de los otros dos.

Altaires existentes en la iglesia anterior a la actual.

Los altares existentes en la iglesia anterior a la actual eran tres: el mayor y los de las capillas de la Virgen del Rosario y de Santo Domingo. Aunque algunas de las referencias documentales en las que se da cuenta de sus existencia ya las hemos ido desgranando en los capítulos anteriores, procederemos a realizar una breve recopilación de la totalidad de las que se recogen en los libros de la Cofradía del Rosario y de la Fábrica.

Las noticias sobre la existencia de tres altares aparecen en el Libro de Fábrica y se concentran en la década que se inicia en 1760. Tras la Visita Pastoral de ese año, en la que se dejó constancia de la necesidad de comprar ropa blanca, se adquirieron “*tres sábanas para los altares*”. El uso del artículo determinado “los” parece indicar que eran todos los que había en esa época.

Del año 1761 son dos anotaciones que, además de confirmar la suposición anterior, nos informan de las advocaciones de los altares. El 18.10.1761 el cura párroco dejó constancia de la designación del “*altar mayor*” de la iglesia como “*altar de privilegio*” por un período de siete años. En las cuentas de ese año figura un abono de 59 reales a un carpintero por hacer “*una mesa p^a sant^s, dos bancos que están junto a los altares de Nuestra Señora y Santo Domingo y por el púlpito que vino de Cornellana*”.

De lo transcrito en el párrafo anterior se puede deducir que, además de los altares de Santiago, Santo Domingo y la Virgen del Rosario, había en la iglesia una mesa que, según vimos en el capítulo dedicado al mobiliario, pudo haber sido empleada como una “*mesa para santos*”, es decir como una peana en la que se ubicaría alguna de las imágenes que no contaban con un altar propio (Víd. pág. 94).

Por último, en las cuentas del año 1766 se anotó un gasto de 9 reales, que se abonaron por “*hacer los dos altares*”, expresión con la que, posiblemente, se esté haciendo referencia a una reconstrucción de los altares de piedra de las capillas del Rosario y de Santo Domingo.

En los Libros de la Cofradía del Rosario y de la Fábrica aparecen algunas otras anotaciones que nos informan sobre algunos aspectos materiales concretos del altar de la capilla del Rosario.

La primera referencia del Libro de la Cofradía es del año 1686, en el que se adquirió “*una sábana para el altar*”. En 1688 la parte anterior de dicho altar fue recubierto con un frontal de madera, por el que el mayordomo de la cofradía abonó las

siguientes cantidades: 7 reales y 17 maravedís “*que dio a Juan Álvarez por una tabla para el frontal y hacerle*”, 80 reales “*que pagó a un pintor por pintar el frontal, andas y candeleros de la Virgen*”.

Por la abultada diferencia existente entre los salarios recibidos por el carpintero y el pintor, podemos suponer que se trataría de un sencillo frontal de madera enriquecido con algún tipo de ornamentación pintada. La mesa y los costados irían recubiertos con “*la sábana de Nuestra Señora*”, para la que se compraron, en 1695, “*unas puntas*” (puntillas o encajes) que costaron 13 reales.

En 1690, concretamente el día 10 de marzo, el prior del Convento de Santo Domingo de Oviedo confirmó “*el altar donde está la Santa imagen para que visitándola (se) ganen las indulgencias que conceden las Santas Bulas pontificias*”.

Por último, en las cuentas de la fábrica del año 1768 se incluyó una partida de 5 reales que se abonaron por “*la cerradura para la custodia del altar de Nuestra Señora*”. Al tratarse de un referencia aislada, no podemos saber si se trataba de una verdadera custodia de orfebrería o, quizás, de un sagrario de metal o de madera, aunque el hecho de que contase con una cerradura nos induce a inclinarnos por esto último.

Retablos existentes en la iglesia anterior a la actual.

En las cuentas de los años 1788 a 1791, no sólo se nos informa de la existencia de dos retablos pertenecientes a la dotación mobiliaria de la iglesia anterior a la actual, si no que también se indica expresamente que fueron vendidos y reaprovechados en dos templos no muy lejanos, en los que todavía se conservan: la iglesia parroquial de Pronga (del vecino concejo de Candamo) y el “*Santuario de San Blas de Figares*”, perteneciente a la propia parroquia de Villazón.

