



La Colegiata de Salas

Francisco de Caso



Edición Español-Inglés
Spanish-English Edition

Consejo  Jacobeo



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

La Colegiata de Salas



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

La Colegiata de Salas

Francisco de Caso



Servicio
Publicaciones

PRINCIPADO DE ASTURIAS

Colección

**GUIAS DEL PATRIMONIO
HISTORICO ASTURIANO**

Número 7

La presente Guía se publica como resultado de los acuerdos Iglesia-Principado de Asturias sobre asuntos culturales, a través de la Comisión Mixta, integrada por la Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud y la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia

Foto de la cubierta: Interior de la Colegiata.
Maqueta de la colección: *Tomás Hermosa*
Fotografías: *Antonio Blanco Lueje*
Traducción al inglés: *Sally McNeill* y *Elena Castañón*
Edita: *Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias*
Promueve: *Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud*
Fotocomposición: *Letres Estudio de Fotocomposición, S.L.*
Fotomecánica: *Nortecolor S.A.*
Imprime: *Gráficas Rigel, S.A.*
Coordinación editorial y comercialización:
Ediciones Trea, S.L.
Donoso Cortés, 7 – 33204 GIJON
Tel.: (98) 513 34 52
PRINCIPADO DE ASTURIAS

ISBN:84-7847-135-9

Depósito Legal :AS-1526-93

INDICE

1. Contexto histórico	9
2. Contexto artístico	12
3. De San Martín a Santa María la Mayor	16
4. Arquitectura de la Colegiata	18
4.1. Fundación y edificación del templo	18
4.2. Planta, espacio, volumen	23
4.3. Portadas	27
4.4. Apoyos	30
4.5. Arcos y bóvedas	34
4.6. Iluminación	38
4.7. La torre	39
4.8. La capilla de los Malleza	43
4.9. La capilla de la Virgen de los Dolores	48
5. El retablo mayor	50
5.1. Tipología	51
5.2. Autor	52
5.3. Estilo e iconografía	56
6. Los sepulcros de Don Juan y Doña Mencía	59
7. El sepulcro de Don Fernando de Valdés	64
7.1. El cortejo fúnebre	64
7.2. El cortejo artístico	67
7.3. Tipología	72
7.4. Estilo e iconografía	75
7.5. Heráldica y epigrafía	83
8. El retablo de la capilla de los Malleza	87
8.1. Tipología	87
8.2. Autor	87
8.3. Estilo e iconografía	89
9. Conservación y restauración	93
APÉNDICE DOCUMENTAL	96
NOTAS	104
BIBLIOGRAFIA BASICA	111
SIGLAS	112

1. CONTEXTO HISTÓRICO

A comienzos del siglo XVII, Luis de Valdés, un hombre del mismo linaje que el arzobispo e inquisidor don Fernando, describía a Asturias como una región que «no sabe qué cosa es el hambre, antes le sobra mucho buen pan de escanda y más frutos y está la tierra más sobrellevada, la más que hay en España, y mientras las demás provincias de ella van arruinando, Asturias, antes, ha aumentado» (1). Poco concordaban estas palabras con las del anciano cardenal Cisneros, cuando se lamentaba de que Carlos I hubiese hecho entrada en los reinos de sus mayores por el rincón más pobre; o con las de Andrés de Prada, que en carta a San Francisco de Borja, definía al Principado como «unas Indias que tenemos dentro de España» (2).

Por desgracia, la apasionada pluma de don Luis estaba más cerca de la añoranza que de la realidad. Siglo a siglo, el avance reconquistador había convertido estas tierras en una cada vez más lejana retaguardia, y los nuevos ideales de Imperio o la empresa americana no la redimían, al parecer, de una introversión en la que también la geografía tenía su parte de culpa. A pesar de todo, y porque sin duda no faltaron esfuerzos (3), el siglo XVI, la centuria en la que se realizaron la mayor parte de las obras artísticas que hemos de tratar, se cierra con un balance de crecimiento que, aunque modesto, al menos no es negativo (4).

Por supuesto que la situación no había sido igual en todas partes, y las tierras de Salas, las que ahora nos importan, nunca debieron estar entre las desfavorecidas. Relacionadas desde época muy temprana con los cenobios de San Martín y San Salvador de Cornellana, será a mediados del siglo XIII cuando reciban su carta de población. Parece que el núcleo generador de la nueva puebla fue el «*castello antiguo de Salas de Nonaia*», donado con sus términos en 1120 por la reina doña Urraca al conde Suero Bermúdez (5), siendo esta construcción precursora de la magnífica torre actual, obra del Bajo Medievo (6). La vida económica se basaba en una próspera agricultura y, gracias a los ricos pastos, en una



Antigua imagen de la torre de la Colegiata, con el cuerpo base cegado y destinado a capilla

abundante ganadería, lo que hace pensar si Luis de Valdés no haría extensivo a la región lo que era propio de este rincón concreto. Tampoco hay que olvidar su vinculación a la ruta de los romeros, que era también la de los comerciantes, y que potenciaba el desarrollo de una economía urbana. Consta la celebración de un mercado «cerca de la puebla», en el lugar que los textos bajomedievales llaman Veyga del Mercado, identificable con el que hoy se conoce como Vega del Rey (7). La villa desarrolla también una vida política, que la lleva a relacionarse con otros núcleos de la región, y consta su vincula-

ción a hermandades formadas en Asturias entre los siglos XIII y XV (8).

En principio, y hasta la difusión de nuevos cultivos, no variarían mucho las cosas con la llegada de la Edad Moderna. La agricultura sigue jugando su papel, y no se ignora lo beneficioso de unas aceptables comunicaciones. De ahí que documentos de la época hablen de las obras «de pedreros y caminos que se hicieron», citándose como preferente la ruta «que viene de la ciudad de Oviedo para las villas de Tineo y Cangas» (9). De las familias que habitan en Salas interesa a nuestro propósito, sobre todo, la de los Valdés, emparentada desde tiempo atrás con tantas Casas nobles de Asturias, como las vetustísimas de los Tineo, Nava, Busto, Lodeña o Quirós (10). En el siglo XV, el linaje está extendido por distintos concejos (Oviedo, Villaviciosa, Gijón, Siero, Valdés), pudiendo afirmarse que, en la capital, es la tercera familia «por su ascendencia y prestigio» (11). Pero es desde fines del siglo XVI, y gracias a la figura del arzobispo don Fernando, cuando comienza a realizarse una fantástica exaltación de la dinastía. Tirso de Avilés la hace arrancar de un caballero inglés «descendiente de la casa real de aquel reyno» (12), mientras Luis de Valdés trenza una red de parentescos tan tupida y singular como gratuita (13), llegando Trelles y Villademoros a encontrarle parentesco con los reyes longobardos... Pero, como señala Uría, «en este ambiente de extraordinaria inflación nobiliaria todo era posible, y las ideas más disparatadas llegaron a convertirse en algo que no se discutía por absurdo que fuese» (14).

En ese medio social nace, en 1483, Fernando de Valdés, hijo de don Juan Fernández de Valdés y de doña Mencía de Valdés. Con toda la prosapia que la familia pudiera lucir, es claro que quien redoró sus blasones fue el arzobispo. Su vida, contenida en apretada síntesis en una de las lápidas de su sepulcro, se desarrolló desde edad bien temprana del otro lado de la cordillera. Será allí donde trence toda una serie de relaciones, donde se produzca toda una serie de acontecimientos que le llevarán a ocupar altísimos puestos en la jerarquía eclesiástica y civil. Ceñirá las mitras de Elna, Orense, Oviedo, León,

Sigüenza y Sevilla. Será Presidente de la Real Chancillería de Valladolid, Presidente del Consejo Real... pero quizá su condición de Inquisidor General haya sido la más tenida en cuenta a la hora de enjuiciar su personalidad, en algunos aspectos tan sombría, tan brillante en otros.

Es por el beneficio de estos últimos por lo que su nombre será citado una y otra vez a lo largo de estas páginas. Su papel es decisivo en la realización de buena parte de la obra artística que en ellas se estudia, pero además, esta actitud se acompaña de una bien conocida labor cultural, cuyo legado tendría su máximo exponente en la Universidad de Oviedo. Difícilmente hubiera podido encontrarse entre la aristocracia local alguien con la voluntad y recursos suficientes como para emprender una acción similar a la suya.

2. CONTEXTO ARTÍSTICO

Aunque las manifestaciones del Barroco constituirán obligado objeto de nuestro estudio (es bien conocida la opinión extraordinaria que merecía a Jovellanos el retablo de los Malleza), serán las góticas y renacentistas las que, necesariamente, captarán una mayor atención. De manera tradicional, el Renacimiento fue valorado en Asturias como una etapa menor. Hoy, las investigaciones realizadas han sacado a la luz una serie de nombres que, en el campo de la arquitectura, obligan a una reconsideración, al tiempo que el detenido análisis y mejor conocimiento de los edificios permiten situar los planteamientos en términos más justos, lejos de calificaciones apresuradas y despectivas. Con toda propiedad, puede hablarse de un primer Renacimiento, al que sucederá, durante unos cincuenta años, entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII, una etapa de Purismo Clasicista. Precisamente, «la aparición de este estilo en la región y la llegada de los grandes maestros arquitectos se debe a una importante figura que se erigió en el gran mecenas rena-

centista asturiano: D. Fernando de Valdés» (15). Fue Rodrigo Gil de Hontañón, un hombre capaz de manejar los lenguajes gótico y renacentista, como demostrara en la flecha del Salvador, quien introdujo el nuevo estilo dando las trazas para la construcción de edificio de la Universidad. Entre él y Gonzalo de Güemes, al final de la etapa, se extiende la actuación de hombres como Juan del Ribero, Diego Vélez, Domingo de Mortera o Juan de Tolosa; el modo de hacer por ellos representado también dejará su huella en la Colegiata fundada en Salas por el arzobispo Valdés.

En escultura, el panorama es menos optimista. Dice Germán Ramallo que «son muy pocos los ejemplos que han subsistido, aunque algunos de ellos muestren una calidad muy superior a la conseguida en la generalidad de los barrocos —citando el autor en concreto el retablo mayor de la Colegiata— pero en esa misma calidad está su limitación, ya que generalmente se relacionan con las consabidas importaciones hechas fuera del territorio y encargadas para el prestigio o goce de las pocas familias que fundaban una capilla o iglesia» (16). Éste es, obviamente, el caso del mausoleo de Fernando de Valdés, producción extraordinaria del manierismo, excepcional en cualquier parte, y la única que hace obligado citar el nombre de nuestra región, aunque sea sólo con carácter locativo, al hablar de la escultura del Renacimiento. No es casualidad que otros dos buenos escultores de esta corriente que trabajaron en Asturias, Juan Ducete y el florentino Juan Bautista Portigiani, lo hicieran también en relación con el mecenazgo de Valdés, como tendremos ocasión de ver.

El otro gran punto de referencia estilístico del conjunto monumental que hemos de estudiar es el gótico, que da cuerpo a la mayor parte del edificio de la Colegiata. En 1925, una entonces conocida guía turística y monumental decía de ella: «Colegiata de Salas. Siglo XVI. Notable por el sepulcro del Inquisidor Valdés, fundador de la Universidad de Oviedo» (17). Buena síntesis de la visión que durante mucho tiempo se tuvo del edificio: la de un lugar destinado a albergar obras de interés superior y que, de



Tras la última restauración, el cuerpo base de la torre recuperó su papel de pórtico.

manera automática, pasaba a tener un valor secundario. La tradición de olvidos es antigua. Puede resultar explicable que el padre Carvallo o Gil González Dávila reparen en aspectos puramente eclesiales de la fundación, pero lo es menos que Jovellanos apenas diga algunas palabras de la iglesia o que Quadrado se conforme con aludir a una nave «de estilo gótico moderno con bóveda de crucería» (18). Por supuesto que la lista de omisiones o de referencias de puro compromiso podría hacerse más larga.

Pero la culpa de ello no es sólo del efecto deslumbrador de las imágenes de Pompeo Leoni o de Fernán-

dez de la Vega. A fuerza de considerar el XVI como siglo del Renacimiento, se generó una cierta tendencia a no valorar cuanto tenía de gótico. Aludir a éste en esa centuria significó demasiadas veces, y no sólo en simplificadores manuales escolares, la adopción de una especie de actitud conmisericordiosa hacia una fase de vejez, agotamiento y decadencia del estilo, cuando la realidad era bien distinta. En efecto, la renovación que del sistema constructivo gótico se lleva a cabo ya en la época de los Reyes Católicos parte de «unos criterios que distan mucho de ser una prolongación inerte y estática de los planteamientos formulados en los desarrollos anteriores» (19). El vigor de tal renovación da pie a Fernando Marías para afirmar que «al empezar el siglo XVI, el gótico vivía en España un momento de singular esplendor» (20). Y él mismo añade que «no se divisaba nube alguna que pudiera ensombrecer el curso de la corriente gótica» (21). Las nuevas catedrales de Salamanca y Plasencia, o la de Segovia, cuya primera piedra fue colocada en 1525, son ilustración sobrada de lo dicho.

En Asturias, como en el resto del país, el XVI es también siglo de un gótico que «gozaba de perfectísima salud» (22). Pensando en lo que más importa a nuestro propósito, la arquitectura, la centuria se abre con la llegada de un nombre de primera fila, Juan de Badajoz, y se cierra, cercano ya al 1600, con el remate del proyecto de otro arquitecto colosal, Rodrigo Gil de Hontañón. Entre una y otra fecha se desarrolla la última etapa de la construcción de la catedral, época de febril actividad cuyo excelente producto tiene poco que ver con un estilo en decadencia. Además, el nutrido y bien organizado taller ovetense constituye toda una escuela de buenos canteros, con unos rasgos de continuidad desconocidos en nuestro medio. En ella trabajan foráneos, pero también llegan a adquirir la condición de maestros hombres de la región, como Pedro de Buyerres o Cerecedo el Viejo (23).

El fenómeno no se circunscribe sólo a Oviedo. De Tanes a Cudillero, de Sietes a Pola de Allande, fruto o no de artistas locales, el recurso a las renovadas formas góti-

cas sigue siendo habitual en las construcciones religiosas de la centuria, sin que esto signifique hermetismo o exclusión de ningún tipo. Por supuesto que entre ellas existen diferencias. No ha de ser lo mismo el templo levantado con la aportación de un humilde vecindario (Cudillero) que el financiado por una alta dignidad eclesiástica (Salas). Pero, de cualquier modo, estos edificios dan cuerpo a un importante segmento de la historia del gótico regional, dentro del cual la colegiata de Santa María la Mayor ocupa un lugar auténticamente preferente. Su arquitectura y las obras por ella contenidas son prueba clara de que el siglo XVI, lejos de esquemas simplistas, convierte la variedad de formas, el paralelismo de lenguajes y la confluencia de estilos en rasgos distintivos de su peculiaridad y riqueza.

3. DE SAN MARTÍN A SANTA MARÍA LA MAYOR

Durante siglos, la vida religiosa de Salas giró en torno a la iglesia de San Martín, parroquial de la villa. Ambos nombres aparecen unidos y por primera vez en el lejano año del 896, cuando un hijo de Alfonso III, Gonzalo, arcediano de la Iglesia de Oviedo, entrega a ésta, entre otras, la de San Martín (24). En su cuerpo dejaron huella el tiempo y los estilos, sucediéndose cambios y reformas, de modo que Jovellanos, en 1796, la encuentra «casi del todo renovada». A pesar de ello, quedan aún vestigios suficientes para acreditar sus vetustos orígenes (25).

No es tan larga la tradición de Santa María, construida en el siglo XVI. Por esas fechas, y aunque el templo se halle en la ruta de peregrinación, el caudal de ésta ya no la fuerza de los tiempos precedentes. Antes de mediar la centuria se dejaron sentir los efectos del movimiento reformista, e incluso en ciertos ambientes católicos surgieron críticas a las peregrinaciones, sin que faltase tam-

poco la desconfianza de la propia Inquisición hacia los viajeros europeos. En 1586, uno de procedencia genovesa, Bartolomé Cassano, robó de la iglesia unos candelabros de plata, lo que unido a otros delitos similares terminaría por llevarle a la horca (26).

Durante el siglo XVII, diferentes documentos parecen acreditar gran actividad en la fundación que, para atención del templo, dejó constituida don Fernando de Valdés, especialmente en la época en que era «*capellán mayor en la dicha iglesia... el señor don Fernando de Salas Villamar, chathedrático de ynstituta de la Universidad de Oviedo*» (27). Pero la vida de la Colegiata debió decaer de manera gradual, así que, a mediados de la pasada centuria, constata Madoz que la iglesia «no tiene para su servicio más que un capellán» (28). Sucesivamente, el patronazgo de la institución pasó de los Valdés a las familias Mirallo, Miranda, Montijo y Alba (29). Fueron los duques de este título quienes, en 1894 y durante el mandato del obispo Martínez Vigil, cedieron el templo para que pasase a desempeñar funciones de parroquial, «persuadidos de que, al obrar así, interpretan fielmente aspiraciones de su antecesor el Rvmo. Sr. D. Fernando de Valdés y Salas, fundador de la ex colegiata» (30).