Las anotaciones referidas al retablo conservado en Pronga son las siguientes. Entre los ingresos del año 1788 se incluyeron 300 reales “*que dio el Señor cura de Pronga por el Retablo viejo*”. En las cuentas de los años 1790 y 1791, se anotó otro ingreso de 170 reales “*que restaban deber los vecinos de Pronga del Retablo que habían llevado*”.

El apunte referido al retablo conservado en Figares es el siguiente. En las cuentas del año 1789 se anotó un ingreso de 202 reales procedentes “*de las limosnas del Santuario de San Blas de Figares...por el retablo que fue para dicho santuario*”. En esos 202 reales estaban incluidos 50 reales *que adelantó Francisco Álvarez, del mismo*

lugar, y (que) habrá de percibir de sus primeras limosnas”; por tanto, de los 202 reales abonados por el retablo, 152 salieron de las limosnas y 50 los anticipó el vecino mencionado, con la condición de que se le reembolsarían con las primeras limosnas que se obtuviesen.

En el caso de que no haya habido más pagos que los que se recogen en los mencionados apuntes, el retablo que fue para Pronga se vendió por algo más del doble de los que costó el que fue para Figares (470 reales, frente a 202 reales). Teniendo en cuenta que este último era más grande y tenía 3 hornacinas más que el de Pronga, es posible que el criterio decisivo a la hora de valorarlos haya sido la mayor o menor antigüedad con que contaban; al ser el de Figares más antiguo, se debió de considerar más pasado de moda y, por tanto, menos valioso que el de Pronga.

El retablo de la capilla de San Blas de Figares puede ser datado, aproximadamente, en el segundo cuarto del siglo XVII, por los siguientes motivos.

A pesar de que en su decoración se aprecian algunas reminiscencias manieristas (como la cadeneta del entablamento), su ordenada estructura arquitectónica y algunos otros detalles decorativos (como los pináculos rematados por bolas) responden a una estética contrarreformista y escurialense que en Asturias estuvo vigente a partir de 1620.

Según Germán Ramallo, entre los ejemplos de este tipo de retablo se encuentra el retablo mayor del cercano Monasterio de Cornellana (datable entre 1610 y 1625), al que considera cabeza de serie de otros ejemplos, como los de las iglesias de Santa Eulalia de Doriga o del monasterio de Obona (Tineo).

Son varios los elementos que el retablo de Figares tiene en común con algunos de los que acabamos de mencionar: pilastras ganchudas, escasa profundidad de las hornacinas, el remate en frontón triangular, los pináculos y hasta el propio entablamento decorado con la cadeneta manierista que, al igual que en el ejemplo de Cornellana, va rematado por una moldura denticulada (fig. 164).

El empleo de la hornacina central rematada por arco de medio punto y flanqueada por sencillos nichos rectangulares también lo encontramos en el retablo mayor de Obona (fechado en 1622) y en el de San Juan Bautista de la Catedral de Oviedo (fechado en 1626). En los tres casos la hornacina central es más alta que los nichos laterales, lo cual provoca (en los casos de Figares y Obona) la interrupción de la cadeneta manierista del entablamento. Tanto en el retablo de Figares, como en el de San Juan, el arco va rematado por una clave mensulada que va flanqueada por enjutas guarnecidas con puntas de diamante.

En la iglesia de Pronga se conservan dos retablos datables en el último cuarto del siglo XVII y en el primer tercio del Siglo XVIII. En nuestra opinión, lo más probable es que el procedente de Villazón sea el primero de ellos.

A continuación realizaremos un análisis comparativo que nos servirá para fundamentar las dataciones que proponemos, dejando la argumentación sobre la cuestión planteada en el párrafo anterior (la procedencia de Villazón) para el epígrafe final de este volumen.