Tal es la situación actual, conservándose por tradición el nombre de Colegiata, al tiempo que la asunción de funciones parroquiales provocó el consiguiente vacío en San Martín. Santa María la Mayor fue declarada monumento histórico-artístico por decreto de 5 de septiembre de 1958 (BOE 1-X-1958), concediéndose la misma calificación a la casa palacio de Valdés y a la torre de la villa de Salas.

4. ARQUITECTURA DE LA COLEGIATA

4.1. Fundación y edificación del templo

Seguramente fue el ya citado Luis de Valdés el primer autor que facilitó la noticia de que su antepasado el arzobispo «en la villa de Salas, donde nació Su Ilustrísima, funda una iglesia, o por mejor decir, reedificó, a do sus padres están enterrados» (31). La idea de que el templo actual es heredero de uno anterior, que le serviría de cimiento o de punto de partida para una reforma, carece del menor fundamento arqueológico o diplomático, aunque algunos autores se hayan hecho eco de ella. A todos los efectos, la iglesia debe ser considerada como una fundación *ex novo*. También importa aclarar desde ahora el alcance de la inscripción situada sobre la portada de los pies, cuyo contenido se presta a una cierta confusión. Dice así:

ESTA IGLESIA HICIERON EDIFICAR DE NUEVO LOS MUI
NOBLES SEÑORES / JUAN FERNANDEZ É DOÑA MENCIA
SU MUGER AMBOS DE VALDÉS, CUIOS / CUERPOS
FUERON TRASLADADOS A ELLA ULTIMO DE HENERO
MDXLIX AÑOS. (32)

La condición de constructores que se atribuye a los padres del arzobispo entra en contradicción con todos los testimonios, sólidos sin duda, que vamos a considerar. Sin embargo, pensamos que la fecha que se cita, 1549, debe ser tenida en cuenta a la hora de realizar una aproximación a la cronología de la obra (33).

Que Fernando de Valdés fue quien fundó y levantó el templo está hoy fuera de toda duda. Las diecisiete veces que menciona en su testamento «la iglesia de Santa María la Mayor de la villa de Salas» son de por sí significativas, pero además hay documentos bien explícitos. En 1557, en carta a Felipe II, alude Valdés al mucho



Vista general de la Colegiata de Santa María la Mayor desde el sur.
Al fondo, la torre de los Valdés.

dinero que ha empleado «para la dotación y edificio de los colegios que hago en Salamanca y Oviedo» (San Pelayo de los Valdeses y San Gregorio), así como «en una iglesia que he hecho edificar en Asturias» (34), y que no es otra que la de Salas (35). En su testamento, es el propio obispo quien afirma tener «fundada y edificada una iglesia en la villa de Salas, cuya vocación es de Santa María la Mayor» (36), la cual, vuelve a insistir poco después, «yo he edificado y dotado» (37).

En el mismo sentido, en el codicilo ordenado por sus testamentarios, se indica «que Su Señoría erigió y fundó» la iglesia (38); las actas del cabildo ovetense hablan de «la iglesia que avía hecho en la villa de Salas» (39), y expresiones similares son recogidas, casi con carácter rutinario, en los documentos redactados por los capellanes de Santa María en distintos momentos (40).

Es pues claro que Fernando de Valdés financió no sólo la fundación cultural, sino la construcción material del templo. No lo es tanto, en cambio, su intención de ser sepultado en él. De hecho, en su testamento manifiesta el

deseo de ser enterrado en la catedral de Sevilla «*si acae-
ciere que finare de la Sierra Morena allá, hacia la Anda-
lucía*», y en Salas sólo «*si desta parte de Sierra Morena
finare, en el reino de Toledo o en Castilla*». Y aun en este
caso, encomienda a los albaceas que «*no sea en el ente-
rramiento principal de la dicha capilla (mayor), que es
de mis señores padres*». Todo ello invita a pensar en que,
aparte de lo que supusiera la fundación como tal, su destino
era el de acoger los restos de sus padres y, sólo eventual-
mente, los suyos. Esta interpretación explicaría los térmi-
nos de exagerado protagonismo paterno en que está redac-
tada la ya aludida inscripción de la portada occidental.

La fundación salense echó a andar con un excelente
respaldo económico. Tal dotación se concretó, sobre
todo, en dos momentos: primero en una escritura de
donación «*inter vivos*», otorgada en Valladolid en diciem-
bre de 1559 (41), y siete años después en el testamento, a
lo largo de cuyas numerosas cláusulas va desgranándose
el cortejo de bienes otorgados a Santa María la Mayor. El
servicio religioso queda encomendado a ocho clérigos,
«*un capellán mayor y seis capellanes y un sacristán,
todos sacerdotes... los cuales hayan y lleven para subs-
tentación de sus personas: el capellán mayor treinta y
seis mil maravedises de renta perpetua cada año, demás
de las casas y pan y huerta y viña que yo les dejé e hice
edificar y comprar junto a la iglesia*» (42). Consta que
éstos celebraban sus reuniones «*junto a las puertas prin-
cipales de la iglesia*» (43).

Respecto al proceso de construcción, no se conservan
documentos que, como cuentas de fábrica, libros de obra o
contratos, den pie a la puntual ilustración del mismo. Sin
embargo, una primera aproximación a la realidad material
del edificio permite distinguir en él dos fases estilísticas bien
distintas. La más antigua, la gótica, sería la más importante,
y abarcaría todo lo que es el cuerpo de la iglesia. Correspon-
derían a la segunda la torre, la portada de los pies, el gran
pórtico del lado septentrional y las capillas laterales.

Creemos que la primera fase se desarrolló, aproximada-
mente, en la década inmediata a la mitad del siglo. Si en
1549 reciben sepultura los restos de don Juan Fernández y



Don Fernando de Valdés. Detalle de su sepulcro.

doña Mencía, parece lógico suponer que los trabajos estu-
viesen concluidos o muy avanzados. En 1557, el propio
Valdés se refiere a los colegios «*que hago*» en Salamanca y
Oviedo, en cambio habla de la iglesia «*que he hecho edifi-
car*» en Salas, que, por esas fechas cuenta ya «*con siete
capellanes dotados perpetuamente*» (44). Y en enero de
1567 se contrata la ejecución del primer retablo mayor (45).

En cambio, en lo que se refiere a la figura del arquitecto,
resulta difícil incluso especular. Por los años en los que se
comenzó el templo, el único con actividad documentada en
Asturias es Pedro de la Tijera. Cesado en la primavera de
1535 de su puesto de maestro mayor de la catedral, lo



Cabecera y portada principal de Santa María la Mayor

mismo que el resto de los oficiales y canteros, debido a una aguda crisis económica, siguió trabajando en la provincia, al menos, durante los diez años siguientes (46). Entra dentro de lo posible que fuese captado para la obra de Salas, pero nada puede asegurarse; como tampoco la concurrencia de Juan de Cerecedo el Viejo, que también se ha apuntado y que consideramos muy poco probable (47).

Lo que sí parece es que, como en tantas ocasiones, las trazas del templo salieron de las manos de un arquitecto del otro lado de la cordillera. Se ha hablado incluso de Rodrigo Gil de Hontañón, con quien Fernando de Valdés, ya en la Real Chancillería, hubo de coincidir al hacerse cargo el maestro de la Colegiata de Valladolid. A falta de documentos, sólo el análisis formal puede arrojar cierta luz sobre el tema, y en este sentido veremos que existen aspectos que resultan sugerentes, aunque podemos adelantar que, en nuestra opinión, no se encuentra el apoyo que sería necesario para hacer una firme atribución.

Respecto a la segunda fase de las obras, en la línea del Purismo Clasicista, se desarrolló entre las décadas finales del siglo XVI y las primeras del siguiente. Pese a la unidad estilística y la marcha casi ininterrumpida con que se realizaron los trabajos, pensamos que, a diferencia de la fase gótica, intervinieron en ésta varios arquitectos. De

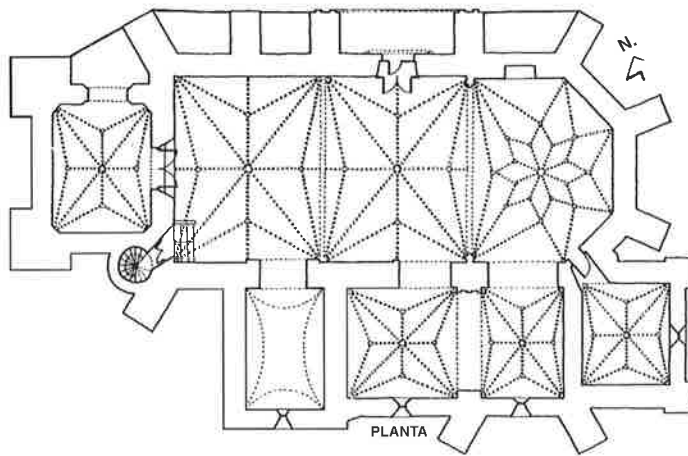
hecho, formalmente, existen rasgos que conectan la obra de la torre y la capilla de los Malleza, mientras que la de los Dolores tiene más relación con el pórtico monumental del lado Norte.

No conviene olvidar que esta etapa coincide con la edificación de la Universidad, y que ambos procesos están vinculados, de un modo u otro, a la casa de Valdés, aunque el entonces titular del mayorazgo de Salas, Hernando de Valdés Osorio, sobrino nieto del arzobispo, debió de poner más interés en éste que en el proyecto universitario. Con Hernando de Valdés tenía cordial relación el arquitecto Diego Vélez, testigo en el contrato firmado con Pompeo Leoni en 1576, vinculado a la obra de la Universidad desde ese mismo año y desde 1580 también maestro mayor de la catedral. Creemos que su nombre debe ser tenido en cuenta a la hora de pensar en cualquier atribución, lo mismo que el de Güemes Bracamonte, sin descartar, además, otras intervenciones.

4.2. Planta, espacio, volumen

Posee el edificio planta rectangular, de nave única, con capilla mayor ochavada. La distribución planimétrica del recinto se efectúa en base casi a un cuadrado (10 x 9,60 m.), repetido tres veces, achaflanando los ángulos NE y SO del tramo de cabecera para conformar un testero poligonal. Queda así constituida una de las plantas características de esta etapa del gótico, que tiene en la continuidad y rectitud de líneas, sin apenas delación externa de sus partes, el fundamento de la unidad espacial que encierran sus muros. En este sentido, escribe V. Nieto que uno de los rasgos más propios de este tipo de iglesia «es la articulación de un efecto perspectivo determinado por la axialidad de la nave y el espacio centralizado en la cabecera, rompiendo con la tradicional compartimentación cruciforme del crucero, el ábside y la nave» (48).

El hecho de que sean tres las unidades que se conjugan para dar cuerpo al templo contribuye a aproximar los dos núcleos jerárquicos fundamentales del edificio: el coro y la cabecera. Pero aun cuando la nave fuese algo más larga,



Planta de la Colegiata de Santa María la Mayor

esa conexión seguiría existiendo, gracias a la diafanidad espacial derivada del desahogo de proporciones de la nave y a la ausencia de elementos estructurales interpuestos en la continuidad del muro. Incluso podría añadirse que el efecto de unidad espacial quedaría en origen acentuado por la ausencia de ámbitos laterales, puesto que, como hemos dicho, las capillas abiertas en el costado Sur de la nave nada tienen que ver con el plan inicial.

El coro, situado en el tramo de los pies, ocupa en lo alto más de la mitad de la superficie delimitada por éste. Elemento con origen de resonancias regias, está llamado a un destino bien práctico, en especial en los templos vinculados a comunidades o a grupos en régimen de vida reglar. Ello significa, en parte, una transferencia de funciones respecto a la cabecera y una liberación, al menos teórica, de ciertos condicionamientos en la configuración de aquélla. Respecto al tramo medio de la nave, actúa como conector de los dos ámbitos básicos del templo, y de éste con el exterior, puesto que en él se abre la portada principal, cuya disposición en el costado es bien común a los modos constructivos de la época.

Entre la nave y la cabecera no existe, en la práctica, una manifiesta solución de continuidad, o no existe en



Vista general de la cabecera y tramo medio de la nave

grado suficiente como para favorecer la ruptura de la unidad espacial. Hay, por supuesto, elementos arquitectónicos que salvan el protocolo diferenciador de la parte básica del edificio, como son los pilares de arranque del arco triunfal o la elevación, bien discreta por cierto, del suelo del recinto. Pero, a pesar de ello, nadie puede ver en la capilla mayor una estructura sobrepuesta o adherida, sino más bien el ámbito de confluencia natural, inmediato y requerido, del resto del templo.

Su amplio tramo presbiteral cede el muro Norte al gran monumento funerario de don Fernando de Valdés, mientras que en el opuesto se abre un arco de comunica-



La nave y el coro desde la cabecera de la iglesia

ción con la capilla de los Malleza. Entre esta zona rectangular y el espacio poligonal delimitado por los tres lados del testero, respaldo del retablo mayor, no existe como antaño la menor interrupción en planta. Incluso la bóveda se encargará de subrayar la cohesión de todo el sector, espacio que por su misma naturaleza tiene todas las prioridades, pero que en este caso se ve reforzado en su importancia por su condición funeraria, razón básica de la existencia del propio templo. La estructura poligonal de la cabecera de Santa María la Mayor, la diferencia netamente de construcciones de la región próximas a ella en cronología o concepción. La iglesia de los dominicos

de Oviedo hace desembocar su nave única, flanqueada de capillas, en una cabecera rectangular, que poseen también la Colegiata de Tanes (Caso) o San Emeterio de Sietes (Villaviciosa).

Queda así estructurado un conjunto con forma casi de paralelepípedo, en el que los únicos volúmenes disonantes son la torre y las añadidas capillas. Dicho con otras palabras, el gran salón unificado del interior se manifiesta exteriormente a través de los volúmenes más sencillos, a los que da cuerpo un sillarejo común del que, aparte de la torre, sólo se prescinde en lugares estéticamente remarcables, como las portadas, o técnicamente delicados, como ciertas zonas de los contrafuertes.

4.3. Portadas

Dos son las portadas que dan acceso al templo: la abierta en su costado Norte, que es la principal, y la del Oeste, a los pies de la iglesia y bajo la torre.

Portada principal

Su ubicación perpendicular al eje de la nave, a la altura del tramo medio de la misma, se ajusta a la tendencia, bastante general en el siglo XVI, de lateralizar los ingresos, al contrario de lo que sucederá en la centuria siguiente. Existía además una cierta prioridad por el lado meridional, que podía ser corregida por circunstancias concretas, como es precisamente el caso de Santa María la Mayor, donde se prefiere el septentrional, mirando hacia el camino que en pocos metros se introducía en la villa de Salas.

Siguiendo una línea muy del momento, la portada no refleja esa relación de subordinación estructural al conjunto que antes condicionaba su morfología, sino que se traza casi con total independencia, hasta el punto de que sus líneas podrían perfectamente configurar el acceso de cualquier edificio civil. En este sentido, es claro que se marca una distancia de concepción frente al pasado, lo mismo que respecto al futuro. Quizá por ello, el plan general fue



Portada principal de la Colegiata de Santa María la Mayor

modificado en el siglo XVII con la adición de un pórtico monumental, situado entre dos contrafuertes que, sencillamente revestidos, le sirven de jambas; entre ellos se tiende un ancho arco de medio punto, rematándolo todo un clásico frontón con armas de Valdés como única decoración del tímpano.

Bajo el pórtico, la portada principal de la iglesia se sitúa en un paramento resaltado y ennoblecido por un paño de aparejo isódomo. Delimita el vano un arco ligeramente apuntado, detalle sin duda arcaizante, compuesto por grandes dovelas, a cuyo intradós se ciñe una arquivolta recorrida por sendos bocelones, entre los que se

abre una ancha escota. Decoran ésta dieciséis rosetas tetrapétalas con botón central, motivo bien renacentista, presente en otros lugares del templo y muy del gusto, por cierto, de Rodrigo Gil de Hontañón, que no dejó de utilizarlo en el cuerpo base de la flecha del Salvador (49). En la cara exterior de las jambas, que enmarcan dos baquetones, el tema se repite, lo mismo que en los falsos capiteles que coronan aquéllas, donde además se recurre a los apometados. El vano se enmarca con un alfiz rematado en conopio, partiendo sus montantes de ménsulas de doble ábaco poligonal, en las que vuelven a aparecer los góticos apometados, todo en la tradición del siglo XV. Bajo el alfiz, y amparado por el capelo y timbres episcopales, se ubica un completo escudo del fundador, con cuatro cuarteles, que se repetirá en su sepulcro.