El retablo mayor, dedicado a San Juan Bautista, presenta algunas de las características que, según Germán Ramallo, identifican la segunda oleada del retablo protobarroco en Asturias, cuya corriente culta abarca el último cuarto del siglo XVII, pero cuyas repercusiones populares se extendieron hasta bien entrado el siglo XVIII.

El principal elemento que distingue dicha etapa es la columna corolítica, es decir la salomónica guarnecida con guirnaldas de vid que, en este caso, aparecen picoteadas por dos pequeños pájaros de factura más sucinta y popular que la del resto de la decoración (fig. 166).

El resto de sus características estructurales y ornamentales son las propias de los retablos barrocos de esa época, presentando algunos otros rasgos de carácter popular. La ornamentación se dispone sobre determinados elementos, entremezclándose el repertorio barroco (roleos vegetales, tarjetillas, denticulados, cactáceas, guirnaldas, florones y capiteles compuestos) con el popular, al decorarse las pilastras y el entablamento a base de motivos unguiculares o de escamas sobrepuestas.

El retablo de la Virgen del Rosario presenta algunas de las características que, según Germán Ramallo, identifican la etapa en la que se produce la consagración de la forma barroca en Asturias (1700-1725).

El mayor movimiento de la planta se traduce en una hornacina sobresaliente y flanqueada por paneles dispuestos en esviaje. Los pies derechos son los característicos estípites que apoyan sobre ménsulas caladas (fig. 168).

En cuanto a la decoración, resulta más abundante y menuda que en la etapa anterior y se extiende por la mayor parte de las superficies del retablo (“horror vacui”), gracias a la combinación de diferentes técnicas: talla, pintura y dorado. El empleo de los segmentos de frontón curvo en el ático también supone una ruptura con las formas más clásicas.

El monumento de Semana Santa de la iglesia anterior a la actual.

A pesar de que los datos disponibles sobre dicho monumento son escasos, lo incluimos en este capítulo por su interés documental y por tratarse de un elemento decorativo que suele presentar alguna semejanza con las características propias de los retablos, como se puede ver en el caso del que se conserva en la iglesia parroquial de Tineo, cuya fotografía incluimos en esta misma página para que el lector pueda hacerse una idea más precisa del tipo de estructura que pudo haber tenido el de Villazón, aunque seguramente éste sería más modesto.



Por otra parte, la excelente conservación del citado monumento de Tineo constituye un caso excepcional en Asturias, en donde apenas se conservan restos materiales de los numerosos ejemplares que, a juzgar por la documentación, debieron de existir en su momento. En el caso de Villazón, solamente contamos con algunos datos documentales que no aportan ninguna información sobre el aspecto que tendría.

Los monumentos de Semana Santa eran una especie de altares desmontables en los que se colocaba una urna, arquilla o sagrario en donde, el Jueves Santo, se depositaba una hostia consagrada que quedaba reservada para que el sacerdote pudiese comulgar el Viernes Santo, día en el que no se puede consagrar. Es posible, por tanto, que el monumento de Villazón se instalase en la capilla del Rosario, cuyo altar, como vimos, contaba con una “*custodia*” provista de cerradura, condición indispensable para poder albergar la sagrada forma en estos casos.

El monumento de Tineo (al igual que los de algunas otras iglesias asturianas cuyos restos tuvimos ocasión de estudiar) presenta una estructura compuesta por un bastidor de madera que soporta un gran lienzo sobre el que se pinta el enmarque monumental de la urna o sagrario que custodia la hostia consagrada. Dicha estructura está compartimentada en una serie de paneles que se pueden desmontar y guardar, en un espacio relativamente reducido, hasta la Semana Santa siguiente.

En el caso de Villazón, la primera referencia documental conservada es una anotación que figura en las cuentas del año 1748, en la que da cuenta de un abono de 2 reales *“al carpintero que armó el monumento”*. Apuntes similares a éste (en los que consta un gasto de 2 reales por el monumento) se sucedieron ininterrumpidamente hasta el año 1769, fecha en la que posiblemente se montó por última vez, coincidiendo con que, solamente un año antes, se había instalado o cambiado *“la cerradura para la custodia del altar de Nuestra Señora”*.