En síntesis, podría decirse que la portada, como tantas otras de su época, reúne el número de elementos suficientes como para manifestar su condición de prosecutora de la tradición gótica; pero, al mismo tiempo, la prioridad dada a un determinado tipo de ornamentación es prueba de receptividad, sin duda matizada, del paralelo lenguaje renacentista.

La portada Oeste

Situada a los pies del templo, corresponde a la que hemos denominado segunda fase constructiva. Todo se fía en ella al juego de puros elementos tectónicos, de donde se deriva su sobriedad decorativa. Se abre el vano bajo arco carpanel, que descansa en jambas cajeadas, base de la molduración que mantiene la rosca del arco, sin concesión a complemento alguno que pueda alterar la limpieza de su concepción y trazado. Remedo de alfiz, flanquean la portada sendas pilastrillas, también cajeadas, apoyadas sobre ménsulas en cuyo cuerpo se continúa la lineal molduración de las impostas, y uniendo una con otra, sobre el trasdós del arco, el enmarque se cierra con la resaltada inscripción alusiva al enterramiento, en 1549, de los padres del fundador.

Puesto que algunos autores han insistido en considerar



Portada Oeste, a la que sirve de pórtico el cuerpo base de la torres.

a esta portada como la primitiva o principal (50), conviene recordar lo dicho al tratar de la septentrional, adecuada en su posición a los dictados del momento. Que la occidental se haya visto realzada por la colocación del pórtico que sirve de base a la torre es un hecho *a posteriori*, efectuado además desde otros planteamientos estilísticos, y que, por tanto, en nada incide sobre el plan inicial.

4.4. Apoyos

El objetivo de presentar la nave como un espacio unificado obligó a prescindir al máximo de apoyos cuyo

volumen y continuidad vertical introdujesen, de algún modo, una idea de compartimentación. De ahí que aquéllos sólo se empleen en el acceso a la cabecera. En el resto de las ocasiones se recurre, de manera sistemática, a falsos apoyos.

Pilares

Los pilares torales se componen de un haz de tres columnas, lo suficientemente delgados como para que su presencia no sea un gran obstáculo visual, pero adecuados para servir de base a los elementos sostenidos. Los fustes, lisos por completo y con despiece por hiladas horizontales, apoyan directamente sobre un corto zócalo estriado, cuyo perímetro perfila su disposición. Los capiteles, con sección casi del mismo diámetro que los fustes, vuelven a acudir para su decoración a la flor con botón central (una por capitel), rematándose con anchos ábacos de triple moldura, que delimitan la superficie sobre la que pueden montar los salmeres del arco triunfal.

La función constructiva de los pilares torales podría haber sido desempeñada por ménsulas, como sucede en el resto de la iglesia, pero es que en realidad su presencia no obedece a razones técnicas, sino a la idea de realzar el espacio cuya entrada flanquean. Los ángulos formados por el pilar y el muro se achaflanar con la colocación de ménsulas en las que se prolonga la molduración de los capiteles, aunque no la decoración, de la que se prescinde. Este modelo, repetido en los ángulos del testero, es el más sencillo de los utilizados en el templo, y no está muy distante del empleado en la portada principal.

Ménsulas

En el resto de la iglesia se usan ménsulas de tipo troncocónico, aunque el modelo varía del tramo medio al del coro. Merece la pena recordar al respecto la descripción que hace Antonio Casaseca de ciertas ménsulas utilizadas por Rodrigo Gil de Hontañón en su primera etapa, e incluso en la que él denomina etapa de transición, que nos



Ménsulas del tramo medio de la nave.

introduce en la tercera década del siglo XVI: «A veces —escribe este autor— las respensiones constituyen las ménsulas que adoptan formas troncocónicas, con el vaso dividido en bandas por medio de diminutos baquetones, ornándose con cardinas o introduciendo... detalles góticos en perfecta simbiosis con otros renacentistas, tales como las flores de cuatro pétalos con botón central» (51). A esta descripción se ajusta, en primer lugar, el apoyo del arco fajón que separa el tramo medio del tramo final. Está compuesto por una ménsula central, base del perpiaño, y dos cuartos de ménsula, arranque de formeros y cruceros; de abajo a arriba, decoran el vaso perlas, una banda vege-



Tramo de los pies, ménsula del arco del coro.

tal entre boceles y una ancha serie de molduras, en la que alternan perfiles rectilíneos, cóncavos y convexos.

El tronco de cono, aunque más estrecho y alargado, vuelve a aparecer como arranque del arco escarzano del coro, acompañándose de otro cuarto de ménsula del que parte uno de los cruceros que conforman la bóveda de aquél. En la decoración se repite la ordenación en bandas establecida por finos boceles, bandas que cubren tanto las tradicionales cardinas como las renacientes rosas de cuatro pétalos y botón central.

Por último, las ménsulas de los ángulos SO y NO, bajo la tribuna del coro, son en realidad la parte baja de

las anteriores. La del NO no tiene decoración, pero en la opuesta se acude, una vez más, a la consabida roseta.

Todos estos apoyos poseen una correspondencia exterior en contrafuertes, absorbidos en el costado Sur por los edificios allí adosados. Son de planta rectangular, describiendo su alzado un leve escalonamiento en tres cuerpos, con vierteaguas intermedios y remate en talud, apareciendo los de la cabecera recrecidos. Sólo su cara externa lleva aparejo isódomo, sin la menor concesión a lo decorativo. En realidad, jamás el arquitecto ha pretendido hacer del exterior un triunfo estético, con la puntual excepción de las portadas; su gran conquista, y su objetivo primero, es el espacio interno, y los potentes contrafuertes son su inevitable servidumbre.

4.5. Arcos y bóvedas

Los dos tramos de bóveda que componen la nave única de la Colegiata están lateralmente limitados por formeros en ligero apuntamiento y casi por completo embebidos en los muros, lo mismo que el perpiaño de los pies. En cambio, tanto el fajón que separa ambos tramos como el triunfal, poseen un grosor muy superior al de los demás, en correspondencia con su papel constructivo. Al no ser sus brazos mecánicos continuadores de la morfología de los apoyos, su perfil se traza con plena independencia. Lo componen, de intradós a trasdós, una base de implantación de sección rectangular, suavizada en su contacto con los cascos por una ancha escota, seguida de una alternancia de molduras cóncavas y convexas idénticas, para concluir en una porción terminal plana. Igualmente potente, aunque de perfil más artístico, es el arco escarzano del coro.

Respecto a los arcos que trenzan la bóveda, mantienen en toda la construcción no sólo el mismo grosor, sino también idéntico perfil, que con su implante de sección rectangular, doble escota y remate plano, se ajusta a un modelo repetido hasta la saciedad ya en el siglo XV. Su misma uniformidad hace que en las bóvedas no se esta-



Capilla mayor de la Colegiata, con los sepulcros del arzobispo Valdés y de sus padres.

blezca una distinción clara entre miembros activos y pasivos, y es que, en realidad, en la mecánica de la estructura, sus piezas no juegan un papel mucho más relevante que las del resto del casco, lo que concuerda con la evolución seguida por la técnica constructiva en el siglo XVI.

No podemos decir lo mismo del trazado descrito por los nervios, que, dejando siempre aparte la cabecera, dibujan un tipo de estrella muy simple, bien poco diferente de la que, muchas décadas atrás, tendiera Juan de Candamo en el crucero de la catedral de Oviedo. Se trata de sencillas bóvedas de terceletes, con cinco claves sin decorar y combados totalmente rectos, prolongados desde

el polo a las claves de los formeros o, en dorsal, a las de los fajones. Para su tiempo, y dada la calidad del edificio, cabría esperar un trazado más complejo y rico, más de acuerdo con lo que se anuncia en la cabecera. Quizás fue así en el proyecto original y, como en tantas ocasiones, se alteró luego; dice Hoag que, cuando se tendían las bóvedas, «rara vez respondían aquéllas a las proyectadas originalmente, incluso aunque se conservasen los planos» (52).

Aun más sencilla, aunque el caso resulte también más comprensible, es la bóveda, muy plana, que sirve de asiento al coro, compuesta sólo por dos nervios cruceros y dos perpendiculares, convergentes todos en la única clave decorada de la nave, que porta una bella cruz de Santiago.

En abierto contraste con lo dicho hasta aquí se halla la bóveda de la cabecera. Abarca todo el ámbito de la capilla, en contra de la tendencia más habitual de utilizar cubiertas diferentes para el tramo presbiterial y para el espacio acotado por el testero. Se introduce así un nuevo elemento unificador, aunque la solución también puede obedecer a otras razones que trataremos. El motivo central de la bóveda es una gran estrella de ocho puntas, resultado de la unión de otras tantas figuras romboidales, con claves de igual tamaño en todos sus ángulos, excepto la central, y sin decoración, aunque varias de ellas estén perforadas, pero sin las correspondientes fileteras. Puesto que el espacio amparado por la cubierta es un polígono con notables diferencias entre sus lados, los nervios que conectan los apoyos angulares con las claves de la estrella no pueden tener longitud igual, sino ajustada a los espacios de los que parten, es decir, al rectángulo presbiterial y al trapecio isósceles definido por el testero. Los cruceros que nacen en el primero tienen superior recorrido, igual que los terceletes, rectos siempre, y que en el caso de los del testero discurren ajustados a los lunetos bajo los que se abren los vanos del ábside.

Estas diferencias no inciden en ningún momento de manera negativa sobre la bóveda, cuya contemplación debe hacerse desde fuera del arco triunfal, que es desde donde se ha realizado el cálculo de perspectiva. No obs-



Bóveda de la Capilla mayor

tante, y pese a que nos encontremos ante uno de los ejemplares más bellos legados por el gótico a nuestra región, es indudable que el ámbito idóneo para las estructuras de este tipo son los edificios de planta central. Escribe Yarza que cuando Hanequín de Bruselas, mediando el siglo XV, levanta en la catedral de Toledo la capilla de Álvaro de Luna está «recuperando la vieja idea martirial funeraria» (53). Y en la segunda mitad de aquel siglo, Simón de Colonia recoge sus enseñanzas y construye la burgalesa capilla del Condestable, que a muy pocos años del 1500 se convierte en todo un prototipo, con la bóveda estrellada como uno de sus elementos más admirados. Su ejemplo será tenido en cuenta, pero no sólo para realizar réplicas más o menos afortunadas, sino para integrarlo en planes de mayor envergadura (54). Éste es el caso de dos obras trazadas en torno a 1520, aunque luego siguieran ritmos distintos de edificación. Nos referimos a la capilla mayor del monasterio de La Vid (Burgos), que Rodrigo Gil de Hontañón recrearía en uno de los dibujos incluidos en el álbum de Simón García (55), y a la también burgale-

sa del convento de Santa Clara, proyectada por Juan Gil de Hontañón (56), que comenzó a levantarla en 1524 (57).

Por su trazado rectilíneo, la bóveda de nuestra cabecera tendría más que ver con esta última, aunque las castellanicas siempre difieran de ella por seguir basándose en plantas centrales. Pero lo que sí comparten con Santa María la Mayor es su vinculación a recintos con finalidad funeraria. Dicho en otras palabras, la capilla mayor de la fundación salense, destinada desde un principio a recibir al menos los restos de los padres del arzobispo Valdés, debe ser inscrita en la línea señalada de edificaciones de inspiración funeraria integradas en planes más amplios, y no sólo en lo constructivo, sino también en lo institucional y cultural (conventos, monasterios... colegiadas). En nuestro caso, el elemento formal y material que mejor sirve a esa inspiración es precisamente la bóveda, que, por una parte, actúa como instrumento unificador y delimitador del espacio y, por otra, debido a su morfología, en absoluto casual, enlaza con una bien definida tradición de utilizar unos ciertos tipos de estrellas como emblemático pregón de la muy específica naturaleza del edificio al que sirven.

4.6. Iluminación

Aparte de un pequeño rosetón, el cuerpo de luces de la iglesia repite siempre el mismo tipo de vano, muy común en edificios similares de la época. Se abre bajo un arquivolta de medio punto, en doble abocinamiento y derrame; es bastante estrecho, con una altura cinco veces superior a su luz. La calidad del aparejo lo hace contrastar con el resto del paramento mucho más que su decoración, limitada en el exterior a la molduración de un doble caveto y un fino bocel de enmarque, pero inexistente en el interior.

Su distribución en los muros no obedece, como era obligado en otros tiempos, a la rítmica repetición de una determinada pauta constructiva, sino que se realiza en particular adaptación al espacio al que sirven. Así, el tramo del coro cuenta con la iluminación lateral que le proporcionan cuatro vanos, dos por lienzo, prioridad que se ha

de entender en función del propio destino del lugar. En cambio, al tramo medio se abre una sola ventana, en el muro Sur, flanqueado por las timbradas armas del arzobispo, aunque sin duda en el lado opuesto existió otra, cegada en el siglo XVII al levantarse el pórtico monumental.

Respecto a la cabecera, los vanos son dos, siempre pequeños, en lo alto y lateralizados, en una situación de evidente pérdida de importancia, que viene determinada por la necesidad de ganar espacio para la colocación del retablo principal, elemento cuyo valor se agiganta.

El único vano que se aparta del tipo descrito es el óculo ubicado en el muro de los pies. De limitadas proporciones, como era norma, tiene tracería radial, y su doble derrame, igual que en las ventanas, se moldura en doble caveto y enmarque de bocel. Es claro que no fue abierto para desembocar, como hoy sucede, en el piso primero de la torre, sino que su existencia está en función del primitivo hastial, en el que, vista la austeridad de fachadas coetáneas en templos de rango similar, sería el elemento más destacado, junto con la portada.

Esta sucesión que el óculo hace del rosetón, lo mismo que el estrechamiento de las ventanas, no es una peculiaridad del edificio, ni tiene que ver con razones técnicas. En realidad, nos hallamos en el tramo final de un proceso evolutivo que, dentro del gótico, tiende a devolver al ventanal su originaria condición de «foco de luz aislado en la masa del muro, abandonando el carácter de superficie luminosa continua» (58). En definitiva, hace crisis el concepto de arquitectura translúcida, y aunque la luz conserve aún su simbolismo religioso en el siglo XVI español, no pasará la centuria sin que también esas nociones se vean profundamente alteradas (59).

4.7. La torre

Forma parte de la que hemos denominado segunda fase constructiva, en el contexto cronológico del último cuarto de nuestro siglo XVI, dominio de la arquitectura purista. Es, por su solidez y envergadura, obligada rival

de su homóloga civil, bien cercana, aunque esa misma fortaleza haga añorar concepciones más gráciles. Su estructura prismaticocuadrangular, trenzada con sillares de aparejo isódomo, la sitúa en la tradición de las torres castellananas, lo mismo que su posición a los pies del templo.

Ahora bien, es clara su condición de elemento sobrepuesto al plan inicial gótico, lo que plantea un no resuelto problema de adecuada vertebración con el conjunto del que forma parte. Su anchura, con ser menor que la del hastial, no lo es lo suficiente como para evitar una primera impresión de continuidad, reforzada por la colocación de macizos contrafuertes y por la torreta del caracol, todo lo cual tiende a anular por completo el plano de fachada original. Tiene la torre tres pisos, sirviendo el bajo de pórtico, mientras el siguiente es un simple tránsito hacia el cuerpo de campanas, con diferencia el mejor concebido, como suele suceder en las estructuras de este tipo y época.

El cuerpo base

Durante bastante tiempo, y tras ser cegados sus arcos, fue utilizado como capilla, llamada de la Oración del Huerto, a la que se accedía desde el interior de la iglesia. Este tipo de arreglos no era en absoluto extraño, y otras veces las partes bajas de las torres fueron aprovechadas como baptisterios e incluso como sacristías (60). La reciente restauración ha recuperado su destino inicial de pórtico, delimitado por tres arcos de medio punto cuya molduración, lo mismo que el cajeado de las jambas, continúa la inspiración de la portada a la que se anteponen. Cubre el sector una bóveda de terceletes cuya clave mayor luce armas de la casa de Valdés, mientras en las secundarias se esculpen una figura humana y temas geométricos y vegetales. Es sabido que el uso de nervios en las bóvedas sobrevivió ampliamente al gótico, como prueba su presencia en monumentos barrocos de nuestra región.

En el pavimento, y como testimonio de su anterior destino, se conserva una lápida sepulcral con el siguiente texto:

ESTE SEPUL-
CRO DOTO PARA SU-
ENTYERRO Y
HEREDEROS DON JUAN
LUCAS DIAZ VALDES,
CAPELLAN MAYOR DESTA
COLEGIATA, POR DECRETO
DEL SEÑOR PATRONO.

AÑO DE

1736

(61)

Sin duda, el tracista buscó en la concepción porticada del sector no sólo el puro utilitarismo, sino el objetivo estético de ganar espacios para el vano, liberando así al edificio de una apariencia aun más maciza. El problema era viejo, y la solución nunca fue mejor aplicada que en la gran torre de la catedral del Salvador. La clave residía en la adecuada compensación de empujes; pero, a pesar de la relación calculada de base y alzado y del contrarresto ofrecido por la iglesia, no se pudo prescindir del recurso a los contrafuertes, a consecuencia de la aparición «de unas grietas casi verticales, que aún se pueden apreciar, debidas posiblemente a empujes de bóvedas» (62). De este modo, la obra nueva anuló casi por completo la visión de la antigua desde esta zona, y ella misma perdió en apariencia lo que ganó en seguridad.

El primer piso

El acceso a la planta inmediata se efectúa a través de la escalera de caracol que alberga la torrecilla circular adosada al costado Sur. Pocas veces este tipo de estructuras cilíndricas constituyen un favorable complemento, y ésta no es una de ellas. El piso primero de la torre es ciego por completo en sus caras Norte y Oeste, con un estrechísimo vano, casi saetera, en la Sur, mientras en la oriental se abre el óculo que da al coro. Tal austeridad es habitual en estas construcciones, en las que se da prioridad al cuerpo superior. Se cubre la zona con crucería simple, cuyos nervios arrancan de ménsulas decoradas con

resaltes vegetales y motivos avenerados, configurando un modelo que volveremos a encontrar en la capilla de los Malleza.

En este piso se encuentra depositada, de manera provisional, una imagen de San Pedro atribuida al escultor barroco Antonio Borja, afincado en Asturias a fines del siglo XVII (63). Aunque deteriorada, es visible su calidad formal, reforzada por una gran expresividad, captando a la perfección el momento atormentado del arrepentimiento del apóstol, iconografía muy del gusto barroco que el artista popularizó a partir del paso procesional realizado para Gijón y desaparecido con la última guerra civil. El Cristo atado a la columna que se conserva en la Colegiata, y que enlaza con la tradición de Nazarenos que arranca del propio Borja, es obra digna, pero no salida de sus manos.

El cuerpo de campanas

Sobrio y elegante, se organiza en torno a los pilares cuadrados de los ángulos, alargado el del SE hasta la mitad de la fachada meridional para albergar el acceso, en sustitución de la torrecilla circular. A cada fachada (excepto a la Sur), y en un plano ligeramente retranqueado, dan sendos vanos; de este modo, el cuerpo superior se distingue, ya en principio, por romper con la continuidad de la planta cuadrada y, además, por el contraste que sus vanos establecen respecto a la opacidad del piso inmediato. Éstos, de medio punto, se abren entre pilares y pilastras cajeadas, cerrándose la zona baja con antepechos ciegos, labrados al exterior con balaustres. Una leve imposta ciñe todo el sector y subraya la rosca de los arcos.

Rematan el piso un friso estriado y una cornisa, sobre la que, realzando los ángulos de los cuatro pilares, se disponen pequeños chapiteles, que tampoco faltan en la espadaña que corona la fachada principal. Cubre la zona una bóveda de crucería cuya clave vuelve a lucir las armas de la casa de Valdés.

Existen en el lugar dos campanas. La más antigua se ha venido considerando como contemporánea del edificio; tiene 70 cm. de altura y 60 de ancho, y en ella apare-

cen, arriba y abajo, respectivamente, las siguientes inscripciones:

IYS MENTEN SATTAN ESPONTA
NEAM DEOE P DEO ET PATRIE LIBERACIONEM. (64)

La otra, de 78 cm. de diámetro y 80 de altura, es de comienzos del siglo pasado, y sus partes alta y baja van ceñidas, respectivamente, por estas leyendas:

IHS MARIA Y JOSEPH AÑO DE 1808 /
HIZOSE SIENDO CAPELLAN MAIOR DON
EMETERIO GONZALEZ CARBAJAL. (65)

4.8. La capilla de los Malleza

Arquitectura

Conocida también como capilla del Santísimo o del Rosario, es una construcción con destino funerario mandada edificar por Hernando de Salas, según reza la inscripción de su enterramiento. Era éste hermanastro del arzobispo Valdés, quien le designó en 1566 como uno de sus testamentarios. De ahí que la fecha de 1664 (hoy ilegible) que según Cririaco Miguel Vigil figuraba en la lápida que cubre su sepulcro, de referirse a él, o estaba equivocada, o no fue correctamente leída. La aclaración tiene su importancia, porque de otro modo difícilmente podríamos datar la capilla en el último cuarto del siglo XVI.

El recinto, adosado al costado Sur de la Colegiata, consta de dos cuerpos, uno de 5,20 m. de ancho por 7 de largo, comunicado con el tramo medio de la nave, y otro de 5,80 por 6,10 m., que cumple el papel de cabecera. Un arco, de traza purista y casi dos metros de ancho, conecta las dos zonas, y otro de similares características se abre hacia la capilla mayor, quedando así el nuevo recinto funerario culturalmente integrado en el principal, aunque entre ambos se colocase luego una verja de hierro.

Los dos sectores están cubiertos por bóvedas de terceletes, con ligaduras rectas uniendo las claves secundarias a la central. Pero el perfil de los nervios no es idéntico. Los del tramo occidental repiten los de la nave de la iglesia, mientras que los de la cabecera se molduran escalonadamente, lográndose un efecto más rico. Además, las claves de aquél son lisas, y en ésta las secundarias se cubren de motivos vegetales; de la central pende una gran tortera policromada con el emblema de los Malleza. También hay diferencias en los apoyos. Las ménsulas de la cabecera, aunque bastante deterioradas, son más artísticas, emparentables por sus formas a las de los pisos de la torre; en cambio, las de la otra zona, escuetamente molduradas, tienen mucho que ver con las de la bóveda del cuerpo base de aquélla.

Estos parentescos formales, y las referencias cronológicas de que se dispone, permiten aproximar la ejecución de la capilla de los Malleza y la de la torre, que compondrían el primer grupo de realizaciones de la segunda fase constructiva, concluidas seguramente con el siglo. La capilla tuvo en tiempos una pequeña sacristía, según consta en antiguos planos y ha podido comprobarse en el curso de la última restauración. El único vestigio visible de ella es la puerta adintelada que se abre en el muro Sur de la cabecera, contigua al testero.

Enterramientos

Todos están ubicados en el preferente tramo de la cabecera. Los más destacados son el del fundador y el de Fernando de Malleza y su esposa, ambos incluidos en el sencillo monumento con arcosolio situado en el muro de la epístola. En su frente aparecen los emblemas heráldicos y sus correspondientes epitafios. El de don Hernando de Salas está a la izquierda, con los cuatro cuarteles que figuran en los escudos arzobispales de la portada principal y del mausoleo del inquisidor, acompañándolo la siguiente inscripción:



Capilla de los Malleza, cabecera.

AQUI ESTA SEPULTADO EL SEÑOR DON
 HERNANDO DE SALAS OYDOR DEL CONSEJO
 REAL DE YNDIAS, ARCEDIANO DE GR... ERMANO DEL
 SERENISIMO ARZOBISPO DE SEVILLA
 DON FERNANDO DE BAL-
 DES. MANDÓ HAZER ESTA CAPILLA Y OTRAS
 OBRAS PIAS. DEJÓ POR PATRON DE ELLAS Á...
 FERNANDO DE MALLEZA SU SOBRINO...
 AL SENOR QUE LE SUCEDIERE EN SU CASA.
 MURIÓ EN EL ANO DE... (66)

También el escudo del sepulcro contiguo está cuartela-



*Capilla de los Malleza. Sepulcros de Don Hernando de Salas (izqda.)
y de Don Fernando de Malleza y su esposa*

do, ahora con armas de Malleza, Bernaldo de Quirós, Salas y Miranda. El epitafio es este:

AQUI ESTAN SEPUL-
TADOS LOS SEÑORES F..
FERNANDO DE LA MALLEÇA
Y DOÑA CATALINA BER-
NARDO DE QUIROS SU
MUGER, SEÑORES DE
LAS CASAS DE MALLEZA.
MURIERON AÑO DE 1598. (67)

En el pavimento de la capilla hay otros dos sepulcros. Uno, cerca del altar y de la verja, esculpe en su lápida armas de Malleza, Quirós, Cienfuegos y Miranda, así como esta leyenda:

AQUI ESTAN SEPUL-
TADOS LOS SEÑORES
JUAN DE MALLEZA Y DOÑA
YSABEL DE CIENFUEGOS
SU MUGER, SEÑORES DE
LAS CASAS DE MALLEZA.
MURIERON AÑO DE
1630 (68)

En el otro, con el escudo de los Malleza, se lee:

AQUI YACEN SEPUL-
TADOS LOS SEÑO-
RES DON FERNANDO DE MALL-
EZA Y DON FERNANDO DE MALL-
EZA Y DORIGA, CA-
VALLEROS DE LA H-
ORDEN DE SANTIA-
GO, Y SEÑORES DE LA CA-
SA DE MALLEZA.
ASENTARON-
SE AÑO DE 1681 (69)

De todos modos, nada en esta capilla tiene tanto interés como el retablo realizado por Luis Fernández de la Vega, al que más adelante, al tratar de la obra escultórica atesorada en la Colegiata, dedicamos un apartado especial.



Capilla de la Virgen de los Dolores.

4.9. La capilla de la Virgen de los Dolores

Ese fue el nombre de la actual capilla penitencial, que se utiliza también como baptisterio. Adosada al costado meridional, frontera con la de los Malleza, es prácticamente de planta cuadrada (5,93 x 6,11). El acceso a ella, abierto al último tramo de la iglesia, se efectúa a través de un pórtico monumental de arco de medio punto, flanqueado de pilastras lisas y con el mínimo de resalte, siendo su remate un frontón de cuyo tímpano falta incluso cualquier referencia heráldica. La tónica de austero cons-



La Asunción de la Virgen, único resto del primitivo retablo mayor de la Colegiata (hoy en la Capilla de la Virgen de los Dolores).

tructivismo se continúa en el interior, limitándose el arquitecto a resaltar las líneas de geométrica definición de su obra, como las pilastras de los ángulos o los formeros de la bóveda.

En el muro Sur, un sepulcro de arcosolio, con flaqueo de columnas y remate de frontón, repite en versión reducida el modelo de la portada, del mismo modo que ésta se relaciona con el pórtico monumental de acceso a la Colegiata. Pensamos que este último y la capilla de los Dolores componen el grupo final de realizaciones de la segunda etapa constructiva, que debe ser incluido entre

las manifestaciones de la arquitectura purista en nuestra región. Ningún documento da pie a las siempre necesarias concreciones de cronología y autor; quizá por eso las dataciones del monumento se han hecho hasta con un siglo de oscilación. Pero a nuestro modo de ver, pórtico exterior y capilla no han de ir más allá del primer cuarto del siglo XVII, y por su trazado, tal vez haya que relacionar ambas obras con el tardío purismo del maestro Gonzalo de Güemes Bracamonte.

Guarda la capilla, bajo el arcosolio de su único sepulcro, una obra sin duda de gran interés. Se trata de un alto-relieve de la Asunción de la Virgen, procedente del desaparecido retablo mayor de la Colegiata, realizado entre 1567 y 1568 por Juan Bautista Portigiani (70). Mide 1,32 m., y su actual posición y estado de conservación difícilmente pueden acercarnos a su realidad inicial.

Valgan no obstante, como aproximación, algunos rasgos sobre su policromía contenidos en el contrato suscrito con el pintor, según el cual tendría «el manto azul e lo demás de la saya de colorado muy bien guarnecida de oro e... la luna que la dicha ymagen a de tener debaxo de los pies de plata... e hacer que parezca un rresplandor que salga de nuestra señora» (71). En opinión de González Santos, «la serenidad que trasluce su rostro, la elegante apostura de los mantos y el delicado ritmo de los paños son rasgos que acreditan a cualquier maestro», y añade que «todo aquí respira un indiscutible aire clásico, al que calificar de bello no resulta tópico» (72).

5. EL RETABLO MAYOR

Si al hablar de la Colegiata de Salas la imagen que surge en primer lugar es la del mausoleo del arzobispo Valdés, parece que, con más razón, los apartados dedicados a la escultura deberían abrirse con su estudio. No hemos de hacerlo así porque, en estas páginas, pretendemos contem-

plar las obras de arte no ya como piezas aisladas de una catalogación, sino como parte integrante de un contexto más amplio al que sirven y enriquecen, y que, a cambio, les hace cobrar todo su sentido, permitiéndonos a nosotros, sólo entonces, acercarnos al fondo de su significación.

Desde esta perspectiva, el retablo, cuya creciente importancia llega a hacer de él nada menos que «el elemento fundamental del templo religioso» (73), es el obligado punto de partida. Y lo es mucho más en las iglesias de nave única, como Santa María, en las que existe un absoluto dominio de la convergencia espacial hacia la cabecera. Pero, además, en la Colegiata, dado el peso que tiene la finalidad funeraria y el lugar de privilegio que al respecto significa la capilla mayor, el retablo se convierte en el eje de toda la organización de ese ámbito: a su derecha y a su izquierda se ubican los sepulcros de don Juan y doña Mencía, padres del inquisidor, y bien cerca, en uno de los lados del tramo presbiterial, encuentra su lugar la gran obra de Pompeo Leoni, mientras el otro se rasga para dar paso al panteón de los Malleza.

5.1. Tipología

El retablo con imágenes de difuntos a sus costados en posición orante, aun cuando aquél y éstos no hayan salido de las mismas manos, e incluso no exista una perfecta coincidencia en las fechas de ejecución, compone la tipología de lo que Martín González denomina el *retablo-sepulcro*, que «supone la fusión del retablo con los elementos funerarios» (74). Cita este autor como precedente la Capilla Real de Granada, con las figuras reclinadas de los Reyes Católicos a los lados. Pero los orígenes del tipo hay que buscarlos en las escenas sacras con presencia del matrimonio de donantes. Un buen ejemplo de ello es, en Asturias, el retablo de las Lamentaciones. El tema que en él se esculpe, la Piedad o Llanto sobre Cristo muerto, delata la finalidad funeraria de la obra, colocada en tiempos próxima al sepulcro de los comitentes, el arquitecto

Juan de Candamo y su esposa, que, por supuesto, aparecen arrodillados (75).

En esta pieza, personajes divinos y humanos están aún en el mismo plano. Pero ya a partir de la segunda mitad del siglo XV, la representación arrodillada del difunto comienza a separarse de la escena sacra, dando esta evolución como resultado el tipo de *retablo-sepulcro*, de enorme fortuna en el siglo XVI. Existe unanimidad en considerar el del monasterio de El Parral como la manifestación más rica de la tipología, que cuenta con desarrollos singulares, como el de la colegiata de San Bartolomé, de Belmonte (Cuenca), flanqueado por dos parejas de personajes.

En el caso de Santa María la Mayor, parece que la idea de situar junto a un retablo preexistente los sepulcros de los padres de Fernando de Valdés, la tuvo Pompeo Leoni tras ver lo realizado por Francisco Giralte en la capilla del Obispo, en Madrid. Aunque en ella las esculturas de Francisco de Vargas e Inés de Carvajal no están materialmente unidas al retablo (las de don Juan y doña Mencía debían de estarlo algo menos que hoy respecto al primitivo retablo), el esquema general sigue siendo el mismo. Y lo que es no menos importante: en la nave de la capilla madrileña se halla también el magnífico sepulcro de Gutierre de Vargas, hijo del matrimonio, completándose así el planteamiento que Pompeo Leoni adaptaría a Salas. Nada tiene de especial que el italiano buscara su inspiración en Giralte, si tenemos en cuenta la personal relación y el mutuo conocimiento que de sus trabajos tenían estos artistas (76).