La segunda anotación referida al monumento que aparece en el Libro de Fábrica nos informa de la compra, en el año 1753 y por 14 reales, de *“una escalera para el monumento”*; se entiende que para ser utilizada por el carpintero para montarlo y desmontarlo.

De lo transcrito en los dos párrafos anteriores se puede deducir, en primer lugar, que el monumento de Villazón pudo haber tenido una estructura semejante al del Tineo (a base de paneles de lienzo sobre bastidor de madera), puesto que el encargado de *“armarlo”* era, precisamente, un carpintero. En segundo lugar, la necesidad de utilizar una escalera que costó siete veces más que el salario que se le abonaba al carpintero, parece estar indicando que la altura del monumento debía de ser considerable.

Desafortunadamente, no se conserva ninguna referencia sobre el pintor que lo decoró, los motivos que se representaban o la época en que se realizó.

Datos e hipótesis sobre el proceso de amueblamiento religioso.

En este último epígrafe del presente volumen trataremos de aportar una serie de datos y conjeturas sobre la secuencia cronológica del proceso de amueblamiento religioso de la iglesia anterior a la actual y sobre la posible ubicación de los elementos que componían su dotación, ciñéndonos en ambos casos a los retablos, advocaciones e imágenes que acabamos de estudiar en este mismo capítulo.

Al igual que advertimos al abordar el capítulo dedicado a la reconstrucción espacial de la antigua iglesia, anticipamos ahora que las posibles combinaciones de los elementos que componían su mobiliario religioso son (como en el caso de los arquitectónicos) innumerables, por lo que evitaremos realizar excesivas conjeturas sobre su posible distribución y nos limitaremos a enumerar y exponer algunos de los datos disponibles sobre cada uno de ellos, junto con algunas hipótesis que nos ayuden a hacernos una idea aproximada del aspecto que presentaría el interior de la iglesia.

En realidad, la reconstrucción ideal de la distribución de la dotación mobiliaria presenta una mayor dificultad que la arquitectónica, al no contar en este caso con la totalidad de las piezas del puzzle, pues ignoramos (por ejemplo) el aspecto y tamaño que tendría la imagen de Santo Domingo (en el caso de que su efigie estuviese representada en una escultura y no en un cuadro) o si había más de dos retablos, etc.

De cara al planteamiento de algunas hipótesis o simples conjeturas sobre el lugar que pudieron ocupar los retablos o las imágenes, resulta de cierta utilidad el conocimiento de sus dimensiones. Por ejemplo, teniendo en cuenta las del grupo escultórico del Santiago a caballo (que mide aproximadamente 140 x 120 x 50 cm), se puede descartar que haya estado ubicado en alguno de los retablos conservados, pues ninguna de sus hornacinas o nichos podría haberlo acogido.

Sin duda, la primera de las imágenes que se veneró en la iglesia fue la del **Santiago peregrino, datable a mediados del siglo XIII** y, por tanto, posiblemente coetánea de la primitiva iglesia románica, en la que (al tratarse del titular de la misma) debió de ocupar el más sagrado de sus espacios: el presbiterio (Vid. Paniagua, pág. 241). Sus medidas son las siguientes: 78 x 20 x 15 cm.

En el **primer tercio del siglo XV** debió de incorporarse a la dotación de la iglesia el **Crucificado gótico** que, como vimos, al representar el “tema central de la iconografía cristiana”, debió de ocupar igualmente uno de sus lugares principales, siendo probable, que en esa época estuviese flanqueado por las imágenes de la Dolorosa y de San Juan. Sus medidas son las siguientes: 205 x 170 x 30 cm.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI se instalaría, en su capilla, la primitiva imagen de la **Virgen del Rosario**. Sus medidas aproximadas son las siguientes: 105 x 40 x 30 cm. La hipotética imagen de **Santo Domingo**, cuya devoción pudo ir asociada a la del Rosario, de haber existido sería sin duda **anterior a 1649**, fecha de la lápida en la que se menciona “*la capilla del señor Santo Dom(ing)o*”.

El actual retablo de la iglesia de Figares, datable en el segundo cuarto del siglo XVII, presenta las siguientes dimensiones: en conjunto mide 271 x 185 x 99 cm; la hornacina central mide 97 x 46 x 29 cm; las laterales, 86,5 x 34 x 27cm; la superior, 111,5 x 53 x 29 cm.

Sabemos con seguridad que la hornacina del ático estaría ocupada por un Crucificado (el actual, muy popular, resulta de difícil datación), por que el panel del fondo conserva algunos restos de dorado que se corresponden con la representación de la Jerusalén Celeste, marco habitual de la citada iconografía.

Sin embargo, ignoramos las imágenes que, en principio, albergarían las hornacinas del cuerpo del retablo. De las conservadas en la iglesia de Villazón, solamente resulta compatible (por sus medidas y su cronología) la del Santiago peregrino. Al ser el titular de la iglesia, habría ocupado la hornacina central del retablo que, en ese caso, habría estado ubicado en el presbiterio.

Una segunda posibilidad es que dicho retablo haya albergado la hipotética imagen de Santo Domingo y que, por tanto, haya estado ubicado en la capilla dedicada a este santo. Dicha conjetura se fundamenta en un indicio material (presente en el propio retablo) y en un dato documental que, aunque rotundo, es de una época bastante posterior.

La referencia documental ya la habíamos anticipado al estudiar la devoción a Santo Domingo (Víd. pág. 124). Se trata de la visita pastoral del año 1786, en la que se ordenó poner “ara en el altar de Santo Domingo”, noticia que nos ilustra sobre la subsistencia de la citada advocación tras la reedificación del año 1777.

El indicio material lo encontramos en los costados del actual retablo de Figares (fig. 163) que, en lugar de ser rectos, presentan unas retallas que afectan a su tercio posterior y que originan unas superficies con forma de chaflán que, en nuestra opinión, debieron de servir para poder encajarlo en uno de los machones que actualmente ocupan los retablos colaterales de San José y Santa Ana. De hecho, estos dos retablos, cuya anchura es casi idéntica a la del retablo de Figares, presentan esa misma conformación.

La explicación de la existencia de esos chaflanes podría haber sido la siguiente. Tras la reedificación, se retallaron los costados para poder reaprovechar el retablo encajándolo en uno de los citados machones. En el caso de que, efectivamente, el retablo hubiese sido el de Santo Domingo, su ubicación más adecuada habría sido la del lugar que ahora ocupa el retablo de Santa Ana, frente a la lápida del año 1649 y junto a su antigua capilla.

La coincidencia de la fecha de la venta del retablo de Figares (1789), con la del pago de los retablos colaterales, no parece casual y viene a reforzar las conjeturas que acabamos de plantear. Si el retablo de Figares había estado ocupando provisionalmente, uno de los machones de la nueva iglesia, lo lógico es que fuese desmontado y vendido para poder instalar, en su lugar, uno de los nuevos colaterales.

En cuanto a las hornacinas laterales del retablo de la capilla de Figares, al no existir en la iglesia ninguna otra imagen compatible con sus dimensiones y cronología, pensamos que no debería de descartarse la posibilidad de que hayan estado ocupadas

por dos de las imágenes que se conservan en dicha capilla: el San Miguel del ático y un San Bernardino de Siena (fig. 165) que actualmente está retirado del culto, en la sacristía. La cronología de ambas esculturas (anterior a la del retablo) y sus dimensiones (similares a la del Santiago peregrino) justificarían un estudio más detallado de la hipótesis que acabamos de plantear.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII las posibles combinaciones de retablos e imagerie se multiplican exponencialmente, debido, en primer lugar, a que las imágenes datables entre 1750 y 1777 son mucho más numerosas que las anteriores a 1750 y, en segundo lugar, a que no sabemos con seguridad cuál de los dos retablos de la iglesia parroquial de Pronga procede de Villazón.

Por ello, y en aras de la brevedad, en lugar de realizar un análisis exhaustivo de todas las posibles combinaciones, nos limitaremos a señalar las que consideramos más verosímiles.