5.2. Autor

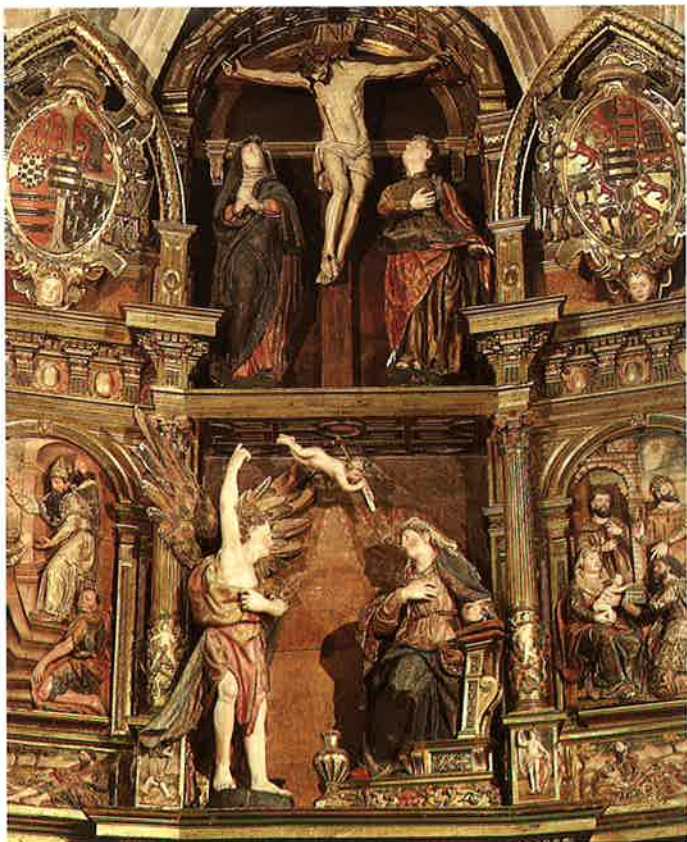
El retablo actual es heredero de otro anterior, al que sustituyó en 1606. Sólo se conserva de él la imagen de la Virgen a la que nos referimos al tratar de la capilla de los Dolores. Sin embargo, la investigación realizada por González Santos ha permitido una aproximación a esta obra, de la que partió Pompeo Leoni a la hora de disponer



Retablo mayor de la Colegiata, flanqueado por los sepulcros de los padres del Arzobispo Valdés.

los sepulcros de la familia Valdés (77). Así, sabemos que su autor fue el florentino Juan Bautista Portigiani, al que se contrató en 1567, corriendo las labores de dorado y pintura a cargo de Benito Rabuyate. Se estructuraba el retablo en torno a una calle central, con la Custodia y la Anunciación, representándose en los cuadros de las laterales a San Pedro, el Bautismo de Cristo y la Adoración de los pastores (calle del Evangelio), y a San Pablo, San Martín de Tours y la Asunción en la opuesta. En el ático existía un Calvario, flanqueado por escudos de la casa de Valdés.

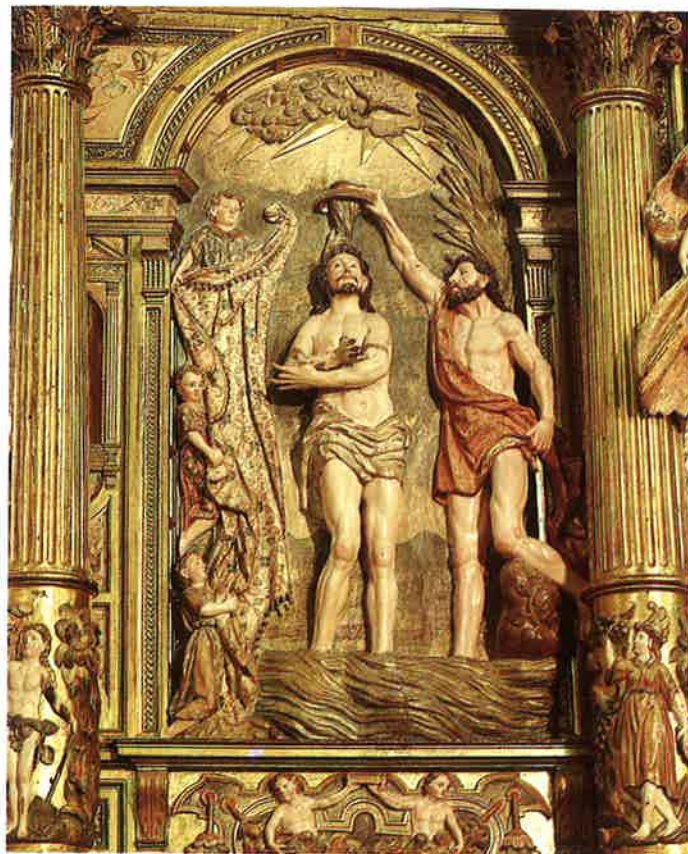
A comienzos del siglo XVII, los testamentarios del obispo don Fernando decidieron vestir la capilla mayor



*La Anunciación y el Calvario.
Detalles de la calle central y ático del retablo mayor.*

de la Colegiata con un nuevo retablo. Para ello, «acudieron a la ciudad de Toro, donde florecía uno de los mejores y más cualificados talleres de escultura de la Meseta norte», sostenido por artistas como Sebastián Ducete, Esteban de Rueda y Juan Ducete Díez (78). Quizá Gaspar de Acosta trazó el nuevo proyecto, pero la labor escultórica se atribuye, precisamente, a Juan Ducete: «La similitud con los fragmentos conservados del desaparecido retablo de la Universidad de Oviedo, obra suya documentada, permite asignarle este de Salas» (79).

La siguiente inscripción, situada en lugar preferente, da pie a una precisa datación de la obra:



El Bautismo de Cristo. Detalle del retablo mayor:

ESTA OBRA MANDARON HAZER LOS SEÑORES OIDORES
VOORQUES / I TEJADA, TESTAMENTARIOS DEL SEÑOR
ARÇOBISPO DON FERNANDO DE BALDES / DE GLORIOSA
MEMORIA, I CON PARESZER DEL SEÑOR DON FERNANDO
DE BALDES / SU PATRONO. 1606 AÑO (80)

5.3. Estilo e iconografía

Mide el retablo 5,10 x 7,60 m., y su arquitectura, adaptada al polígono absidual, consta de una calle central, en la que la monumental Custodia tiene reservado el lugar preferente, y dos calles laterales algo más estrechas, estructurándose el conjunto en dos cuerpos con un prominente ático. Todo ello responde a un modelo de inspiración manierista respecto al cual, «en 1606, el arte del retablo ya había evolucionado mucho» (81).

El programa iconográfico tiene, en sus secuencias principales, claros paralelismos con el primitivo retablo mayor, destacando también aquí como gran tema de la calle central el de la Anunciación. En la calle del Evangelio aparece de nuevo el Bautismo de Cristo, sirviendo la presencia del santo patrono de Juan Fernández de Valdés para subrayar la conexión retablo-sepulcro, mientras en el cuadro superior es novedad la Presentación de Nuestra Señora. En el lado opuesto, la historia de San Martín y la Epifanía, y en el ático, el Calvario junto a las armas del arzobispo Valdés y de Fernando de Valdés Osorio. Pero además, en los espacios delimitados por los elementos arquitectónicos, o superponiéndose a ellos, se dispone toda una serie de figuras aisladas o escenas en diferentes tamaños. Así, en los casamentos del banco, aparecen la Adoración de los pastores y la Circuncisión, flanqueadas por un completo apostolado; próximos al Sacramento, pequeños relieves de significación eucarística (Sacrificio de Isaac, Moisés haciendo manar agua de una roca...), y en las columnas exteriores del primer piso, envueltos en vegetación, Adán y Eva, con azadón y pico...

Se trata siempre de relieves medios y bajos, habiéndose reservado los altos para los cuatro encasamientos principales, y el bulto para el Calvario y la Anunciación. En opinión de González Santos, es en estos últimos «donde mejor brilla el arte de Juan Ducete». De la Anunciación señala que «es un grupo de gran calidad y acertada composición, destacando la estatua del arcángel, parangona-



Historia de San Martín. Detalle del retablo mayor.

ble con los más perfectos Angeles Custodios de la comarca toresana»; y, respecto al Calvario, habla de «la potente, bien configurada anatomía y esbelto canon del Crucificado, particularidad que —asegura— hay que hacer extensible al resto de los desnudos de este retablo». Por ello, concluye que «nos hallamos, sin duda, ante una pieza de gran calidad, sin parangón con los modelos de Crucificado conocidos del Taller de Toro» (82).

A pesar de sus excelencias, la obra «tuvo muy poca significación en el panorama local, tal vez por quedar demasiado encerrada a la contemplación pública (recor-



La Circuncisión. Detalle del banco del retablo mayor.

demos que la parroquia era la antigua San Martín), o por la dificultad que su arquitectura ofrecía a la copia» (83).

Sólo dos años después de su instalación, los propios testamentarios del arzobispo Valdés hicieron colocar una artística verja de hierro, separando el enriquecido presbiterio de la nave. Por desgracia, ya no se conserva, pero conocemos el contenido de la leyenda que, en dos largos renglones, la recorría por sus zonas superior y media:

ESTA REJA I LA CIMA DELLA MANDARON HAZER LOS
 SENORES LICENCIADOS ALONSO NUNEZ DE BOHORQUES
 DEL CONSEJO I CAMARA DE SU MAGESTAD, Y JUAN DE
 TEJADA DEL CONSEJO DE S.M. TESTAMENTARIOS
 DEL SENOR DON FERNANDO DE BALDES ARÇOBISPO DE
 SEBILLA, INQUISIDOR GENERAL: SIENDO PATRON DON
 FERNANDO DE BALDES OSORIO SU SOBRINO
 ACABOSE ANO 1608 (84)

6. LOS SEPULCROS DE DON JUAN Y DOÑA MENCIA

Cuando en mayo de 1566 dicta testamento Fernando de Valdés, sus padres «*yacen sepultados*» en la capilla Mayor de la Colegiata. Al considerar la posibilidad de que sus restos reposen en el mismo lugar, precisa «*que no sea en el enterramiento principal de la dicha capilla, que es de mis señores padres*».

El calificativo de «*principal*» con que se designa la sepultura paterna nada tiene que ver con su monumentalidad, sino con su localización. A pesar de las críticas surgidas en los círculos humanistas e, incluso, de las precisiones realizadas al respecto por los concilios de la Contrarreforma, hay una total pervivencia «del concepto de beneficio escatológico supuestamente derivado de la ubicación de los sepulcros en los templos, en cuanto que los servicios religiosos se valoran como la más positiva y trascendente de las influencias. Por eso se preferían, como lugares de enterramiento, los más cercanos al corazón mismo de las celebraciones, al altar» (85). Todo lo centra en él la presencia eucarística, pero tampoco se olvidan las preceptivas reliquias de santos depositadas en el ara, ante las cuales, según la vieja idea agustiniana, las oraciones aumentaban su eficacia.

Por supuesto que, para explicar la preferencia del lugar, hay que unir a estas razones otras mucho menos espirituales y no menos permanentes, como son la exaltación personal, la manifestación de capacidad económica y, en definitiva, la voluntad de corroborar la dignidad alcanzada en la jerarquía social. Todo ello pesó sin duda en los testamentarios de Valdés a la hora de contratar en 1576, con Pompeo Leoni, el mausoleo del obispo, así como «*dos bultos al natural del dicho alabastro, de los dichos padres del dicho señor arçobispo*», que, se precisa, han de estar «*el padre al lado del Ebangelio y la madre al de la Epístola, de rodillas, que miren al Santísi-*

mo Sacramento» (86). Ya hemos hablado de cuál fue la inspiración del artista para optar por esta organización que, ajustada en el contenido a la voluntad del testador, no iba en menoscabo de la máxima exaltación de éste.

En la misma cláusula del contrato se especifica la estructura de ambos monumentos, levantados sobre un pedestal con «dos múnsoles afixadas en la pared, quen medio tengan una cartela»; sobre esta base se asientan sendas pilastras coronadas por un entablamento y un frontón partido, en la más pura ortodoxia manierista, aprovechándose hueco y tímpano para la colocación de armas, conservadas sólo en el sepulcro de don Juan. Queda así definido un marco similar al que corona el mausoleo del inquisidor, y en el que se abre una hornacina avenerada para albergar la imagen del difunto.

Los dos sepulcros están colocados a una precisa altura respecto al pavimento, exactamente la que les sitúa al nivel del tabernáculo eucarístico, eje de la composición artística y objeto de la intención espiritual. Con los ojos entreabiertos (doña Mencía) o casi cerrados (don Juan), las manos juntas e hincados de rodillas, ambas figuras son la perfecta encarnación del orante tal como se le representa más comúnmente en el siglo XVI, separado de su precursor iconográfico, el donante gótico, lo mismo que del plano divino en el que éste solía quedar subsumido.

Esta independencia plástica conlleva el beneficio de una muy superior preocupación formal, y mucho más en la época en que nos movemos. A este respecto, no olvidan los contratantes de la obra de Salas reservarse el derecho de dar al artista las indicaciones que consideren oportunas sobre dos aspectos básicos en la caracterización de los representados: la indumentaria («el ábito») y los rasgos físicos («semejanza»). El primero, contra lo que pudiera parecer, no era menos importante que el segundo, teniendo en cuenta que «el Renacimiento, con su exaltación del individualismo... ha sido una de las épocas que mayor importancia ha concedido al traje» (87), que se constituye, quizá más que nunca hasta entonces, en elemento de diferenciación social, coordinada de definición personal de peso no menor que la propia fisonomía.

Las ropas de nuestros personajes poseen la dignidad exigida por su rango. Las de doña Mencía resultan quizá



Sepulcro de Don Juan Fernández de Valdés.

más intemporales que las de su esposa, ya que el traje femenino no cortesano fue limitadamente permeable a los cambios de moda. Viste hábito, manto y toca, siendo esta última prenda la que mejor refleja los usos de su momento. A partir aproximadamente de 1530, fue característica de las mujeres casadas el lucirla fruncida en el borde que encuadraba el rostro, tal como aquí aparece. Pero la preocupación por adaptar las ropas a la época de los representados es aun más palpable en el caso de don Juan.

En efecto, el padre del arzobispo, envuelto en una capa de paño fino recogida sobre los brazos, viste un jubón, visible sólo en su manga izquierda, y enfunda su



Sepulchro de Doña Mencía de Valdés.

cuerpo en una cuera de larga botonadura anterior, prenda que presenta la peculiaridad de su cuello alto, sobre el que asoma el cabezón de la camisa, tal como se puso de moda en los diez años anteriores a la mitad del siglo. La levedad del manto permite además adivinar lo ajustado de las mangas, sin las holguras de otros tiempos, desterradas por las mismas fechas, cuando también se hizo común lucir el borde rizado de los puños, como aquí sucede. Lleva también el de Valdés calzas, compuestas de medias, que enfunda en sus botas borceguíes, y muslos, que según dictaba el refinado gusto de mediados de la centuria, ni llegan a la rodilla ni son demasiado anchos,

rasgos que se invertirán a fines del reinado de Carlos I, dando lugar a los voluminosos globos propios de los tiempos de Felipe II.

Es claro pues que, en cuanto al «ábito», hubo una escrupulosa atención por captar un momento preciso de la moda noble, cercano a la muerte de los representados. En cambio, resulta mucho más problemático afirmar que se haya cumplido la condición de «*semejanza*» aludida en el contrato. Sí se hizo este esfuerzo con la escultura del arzobispo, pero en las de sus padres hay más de común que de singular. Como en el caso de la indumentaria, se aprovechan determinados detalles para encajar las figuras en su tiempo. Y así, el cabello recortado y la barba que luce don Juan Fernández de Valdés se ajustan con exactitud al uso difundido precisamente entre 1530 y 1540 a imitación del emperador. Pero ni esto ni los rasgos del rostro de su esposa autorizan a hablar de retrato, cosa no demasiado habitual en los sepulcros de la época. Por otra parte, teniendo las figuras edad y dignidad suficientes, la condición de «*semejanza*», a los ojos de los testamentarios, quedaba seguramente salvada.

Dado que forman parte de un mismo proyecto, la comparación con la escultura de su hijo es inevitable, aunque del resultado de la misma el más beneficiado sea el arzobispo. En nuestra opinión, las imágenes de don Juan y doña Mencía, fuera incluso del limitado marco de las manifestaciones del Renacimiento en Asturias, merecen un juicio más positivo que el emitido por B. G. Proske, severo en exceso, aunque ello no signifique, ni mucho menos, que puedan ser exhibidas como emblemáticas de Pompeo Leoni, a diferencia de la de don Fernando. Se trata de obras en las que, en realidad, hay más oficio que genio, productos «de excelente taller y hechas bajo la vigilancia del maestro» (88), dignas sin duda, pero que no alcanzan el nivel de calidad que únicamente infunde el personal empeño de un gran autor.