En nuestra opinión, de los dos retablos conservados en la iglesia parroquial de Pronga, lo más probable es que el procedente de Villazón sea el de San Juan Bautista.

Mientras que el retablo de la Virgen del Rosario presenta un perfecto encaje en la hornacina que lo aloja (fig. 168), el retablo mayor resulta excesivamente pequeño en comparación con el muro testero de la iglesia, por lo que tuvo que ser ampliado (en una época bastante posterior a su posible traslado desde Villazón) mediante un basamento escalonado, dos hornacinas laterales y un gran panel semicircular (fig. 167).

Esa evidente desproporción existente entre el retablo mayor y el testero parece evidenciar que no fue diseñado para ocupar ese espacio (al contrario que ocurre en el caso del retablo del Rosario), por lo que constituye un argumento a favor de su posible procedencia de Villazón.

Por otra parte, en la época en la que se reconstruyó la iglesia resultaría más anticuado el retablo de San Juan Bautista que el de la Virgen del Rosario, por lo que, desde este punto de vista, también parece más razonable que se hubiese descartado reaprovecharlo.

Las imágenes cuya cronología resulta compatible con la de los dos retablos de Pronga son, además de las mencionadas anteriormente (Santiago peregrino, Virgen del Rosario renacentista, etc.), las siguientes: Santiago a caballo, Santa Ana, San José, la Virgen del Rosario de vestir y San Antonio de Padua.

Si tenemos en cuenta la compatibilidad de las dimensiones de dichas imágenes con las de las hornacinas de los retablos de Pronga, las opciones se reducen considerablemente. La del Retablo de la Virgen del Rosario mide 103 x 62 x 30 cm, pero (debido a su estructura abocinada y a su remate avenerado) no podría acoger una imagen con esas mismas dimensiones; de hecho, la actual titular mide 93 x 54 x 28 cm. La del Retablo mayor mide 113 x 57,5 x 37,5 cm, aunque la altura del arco que la enmarca es algo inferior a la del interior de la hornacina: 103 cm.

En principio, excluiríamos los grupos escultóricos de San José y Santa Ana que, como vimos, debieron de ser incorporados a la dotación de la iglesia con posteridad a su reconstrucción.

El Santiago a caballo (que mide aproximadamente 140 x 120 x 50 cm) no entraría en ninguna de las dos, por lo que (si se hubiese adquirido con anterioridad a la reconstrucción) lo más probable es que se hubiese instalado en el presbiterio de la iglesia que, en ese caso, no contaría con ningún tipo de retablo; el santiago peregrino seguramente se habría visto desplazado de la cabecera, por lo que es posible que hubiese pasado a ocupar cualquiera de las hornacinas de los retablos de la iglesia (su tamaño es compatible con cualquiera de ellas).

El San Antonio de Padua (que mide 96 x 45 x 30 cm) solamente entraría en la hornacina del retablo mayor de Pronga, pero (como vimos) al parecer no contaba con ningún altar propio en la iglesia antigua. Precisamente por ello, pensamos que la “mesa para santos” que se fabricó en 1761 pudo haber sido destinada a servirle de peana (Víd. págs. 94 y 140)

Las medidas de las dos imágenes conservadas de la Virgen del Rosario resultan compatibles, únicamente, con las de la hornacina del retablo mayor de Pronga. Aunque las medidas de la imagen de vestir (103 x 55 x 30 cm) serían un poco ajustadas, no se puede descartar la posibilidad de que la estructura de listones que la sustenta (que parece más moderna que el torso) haya sido modificada, por ejemplo, para adaptarla a las mayores dimensiones de la hornacina del retablo actual.

Por otra parte, la compatibilidad cronológica de la imagen de vestir y del citado retablo permite imaginar una posible modernización (más o menos simultánea) de ambos elementos, lo cual conllevaría un cambio de ubicación de la talla del siglo XVI

Por ello, pensamos que una de las opciones que resulta más verosímil es la de que el actual retablo mayor de Pronga sea el mismo “*retablo viejo*” que vino de Villazón, en donde es posible que albergase la imagen de la Virgen del Rosario.