7. EL SEPULCRO DE DON FERNANDO DE VALDÉS

Casi al comienzo de su largo testamento, decía el arzobispo Valdés: «... *donde quiera que mi cuerpo sea sepultado, se haga un enterramiento con el bulto y por la orden y forma que pareciere a mis testamentarios y albaceas*». Tal disposición y su cumplimiento, algo dilatado por cierto, han proporcionado a Asturias una obra de auténtica primera fila que, en el ámbito de la escultura renacentista en la región, supone un contraste indudable. Hasta finales del siglo XIX, sin embargo, no recibió el elogio que cabía esperar de los autores que hicieron referencia a ella. Quizás el mayor de todos fuese el considerarla como traída directamente de Italia, arrancada de la cuna misma del Renacimiento. Y en ambas cosas acertaban, en la naturaleza del estilo y en lo absolutamente ajena que resultaba al contexto en el que aparecía, aunque no hubiese que ir a buscar tan lejos sus orígenes materiales.

Fue Eugène Plon quien, en 1887, publicó un primer grupo de importantes documentos relativos al sepulcro (89). En ellos se desvelaban, entre otros, datos tan importantes como el autor, época y lugar de ejecución de la obra, lo que introducía en la historia de ésta al escultor áulico Pompeo Leoni. Otros autores enriquecieron el panorama documental (Pérez Pastor, Agulló y Cobo...), mereciendo especial mención el profesor Eloy Benito Ruano por haber aportado, nada menos, que el mismísimo contrato de ejecución del mausoleo, suscrito en Madrid el 4 de diciembre de 1576 (90).

7.1. El cortejo fúnebre

En la fecha que acabamos de señalar, el cuerpo del inquisidor llevaba no poco tiempo depositado en una

sepultura provisional de la Colegiata, adonde había llegado justo con el año 1569, casi un mes después de su muerte. Podría decirse que, como en otros casos, la historia del gran monumento funerario había tenido su anuncio en un gran cortejo fúnebre. Ya a lo largo de la Edad Media, la celebración obitual había ido con frecuencia más allá del simple acto litúrgico, y, aun siendo común, podía comportar una nutrida concurrencia, en la que locales y foráneos, clérigos y hasta plañideras, daban cuerpo a lo que, también para los siglos de la modernidad, se ha considerado con razón «una de las fuentes principales de las fiestas y ceremonias españolas: la muerte» (91). Naturalmente, la grandiosidad de los actos estaba en relación directa con la condición del difunto, y no faltan testamentos de magnates en los que éstos parecen recrearse dando todo tipo de detalles relativos a la pompa del sepelio.

Don Fernando de Valdés había confiado lo concerniente a «*la solemnidad y acompañamiento*» a sus testamentarios, y es seguro que no se hubiera sentido defraudado, porque, como escribe Tirso de Avilés, «fue traído su cuerpo con grande aparato y pompa» (92). Cuenta ese autor, contemporáneo de los hechos, que la litera con el ataúd era transportada por mulas, «que todas estaban cubiertas de luto»; formaban el cortejo «seis frailes dominicos y seis frailes franciscanos y seis capellanes suyos, hombres de mucha autoridad, los cuales todos cada día celebraban el oficio Divino de Misas cantadas y rezadas en todas las partes que llegaban y hacían noche», y a ellos se unían «Don Hernando de Salas, su hermano de padre, Oidor del Consejo de Indias y Arcediano de Granada, con otros cincuenta cavalleros parientes y criados todos de su Casa, con más dos alguaciles de Corte, que venían aposentando delante... trayendo siempre delante su Cruz por guión, como a la Dignidad Arzobispal competía, con mucho número de achas ardiendo, que por todo el camino lo venían acompañando» (93).

Muchas veces se ha hablado de lo extraordinaria que resultaría la larga caravana que, años después, trajo a Asturias el sepulcro del inquisidor; pero la que describe



*Mausoleo de Don Fernando de Valdés,
obra del escultor Pompeo Leoni.*

Tirso de Avilés, en un tono muy distinto, es seguro que no le iba a la zaga. Escalofriante, especialmente a ciertas horas, había de ser la contemplación de tan singular compañía, que en pleno invierno, franqueó puertos, atravesó un valle tras otro y, siempre de atardecida, brillando las

antorchas, irrumpía, capas y casullas, espadas y cruces, ruido de caballerías y cantos funerarios, en el silencio de pueblos que jamás habían soñado una visión similar.

El 29 de diciembre de 1568, «a las tres de la tarde», llegaba la comitiva a Oviedo, donde «fue hecho tanto agasajo y orrecebimiento funeral, ansí por la Ciudad y Rexibimiento, como por Cabildo, que hasta aquel día se haya hecho en Asturias por ninguna de hombres memoria». Duraron los actos toda la jornada y continuaron en la siguiente, reanudándose luego el camino «con grande acompañamiento de Cavalleros de esta Ciudad... hasta la villa de Salas. Y se tardó en llegar dos días», y otros nueve fueron de «mui solemnes obsequias de misas y vísperas, y todos los más oficios Divinos» (94).

Luego se apagó todo, y habrían de transcurrir bastantes años para que la villa se viera sorprendida por un acontecimiento similar, tantos como tardaron en verse cumplidos los deseos del arzobispo especificados en el testamento, no tan rápidamente atendidos por testamentarios y albaceas como cabía esperar.

7.2. El cortejo artístico

Se contrató por fin la ejecución del sepulcro el 4 de diciembre de 1576, en Madrid, ante el escribano Gaspar Testa. Si la tardanza hubiera estado en relación con la búsqueda de la persona más adecuada, habría tenido total justificación, porque quien concurría a signar el contrato era, nada menos, que Pompeo Leoni, «escultor de su Magestad, estante y residente en su corte».

Originarios de Arezzo y establecidos en Milán, Leo y Pompeo Leoni, padre e hijo, «son los escultores cortesanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVI» (95). No es este el lugar para hacer una biografía o una relación de obras del segundo, pero sí interesa señalar que su serie de sepulcros monumentales constituye una parte fundamental de su producción. En 1574 había trabajado en el bulto funerario de la infanta doña Juana de Austria, para las Descalzas Reales de Madrid; dos

años después contrata la obra de Salas, y, en 1577, el sepulcro del cardenal Espinosa de los Monteros, al que seguiría el de Antonio Sotelo para San Andrés de Zamora. A estas obras hay que añadir las que, con idéntica finalidad funeraria, realizó en bronce, destacando entre todas el conjunto del mausoleo imperial y real de la capilla mayor del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Obviamente, para hacer frente a tantos y tan importantes encargos, el artista contaba con el apoyo de un nutrido taller, a algunos de cuyos miembros hemos luego de referirnos, y cuya actuación estaría no pocas veces condicionada por la presión del trabajo y los compromisos adquiridos. En tales circunstancias, y decimos esto a propósito de la crítica hecha a las imágenes de los padres del arzobispo, es fácil comprender que ciertas obras escapasen a las manos del maestro mucho más de lo que, seguramente, él hubiese deseado.

Sabemos que Leoni presentó a sus clientes una «traza» del proyecto de Salas, «hecha y dibujada en un papel grande»; y más tarde, uno de sus colaboradores, César Villa, manifiesta «que me estorbé en sacar la traza de la obra del arzobispo» (96), pero por desgracia ninguno de estos dibujos ha llegado hasta nosotros. De todos modos, la pormenorizada descripción que se hace en el contrato permite constatar la fidelidad con que fue seguido el plan inicial.

El primer extremo que en ese documento se precisa es el «alabastro blanquísimo» que dará cuerpo al monumento. Téngase en cuenta que el uso de un material u otro no sólo influía en la dignidad de la obra, sino que delataba el nivel social y poder económico del difunto. Tras el mármol, el alabastro era entre los materiales pétreos el que merecía una mayor consideración, y dadas las dificultades que su talla entrañaba, un buen trabajo constituía un mérito añadido a la virtud del artista. El empleado en Salas, según se sabe desde que E. Plon hiciera su gran aportación documental, procedía de las canteras de Aleas de Beleña (Guadalajara), las más generosas y apreciadas de la Corona castellana. Es cierto que en el contrato se

indicaba que ciertas partes no visibles, «de detrás de las figuras», serían recubiertas «d'estuque», pero llegado el momento, y no sin un considerable costo, se decidió no hacerlo así, «de manera que no se bea cosa que no sea de alabastro blanquísimo» (97).

El presupuesto inicial de la obra, incluyendo los sepulcros de don Juan y doña Mencía, fue de «seys mill e quinientos ducados de a trezientos y setenta y cinco maravedís cada uno, de la moneda usual y corriente en Castilla», suma realmente fabulosa. Lo era hasta tal punto que, entre los sepulcros españoles del siglo XVI cuyos precios se hallan documentados, sólo uno supera al de Valdés, y es nada menos que el escurialense panteón imperial y real (98). Pero también es cierto que los testamentarios pagaron con una lentitud que contravenía todo lo pactado. Sin entrar en detalles puntuales (99), baste señalar que cuando el 8 de octubre de 1608, cinco días antes de su muerte, dicta Pompeo Leoni testamento, alude al mausoleo de Valdés y señala que «me restan deviendo seteçientos ducados poco más o menos» (100).

Tampoco el escultor había sido un ejemplo de cumplimiento. A la firma del contrato, en 1576, se había comprometido a entregar la obra «dentro de dos años y medio primeros siguientes», pero de hecho, hasta mayo de 1582 no se dispone su transporte hacia Salas. Estando el maestro en Milán, quien por encargo suyo se ocupó de organizarlo fue Julio Sormano, que como su hermano Juan Antonio, Domingo Guidetti, Juan Bautista Bonanone o Baltasar Mariano de Pavía, formaba parte del grupo de italianos del taller de Leoni, en el que también había españoles, como Alonso de Vallejo, Juan de Arfe o Antón de Morales.

Partió la comitiva de Aleas, donde el trabajo había sido obviamente realizado, aunque en el contrato se decía que «lo hará y labrará en esta corte». Cada uno de los carros en que se colocaron las piezas del monumento cargaba entre 400 y 460 Kg., llenándose de cuarenta a cincuenta carros. Se hace hincapié en que los carreteros no trasieguen lo más mínimo con la mercancía, «que lo tra-



*Imagen orante de Don Fernando de Valdés,
acompañado de un diácono, un subdiácono y un acólito.*

tarán como cosa propia suya, y en todo no ternán descuido, ni lo descargarán en la dicha çibdad de León sin horden del dicho Julio Sormano». A partir de aquí era necesario saber «si pareciere aver camino carretero para que se pueda llevar el dicho bulto y piedras en carros a la villa de Salas» (101). Si la ruta se estimaba practicable, aunque sin duda con dificultades, éstas se compensarían con un pago suplementario de un ducado más por cada dos carros; si no era así, se tomaría el camino de Burgos, tal vez para ganar la franja cantábrica por la ruta más conocida que desde aquella ciudad se dirigía hacia el Norte.

Parece que esto no fue necesario, salvándose seguramente la cordillera a través del puerto de la Mesa, ruta que, según señala J. Uría, «como camino de penetración en Asturias ofrece ventaja sobre cualquier otro a causa de su altitud constante»; de ahí que fuese «camino principal de arriería hasta mediados del pasado siglo, y en el XVIII gozaba fama de ser el único por el que podían llegar coches a Asturias». Añade este autor que, a partir de ese puerto, el camino continuaba hacia el NO, «llegando con un recorrido de más de sesenta kilómetros a la vega de Grado», lo que situaría a la larga comitiva bien cerca de su destino (102).

Quizá fuese el propio Sormano el encargado, en un principio, de organizar la instalación de la obra; pero quien en 1584 supervisa los trabajos y controla los pagos es «doña Mariana de Sotomayor, mujer de Pompeo Leoni», la cual había venido «ha dar horden para hazer ziertas figuras y bultos... en la yglesia desta villa de Salas». La misma fuente documental señala que «para haçer y acabar la dicha obra... traxera a Zesar Billa por ofiçial prinçipal» (103). Era éste de origen milanés, «ofiçial de alabastro y jaspe», y se había comprometido con el maestro «de le serbir dos años», habiendo comenzado «a ocupar en la obra del señor Ponpeo a veinte y quatro del mes de abril del año de 1584» (104). Su salario en Salas era de «medio escudo en oro cada día», a lo que se añadía el extra de las «beladas», es decir, un cierto número de «horas en cada noche».

César Villa había venido con «otros ofiçiales», de los que conocemos nominalmente a dos, «Fernando de la Pedriza, ofiçial de cantería... de hedad de quarenta años» (105), y «Diego de la Bega, hofiçial de cantería... de Guadalajara... de hedad de treinta años poco más o menos». Por el testimonio de este último, se sabe que Villa «se fue por aí adelante por donde quiso sin ablar palabra a la dicha doña Mariana» en marzo de 1585, «teniendo comenzada la obra sin la acabar ni fenezer» (106). A pesar de ello, la permanencia de los demás ofiçiales y el tiempo transcurrido desde que comenzara la

instalación permiten conjeturar que en 1586 todo estaría acabado. No obstante, habría que esperar a comienzos del siglo inmediato para que se colocaran las dos inscripciones del cuerpo bajo el sepulcro.

7.3. Tipología

Ya en otro momento hemos indicado que la distribución que Pompeo Leoni realiza del espacio obituario probablemente del planteamiento llevado a cabo por Francisco Giralte en los sepulcros de la familia Vargas. En cualquier caso, la posición preferente que por su mayor proximidad al Sacramento tienen los de los padres del arzobispo Valdés queda de sobra compensada por la monumentalidad del mausoleo de éste.

No fue ajena la sensibilidad de la época al significado de semejante torrente de vanidad. A lo largo del siglo XVI, desde los propios medios eclesiales (incluido el concilio de Trento) brotaron abiertas críticas, de las que fue precursor el obispo burgalés Luis de Acuña que, ya en 1495 y con la mayor sencillez, afirmaba que los sepulcros «son más viento del mundo que provecho del alma». De aquí, y de la incomodidad que a veces suponían para el culto, surgieron algunas limitaciones a los enterramientos, que bien poco podían importar en este caso, al ser Santa María la Mayor una fundación privada. Además, también existía un punto de vista totalmente opuesto sobre el asunto, el que se recoge en el *Libro de la Verdad*, de Pedro de Medina, que no cree que haya en los mausoleos ostentación, sino utilidad, «para que viendo más personas tu sepultura, rueguen a Dios por ti... para provocar que tengan memoria de la muerte... para honrar y obligar a los de tu linaje, que sean buenos y virtuosos» (107).

Aunque la estructura de la obra ha sido definida a veces como de retablo, la búsqueda de una adscripción tipológica más precisa nos lleva a emparentarlo con el arco de triunfo. A lo largo del siglo XVI siguen en uso los modelos sepulcrales utilizados durante la Baja Edad Media; pero a ellos vendrán a unirse las innovaciones



*La Fe venciendo a la herejía.
Detalle del sepulcro del Arzobispo Valdés.*

aportadas por el Renacimiento, entre las que hay que incluir, precisamente, «la inspiración del sepulcro mural en el arco de triunfo romano» (108). Esta estructura gozará de especial favor en la segunda mitad de ese siglo, resultando el mausoleo de Salas auténticamente paradigmático.

Consta éste de un banco, bastante ancho, en el que descansan sendos pedestales con epitafios, retranqueándose el espacio comprendido entre ellos, sobre el que se colocan las armas del difunto. El desarrollo de este primer cuerpo está calculado para que las figuras que sobre él se dispongan «sean más altas que la vista del hom-

bre, porque se muestren mejor, y no sea fácil tocarlas y maltratarlas con las manos», según reza el contrato. Tres espacios, dos laterales y uno central, componen el segundo cuerpo. Los laterales, prosecución de los pedestales, están limitados por sendas columnas de fuste estriado, con capiteles de prominentes ábacos cuyas líneas desbordan la rasante del arquitrabe, abriéndose entre ellas dos nichos avenerados; el central, en un plano ligeramente rehundido y más ancho, es el corazón de toda la obra, albergando bajo su bóveda de cañón liso el grupo formado por el arzobispo Valdés y los clérigos que le acompañan. Por último, en el tercer cuerpo, dos pares de esculturas sirven de remate a las zonas laterales del monumento, mientras la central se prolonga en «una caxa formada de dos mñsulas, a manera de tabernáculo con una benera», rematada por un frontón partido y una cruz.

Esta estructura, en la que las inspiraciones arquitectónica e iconográfica van unidas, no plantea ningún problema desde el punto de vista de su calificación global, genuinamente italiana. En cambio, determinar su directa filiación puede resultar más discutible. Para Plon, late en la obra el recuerdo de las venecianas tumbas de los dux (109), y más recientemente, en la misma línea, se ha precisado que Pompeo Leoni debió basarse «en las tumbas de los Dogos en la iglesia de la Scuola de San Marco de Venecia» (110). Para otros, sin descartar la influencia veneciana, pesa más la romana, en concreto la de «los sepulcros gemelos que, trazados probablemente por Bramante, se encargaron a Andrea Sansovino en 1505 para el coro de la iglesia de Santa María del Pópolo de Roma, y que se destinaron a celebrar la memoria de los cardenales Ascanio Sforza y Girolamo Basso della Rovere» (111). Todo ello sin olvidar otras influencias, como las miguelangelescas, bien claras, por ejemplo, en las ménsulas que se utilizan en el tercer cuerpo.

Con unos y otros antecedentes, Pompeo Leoni logra la configuración de una arquitectura plenamente manierista, definida no sólo por la proporción o el recurso a unos

determinados elementos constructivos, como pueden ser el tipo de capiteles, el frontón partido, las desbordantes cornisas o el prominente ático, sino, de un modo particular, por un singular efecto claroscuro, que se deriva de la propia morfología de los elementos, del juego de planos que se ha tenido en cuenta en el planteamiento de la obra y, sobre todo, del enorme contraste entre el profundo nicho central, receptor del máximo protagonismo, y el resto del monumento.

7.4. Estilo e iconografía

Arquitectura e imagen, soporte e ilustración, van en todo momento unidas, comparten la concepción, configuran un tipo de obra y se inspiran en las mismas fuentes. Por eso, los antecedentes a que nos hemos referido lo son también del plan iconográfico que aquí se recoge: el de una constelación de virtudes que giran en torno al difunto como exponentes de su calidad humana, reflejo de la bondad de su alma y, en último término, garantía de su salvación.

Sin pretender una larga historia de estas alegorías éticas, se puede señalar ya su presencia en los repertorios del románico clásico, relacionándose las con la *Psicomachia*, que relataba en versos virgilianos su lucha contra los vicios; ello constituía un determinante de su aspecto, que era el de mujeres vestidas de guerreros. Sin embargo, a partir del mismísimo siglo XII, «los teólogos, y tras ellos los artistas, comienzan a ver la oposición entre vicios y virtudes bajo aspectos nuevos», de donde se derivará un progresivo distanciamiento de los modelos inspirados por el poema de Prudencio (112). La Fe, con la antorcha y el escudo con la cruz, la Esperanza, entronizada y coronada de un modo similar al que aparece en Amiens, y la Caridad, todas ellas presentes en el claustro gótico de la catedral de Oviedo, testimonian unas variaciones conceptuales y formales que tienden a aproximarlas a los modelos que ahora nos importan (113).

Precisamente, es en la época gótica y en Italia cuando

las siete virtudes comienzan a vincularse al arte funerario. El ejemplo más antiguo de esta asociación es el arca de San Pedro Mártir, esculpida en 1339 por Giovanni de Balduccio, al que seguiría en 1362 el de San Agustín, de Bonino da Campiglione, en la iglesia de San Pietro in Ciel d'Oro, de Pavía. En el siglo siguiente, y ni que decir tiene que en el XVI, se multiplican los ejemplos en las tumbas romanas de papas y cardenales y en las de los dogos de Venecia (114).

Por supuesto que, desde un punto de vista formal, las virtudes renacentistas, que exteriorizan la belleza de su condición con total serenidad, tienen poco que ver con sus agueridas antepasadas, sacrificadas a la bondad de su acción. Además, no deja de ser significativo que sus imágenes, aisladas durante la Edad Media en capiteles y vidrieras, descendan ahora y se adhieran a los sepulcros, en un singular desplazamiento al que, sin duda, no es ajeno el antropocentrismo de la nueva época. En el mausoleo de Valdés encuentran su lugar las siete virtudes recogidas en la clásica división tomista, las tres teologales y las cuatro cardinales.

Las primeras, Fe, Esperanza y Caridad, se disponen en el plan de la obra como los vértices de un triángulo en cuyo interior se ubica la imagen del arzobispo. En la parte más alta se sitúa la Fe, dentro de la hornacina a la que da remate una cruz de brazos trebolados, escoltada por sendas figuras infantiles, herederas de los antiguos *putti*, y que en el Renacimiento quieren simbolizar la levedad de la vida. Los atributos de esta virtud suelen ser la cruz y el cáliz, en este caso, como en algunos otros, sustituido por un libro. Pero lo que más enriquece la representación es la presencia de «otra figura devaxo de los pies, echada, con unos libros ardiendo, la qual es la *erexia*», según manifiesta el propio autor en el contrato de la obra. Existe, pues, una clara adaptación iconográfica en función del cliente, cuya labor inquisitorial resulta no sólo aludida, sino también enaltecida. En cambio, quizá no sea tan original la composición del grupo, que «es prácticamente una transposición del Carlos V viniendo al Furor, obra de su padre Leo Leone; no es plagio, pero sí de inspiración muy directa» (115).



Detalle de la imagen de la Esperanza.

Bajo la Fe, en el segundo cuerpo, a un lado y otro del arzobispo, están la Esperanza y la Caridad. La primera, con las manos juntas y la cabeza ligerísimamente alzada, se halla en actitud de oración, su modo más común de ser representada. En esta imagen se ha visto una directa relación con Miguel Ángel, considerándola como «derivación de la Raquel que el florentino labró para el monumento de Julio II» (116). Respecto a la Caridad, que sostiene un niño en su brazo izquierdo y tiende a otro su mano derecha, se ha señalado que posee «evidentes influencias de la que se encuentra en el retablo de San Segundo, en la catedral de Ávila, por Isidro de Villoldo, e inspiración en el fresco



La Caridad

rafaelesco de la aparición del Señor a Noé, especialmente en la figura de la esposa de éste» (117).

Junto a las virtudes teologales, las cardinales encuentran también su lugar en el mausoleo. Desde la antigüedad, las virtudes morales solían reducirse a cuatro, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, y como naturales o adquiridas las conocieron Sócrates, Platón, Aristóteles, Plotino o Cicerón (118). La disposición que adoptan en nuestro sepulcro,



La Justicia (izqda.) y la Prudencia,

sentadas y rematando el segundo cuerpo, a modo de acróteras, ha sido considerada como «consecuencia, asimismo, de los sepulcros romanos de Santa María del Pópolo, aunque Leoni las duplicó y las colocó por parejas» (119). En efecto, a la izquierda del espectador, van juntas la Justicia y la Prudencia; faltan de sus manos los atributos que les son característicos, la balanza (más probablemente que la espada) que sostendría la primera, y el espejo, que llevaría la segunda en su mano izquierda (120). Ya Jovellanos, durante su visita a la Colegiata en marzo de 1795, constata estas carencias, identificando a la Prudencia por la serpiente enroscada en su diestra, y que responde a la máxima evangélica de «*Sed prudentes como serpientes*» (Mat. 10, 16).

En el lado opuesto (siempre de izquierda a derecha), la Templanza mira hacia la Fortaleza, apoyando su brazo en un cántaro, su atributo más típico, mientras el de la segunda es una columna (121). No son demasiados los sepulcros españoles en los que están presentes las siete virtudes. Se pueden recordar los de Felipe de Borgoña y

Juana de Castilla, en la capilla Real de Granada, el de Alonso de Madrigal, en la catedral de Ávila, el de Luis de Acuña, en la de Burgos, o el del Príncipe don Juan, en Santo Tomás de Ávila.

Pero la figura sustantiva de todo el plan iconográfico es la de don Fernando de Valdés. La posición elevada en que se abre el espacio dedicado a su imagen, razones prácticas aparte, tiene como misión situar al protagonista en un plano preferente, no sólo respecto a los que lo contemplan, sino, sobre todo, en relación con el punto en función del cual está organizado todo el espacio sepulcral en que se ha convertido la capilla mayor, y que no es otro que el lugar en el que se halla el Sacramento. Éste, las esculturas de don Juan Fernández y doña Mencía de Valdés, que lo flanquean, y la de su hijo el arzobispo, en el muro del Evangelio, todas a una marcada distancia del nivel de tierra, forman parte de un plano literalmente sobrenatural, en el cual los difuntos están unidos por su común actitud de oración y por su permanente confluencia hacia el sagrario.

Precisamente, esa actitud es la que define el tipo iconográfico encarnado por Valdés, de nuevo el del orante, aunque enriquecido con la colocación de un atril decorado y el libro de oraciones. Esta variante, fijada ya en el siglo XV, sirvió en otros países tanto para sepulcros exentos como murales, pero en España se prefirió, con diferencia, la segunda opción. En Asturias, el precedente más claro de este tipo iconográfico es el sepulcro del obispo Juan Arias del Villar, en la cabecera de la catedral de Oviedo, obra concluida en 1499 y de inspiración flamenca (122). Su difusión a lo largo del siglo XVI sería notable, sobre todo en el último tercio, y a ello contribuiría sin duda la preferencia de los artistas, entre los que Pompeo Leoni ocupa a este respecto el lugar principal, dada la calidad de sus obras y el altísimo nivel social de su clientela.

Pero quizá para explicar el éxito haya que unir a las razones artísticas y sociales las de tipo doctrinal. Si el boato sepulcral se justificaba en parte por la positiva inspiración que las imágenes pudieran producir en el espectador, es claro que la posición arrodillada e implorante,

de humildad en suma, podía sugerir mucho más que el tradicional yacente, sobre todo si quienes se hincaban habían gozado de las máximas dignidades. Todo ello garantizaría la pervivencia del tipo representativo más allá del siglo XVI, y pruebas bien cercanas tenemos en el mausoleo catedralicio del obispo Vigil, obra de Luis Fernández de la Vega, o en el que Pedro Sánchez de Agrela realizara para don Fernando de Valdés y Llanos en la Colegiata de Cangas del Narcea.

Está situado el arzobispo Valdés ante un atril, «*que a de ser muy bien labrado y compuesto de quatro pilares*», cubierto de telas con finas labores y sirviendo de soporte a un misal; apoya sus rodillas sobre un cojín y en su indumentaria destaca la capa pluvial, decorada con cenefas imitando bordados de entrelazo y siluetas vegetales, pero no «*bordada con una zenefa alrededor de santos entallados de baxo relieve*», como se establecía en el contrato. En cualquier caso, el efecto de riqueza está conseguido. Era costumbre de la época que el atavío de la imagen y el del cadáver rivalizasen en opulencia, a lo que este caso constituye una excepción, puesto que el inquisidor había ordenado en su testamento tener por mortaja «*las vestiduras sacerdotales y pontificales más pobres y de menor precio que en mi cámara y capilla se hallaren al tiempo de mi finamiento*». Humilde es asimismo su actitud de orante, juntas las manos, entornados los ojos, sumido en profunda meditación, pero también con la cabeza ligerísimamente inclinada hacia la derecha, en un gesto que, al tiempo que resta a la figura un excesivo hieratismo ceremonial, sirve para sugerir la conexión con el lugar en el que se halla el Sacramento.

Pero, sin duda, lo que más ha llamado la atención en la imagen de don Fernando de Valdés ha sido el realismo de su rostro, porque contrasta con una tendencia general a la idealización embellecedora. En efecto, en la estatuaria sepulcral de la época, los artistas tienen más interés en «dejar constancia de la piedad del difunto y de las dignidades o categorías que disfrutó en vida, que de sus propios rasgos personales» (123). Y puesto que el aspecto físico ha de

ser espejo de virtudes, idea propia del neoplatonismo cristiano, la belleza de aquéllas ha de tener una traducción material, que normalmente no es otra que la hermosura corporal, eliminándose la debilidad de complexión, la curva de la edad y, sobre todo en el rostro, la huella de los años. El resultado son imágenes no siempre reconocibles e intemporales, que han sacrificado a la condición de ejemplos perpetuos su humana imperfección.

No es extraño que cuando la estudiosa norteamericana G. B. Proske haga el análisis crítico del rostro del arzobispo, asombrada, tienda a componer con los rasgos de su descripción («prominentes pómulos, mandíbula cuadrada, ojos hundidos, arrugas de textura correosa...») una imagen que el contraste le hace ver casi como caricaturesca (124). La razón que da para lo que ella considera un cierto ensañamiento por parte del artista (viejos rencores antiinquisitoriales celosamente guardados por éste) tampoco es válida. El contrato, al que Proske no tuvo acceso, aclara en pocas palabras este extremo, y es seguro que la voluntad de los comitentes de que se representase *«la figura y persona del dicho señor arzobispo con el retrato al natural tan propio como sea posible»* no solapaba extrañas intenciones. Y Pompeo Leoni, que como hombre de corte vería no pocas veces a Valdés, hizo de su bulto una obra magnífica, elogiable no sólo por la maestría de la ejecución técnica, sino porque «el escultor lo ha concebido en función de la luz, por su mayor valoración del claroscuro, iniciando al mismo tiempo una tendencia de carácter naturalista, de gran importancia para la evolución de la escultura funeraria» (125).

Acompañan al prelado *«en la dicha caxa detrás y al lado, tres figuras bestidas de diácono y subdiácono y un acólito que le ayuda y tiene las ynsinuas (sic) arçobispales»*. Sin duda, otra de las ventajas que ofrecía el modelo del orante respecto al del yacente era la de que permitía ganar, en el mismo nicho, espacio suficiente como para enriquecer el conjunto con la inclusión de otras figuras, algo que, por otra parte, quedaba reservado a las grandes obras, y ninguno de los mausoleos asturianos citados en relación con el que nos ocupa cuenta con tal cortejo.

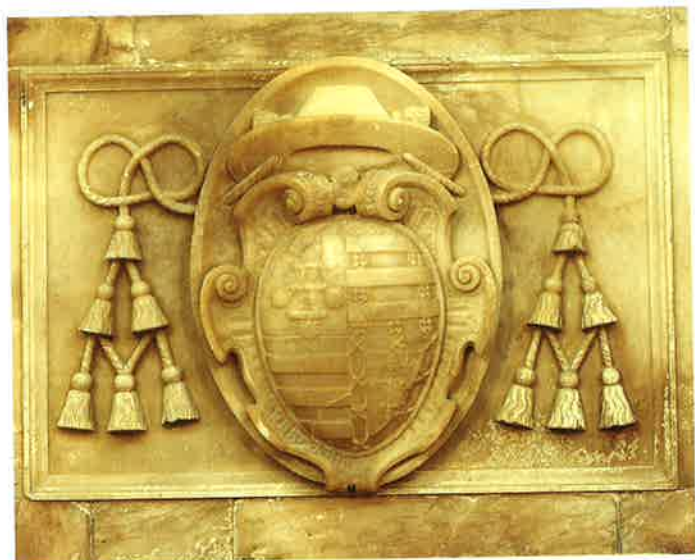
Varias veces hemos aludido a cuál habría sido la probable fuente de inspiración de Leoni cuando proyectó el conjunto de Salas, y es más que probable que también este aspecto concreto tenga que ver con el monumento funerario de Gutierre de Vargas. De las tres esculturas, la más interesante es la situada a espaldas del protagonista, ya que su rostro se ve trabajado con un cierto empeño de caracterización. Pero los de las otras dos, ubicadas en un plano secundario, no hacen más que reproducir rasgos comunes, sin especial animación ni originalidad.

Por encima de sus cabezas, una imposta marca la separación del muro y la bóveda del nicho, cubriendo el tímpano un tondo con la escena de la Resurrección de Cristo. Éste, emergido del sarcófago, cuya tapa se ha retirado, bendice con su mano derecha, mientras sostiene en la izquierda la característica cruz triunfal, siendo cuatro soldados testigos del suceso. La presencia del tema es bastante común en este tipo de monumentos: la resurrección de Cristo significa el triunfo sobre la muerte, sirviendo de anuncio y garantía de la del creyente al fin de los tiempos.

7.5. Heráldica y epigrafía

Sobre el frente del cuerpo bajo del monumento se disponen dos característicos elementos: el emblema heráldico y las inscripciones sepulcrales. Para cuantos allí se acercasen, ésta sería la zona más próxima y, por tanto, también la más adecuada para recibir los instrumentos de identificación e ilustración que se considerasen oportunos.

Entre los primeros, ninguno en teoría tan adecuado como el escudo, testimonio del encumbramiento social del difunto. Pero además, a un público no culto, unos signos conocidos podían decirle mucho más que cualquier inscripción. Siguiendo la tónica del momento, las armas de don Fernando se labran en buen tamaño y una sola vez, y se ubican en la preferente posición central. Están compuestas por cuatro cuarteles con los emblemas «de las Casas de



*Armas del arzobispo Don Fernando de Valdés,
en el cuerpo bajo del mausoleo*

Salas, Valdés, Llano Ponte y Doña Palla», y se guarnecen con elementos que, como las borlas episcopales o el capelo del timbre, acreditan su alta condición eclesial (126).

Las inscripciones están a ambos lados del escudo, y sin duda fueron ellas el auténtico remate de la obra, ya que en el testamento de Pompeo Leoni (8-10-1608), se habla aún de que *«aora ultimamente le entregué los letreros que se an de poner en el dicho entierro al dicho Francisco de Hita...»* (127). El contenido de éstos nada tenía que ver con la iniciativa del artista. En el contrato, Leoni se comprometía a hacer *«los letreros que se suelen poner en semejantes memorias y que se oviesen señalado»*, en clara alusión a que reproduciría los textos que se le indicasen, y que dado el nivel de la obra, el uso que se hace del latín, y la valoración auténticamente literaria que se da en el momento a este tipo de manifestaciones, no podían ser objeto de una mecánica o vulgar ejecución.

La inscripción situada a nuestra derecha, de carácter elegíaco, dice así:

AD FAMAM

DIC MIHI, QUAE DENAS ILUSTRIBUS ORE CANORO
VIVERE POST OVITUM SECLA LONGA VIRIS,
QUEN CLAROS INTER HAERVAS ATQUE ADUA FAMAЕ
PIGNORA MAIORE FAENORE ADORNAT HONOS.
VADESIUM STATUO, QUO SALAS GAUDET ALUMNO,
QUO VALDESA DOMUS EMINET AMPLA VIVO.
OCCIDIS, EXEMPLI FIDES, LAUS ALTA PARENTUM,
OCCIDIS, CAELI LUCIDA REGNA PETENS.
O TE FELICEM, QUI FORTUNATA PIORUM
AGMINA ET AETERNI CONSPICIS ORA PATRIS,
DESINE YAM TRISTES, HISPANIA, FUNDERE VIVOS,
INFAUSTIQUE POLUM SOLICITARE NOTIS.
HAUT OBIIT PRAESUL, SED DUM SUPER AETERA FERTUR,
É TERRA IN CAELUM TRANSTULIT YMPERUM.

ACABOSE ESTE ENTIERRO AÑO DE 158...

LOS SEÑORES ALONSO NUÑEZ DE BOHORQUES DEL CON-
SEJO SUPREMO Y DE LA CA- / MARA Y GENERAL YNQUI-
SICIÓN Y JUAN DE TEJADA DEL CONSEJO SUPREMO DE LOS
REIES / DON FELIPE II Y III, EXECUTORES DEL TESTAMEN-
TO DEL YLUSTRISIMO ARÇOBISPO, / MANDARON HAZER
ESTA OBRA PARA SU PERPETUA MEMORIA. (128)

La del lado opuesto, en castellano, contiene una apre-
tada biografía del arzobispo:

D. OPT. MAX

AQUI YAZE EL YLUSTRISIMO D. FERNANDO DE BALDES
NATURAL DESTA VILLA DE SALAS, / HIJO DE JUAN FER-
NANDEZ DE BALDES Y DE DOÑA MENCIA DE BALDES
SEÑORES DE / LA CASA DE SALAS, QUE FUE COLEGIAL DE
SANT BARTOLOME DE SALAMAN- / CA, DEL CONSEJO DE
LA SANCTA Y GENERAL YNQUISICION, SIRVIO AL / EMPE-
RADOR DON CARLOS V EN FLANDES Y ALEMANIA, TUBO
LOS / OBISPADOS DE ELNA, ORENSE, OBIEDO, LEON Y
SIGUENÇA, Y LA / PRESYDENCIA DE LA REAL CHANCILLE-
RIA DE VALLADOLIZ, Y FUE / PRESIDENTE DEL SUPREMO

CONSEJO DE ESTOS REYNOS, DEL / CONSEJO DE ESTADO,
ARÇOBISPO DE SEBILLA, É INQUISIDOR / GENERAL, VARON
MUY RELIGIOSO Y SEVERO PERSEGUIDOR DE / LA HERÉTI-
CA PRAVAEDAD, Y DE LA CATHOLICA FEE VIGILITANTI- /
SIMO DEFENSOR, DOCTO, EXEMPLAR, CLEMENTE Y LIBE-
RAL, / COMO LO MOSTRÓ CON GRAN MAGNIFICENCIA EN
LAS MUCHAS / GENEROSAS Y RICAS FUNDACIONES Y
DOTACIONES PERPETUAS / DE OBRASPIAS QUE DEXÓ EN
SU PATRIA, EN OBIEDO, EN SALAMANCA, EN / SIGUENÇA Y
EN SEVILLA PARA GLORIA DE DIOS Y BIEN COMUN. / VIVIO
AÑOS LXXXV. MURIO EN MADRID A IX DE DIZIEMBRE AÑO
DE MDLXVIII. / REYNANDO DON FELIPE SEGUNDO (129)

Al pie del gran mausoleo, un sepulcro de pavimento
vuelve a lucir las armas de la casa de Valdés. Quizá,
como se ha dicho, pertenezca a don Fernando de Valdés
Osorio (130). Del epitafio, apenas se lee ya lo siguiente:

... MAN...
...NSEXO DE...
SU MAGESTÁ Y DE LA SANTA IGLESIA...
... ICA...
SOBRINO DE...
DEL ... MO...
DO DE VALD...
US...
DE SU AMOR Y AGRA...
QUE SOLO EN LOS P...
SOBREVIVE Á...
Y DIÓ UNA FUE...
QUE PESÓ I...
RA EL SERV...
SACRIST...» (131)

8. EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS MALLEZA

La capilla de los Malleza, cuyo tramo inferior decora tan sólo un Cristo de estética medieval procedente de la iglesia de San Martín (132), luce en su cabecera el retablo que Jovellanos, arrebatado en su admiración por Luis Fernández de la Vega (1601-1675), llegó a calificar como «el mejor de Asturias».

8.1. Tipología

Tipológicamente, la obra puede considerarse como un desarrollo del modelo de retablo barroco que se introduce en Asturias en el primer tercio del siglo XVII, bien representado por el mayor de la iglesia del monasterio de Cornellana. El espacio sigue poseyendo perfecta reticulación, adelantándose ligeramente la calle central, como en los catedralicios de San Juan Bautista y San Martín. El parentesco con este último, cuya arquitectura se debe también a Pedro Sánchez de Angrela (colaborador habitual de Fernández de la Vega), permite datar el de los Malleza en la mitad del siglo XVII. De todos modos, la duplicación de columnas, la complicación ornamental de las pilastras del ático, o los lujosos complementos heráldicos, hacen del que ahora tratamos el más rico del grupo (133).

8.2. Autor

Luis Fernández de la Vega, autor de la labor escultórica del retablo, es en su campo la figura más destacada del siglo XVII asturiano. Como ya señalara con insistencia Jovellanos, es patente en él la influencia de Gregorio Fernández, que no deja de hacerse presente en nuestro retablo; por eso se ha sugerido siempre que Valladolid fue su escuela, aunque documentalmente nada puede probar su permanencia en la capital castellana.

Que tan distinguida familia como los Malleza acudiese a él nada tenía de excepcional, porque su buen



*Retablo de la Capilla de los Malleza,
obra de Luis Fernández de la Vega.*

hacer y el carácter innovador de su obra le procuraron la mejor reputación y la más selecta clientela de Asturias. No fueron pocos los que le buscaron en su taller ovetense de la Puerta Nueva, barrio con indudable tradición en el oficio y en el que muchos años atrás habían vivido y trabajado los artífices del retablo mayor catedralicio. La abundancia de encargos le permitió siempre ser selectivo y mantener firmes sus criterios, hasta tal punto que «cuando competía con los que pujaban a la baja para quedarse con la hechura de una obra, él daba siempre precios elevados y no descendía la cantidad, bien seguro



La Oración en el Huerto. Detalle del ático.

como estaba de que su arte merecía buen pago y el reconocimiento de personas entendidas» (134).

Por eso, Fernández de la Vega jamás tuvo que abandonar su región natal, y su peso en ella se dejó sentir de tal modo que será él quien marque «las directrices estéticas durante los dos segundos tercios del siglo XVII asturiano» (135).

8.3. Estilo e iconografía

Aparte de la obra del banco, a la que enseguida nos referiremos, Fernández de la Vega cubre los espacios del



Imagen comunmente identificada con la Virgen, aunque es probable que se trate de Santa Lucrecia.

retablo con paneles de relieve y esculturas exentas, alternancia que se ajusta a la moda del momento, siguiendo, especialmente en el caso de los primeros, la línea marcada por su presunto maestro, Gregorio Fernández. En el ático se representa la Oración en el Huerto, con Cristo arrodillado y el ángel portando la cruz del martirio, sin otras referencias, en una simplificación muy del gusto del escultor y que contribuye a exaltar la imagen protagonista. Así sucede también en el panel central del segundo piso, donde dos ángeles coronan una figura femenina, comúnmente identificada como la Virgen, aunque es más probable que se trate de Santa Lucrecia.

Respecto a las esculturas de bulto redondo, falta la del Rosario, o para ser exactos, sólo queda de ella, «muy desfi-



La Natividad. Detalle del banco del retablo de los Malleza.

gurada, la cabeza, que es la que ahora tiene la imagen de la misma advocación que está situada en la hornacina del lado derecho», donde en origen había una Santa Lucía que se halla «en poder de los descendientes de la Casa de Malleza» (136). En el lado opuesto se encuentra Santa Teresa de Ávila, magnífica no sólo por la talla, sino por la bien conservada policromía; esta iconografía, dada la cercana canonización de la Santa, era nueva en los repertorios, y el escultor la repitió al menos dos veces más, como se puede ver en la catedral y en San Isidoro de Oviedo (137). No cabe el mismo elogio en el San Antonio y el San Juan Bautista del primer piso, en los que se detecta una no muy diestra labor de taller.

Pero quizá lo que, en esta y en otras obras, dé la auténtica medida del que Jovellanos considera como «uno de los mejores escultores españoles» (138), sean los relieves del banco. Del lado de la Epístola al del Evangelio se representan la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Huida a Egipto, y en los plintos de las columnas centrales los fundadores de las grandes órdenes monásticas: San Francisco, San Benito, San Bernar-



La Huida a Egipto. Detalle del banco del retablo de los Malleza.

do y San Ignacio. Es curioso el contraste de tipos iconográficos que se establece entre algunas de estas imágenes. Así, la Visitación responde a un modelo de la más pura tradición medievalizante, aflorando de nuevo el arcaísmo en el Niño de la Huida a Egipto, vendado por completo. En cambio, el San José de este mismo grupo responde al tipo creado por Gregorio Fernández, y la renovación castellana se hace también patente en los fundadores, sobre todo con la inclusión de San Ignacio. En lo estético, tiene la misma filiación su peculiar modo de vestir a los personajes, envueltos en generosas telas de pliegues amplios y profundos: «Siente tal complacencia en el tallado de los ropajes, que a veces éstos ocultan a los personajes formando un monumental efecto abstracto» (139).

Este tipo de relieves no son una excepción en la obra de Luis Fernández de la Vega, sino que forman parte de una secuencia característica de su producción, que arrancaría seguramente del retablo de la Asunción, en la catedralicia capilla de los Vigiles. El contrato para la realiza-

ción de éste se suscribió en Oviedo el 14 de agosto de 1641, ajustándose «*en preçio de tres mil y quatroçientos Reales*» (140). Vendría luego el trabajo de Salas, y casi simultáneos con él serían los retablos colaterales del convento de Agustinas Recoletas de Medina del Campo, encargados en 1650 por el obispo Caballero de Paredes, y el de San Martín, en la catedral del Salvador y de 1652, por citar las obras documentadas y conservadas íntegras entre las que puede establecerse una más clara conexión formal (141).

Así pues, por la calidad y variedad de que hace gala, sin olvidar su rica arquitectura, el retablo de los Malleza debe ser considerado como parte destacada del patrimonio del escultor más notable que tuvo Asturias a todo lo largo de aquel siglo, y cuya trascendencia queda bien definida diciendo que «su forma de hacer, sus modelos, sus diseños de retablos, imitados más o menos toscamente, van a ir perdurando y hasta incluso fundiéndose con las novedades que a finales del XVII vienen a renovar el panorama escultórico» (142).

9. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

El edificio de la Colegiata ha sido objeto de importantes trabajos de restauración. Coincidiendo con su declaración de monumento histórico-artístico, el arquitecto Luis Menéndez Pidal limpió las bóvedas, antes cubiertas de cal, y retejó nave y capillas. También se cuidaron los muros y el pavimento del templo. Sin embargo, mucho más importante ha sido la campaña llevada a cabo en los últimos años, en cuanto que, más allá del simple mantenimiento, ha implicado una labor de investigación y recuperación y, sobre todo, ha supuesto la ejecución de una serie de obras destinadas a atajar las causas primeras del deterioro del monumento.

Estos trabajos, dirigidos por los arquitectos Cosme Cuenca y Jorge Hevia, se desarrollaron en dos fases. La primera, emprendida en la segunda mitad de 1988, no se inicia hasta conocer los resultados de las investigaciones realizadas por los arqueólogos Alberto Martínez Villa y Ofelia Requejo, y en ella se pretendió, fundamentalmente, aplicar las medidas necesarias para evitar los dañinos efectos de la humedad. A esto obedece la disposición de un drenaje en torno al templo, el oportuno tratamiento de los muros, el retejado general, la impermeabilización de cubiertas planas y la renovación de desagües. Se operó con un presupuesto de 21.499.850 pesetas, aportado por la Consejería de Cultura del Principado, contándose con la colaboración de la Comisión de Vecinos de Salas pro obra de la Colegiata.

La segunda fase de la campaña comenzó justo un año después. Partió de un presupuesto próximo al de la anterior, 21.359.496 pesetas, y comportó el enfoscado y enlucido de los paramentos interiores, la colocación de puertas, cancelas y ventanas de castaño, así como el tratamiento y restauración de los portones existentes. Pero sin duda lo más notable de esta segunda etapa fue la total recuperación del cuerpo base de la torre, concebido como pórtico y transformado luego en capilla de la Oración del Huerto. Desaparecida esta función, sólo su arco septentrional había sido liberado del muro que lo cegaba. Hoy, visibles ya los otros dos y garantizada la estabilidad del conjunto, el pórtico se convierte de nuevo en instrumento de conexión del edificio con la trama urbana, la cual, a su vez, gana en cohesión gracias al desvío de la carretera general, tradicional factor de riesgo en la conservación del monumento (143).

Respecto al mausoleo de don Fernando de Valdés, la primera restauración se llevó a cabo tras la última guerra civil, en la que fueron dañados «cabezas, manos y pies de varias figuras, entre ellas la del arzobispo Valdés con alguno de sus servidores, así como el niño que acompaña al grupo de la Caridad» (144). Se ocupó de ella el escultor Víctor Hevia (145).

Desde esas fechas, y hasta la campaña concluida en diciembre de 1990, el mausoleo no recibió especiales atenciones. En esta última, dentro de su primera fase, además de la reposición de fragmentos desprendidos, se procedió a una consolidación de materiales, al aislamiento y refuerzo de los anclajes metálicos internos, a la eliminación de sales, gravísimo problema derivado de la humedad producida por el muro portante y de la falta de aireación del templo, y, en fin, a una limpieza general que devolviera al alabastro sus características originales. La financiación, 4.854.057 pesetas, corrió a cargo de la Consejería de Cultura del Principado y de la Universidad de Oviedo.

Por último, en 1991, se restauró el retablo mayor, en el que había desde exceso de humedad a piezas desprendidas, pasando por una pérdida de policromía o un generalizado ataque de insectos xilófagos. Realizó el trabajo Luis Suárez Saro, siendo su coste de 3.864.000 pesetas, aportados por la Consejería citada (146).

APÉNDICE DOCUMENTAL

Madrid, 4 de diciembre de 1576

Contrato suscrito por los testamentarios y albaceas de don Fernando de Valdés y el escultor Pompeo Leoni, para la realización de los sepulcros del arzobispo y de sus padres.

A.H.P. vol. núm. 280, escribano Gaspar Testa, ff. MCCCXXXVI r.- MCCCXXXVIII r.

Publ.: E. BENITO RUANO, «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», en *Simposio «Valdés-Salas»*, Oviedo, 1968, pp. 279-283.

«Lo que se asienta e conçierta entre el muy illustre señor don Antonio de Padilla, Presidente del Consejo de las Ordenes de Su Magestad y el illustre señor Diego de Baldés, abbad de Ceneros, como albaçeas y testamentarios de la última boluntad y dispusiçión de la buena memoria del illustrisimo y reuendísimo señor don Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla, Ynquisidor General que fué en estos reinos d'España, difunto, que aya gloria, de la una parte, y de la otra el señor Ponpeo Leoni, escultor de Su Magestad, estante e residente en su corte, sobre los bultos y enterramiento que se ha de hacer del dicho señor arzobispo y de sus padres, de alabastro, para que se pongan en la yglesia de la villa de Salas que es en las Asturias de Obiedo, donde el dicho señor arzobispo fue sepultado, es lo siguiente:

Primeramente, quel dicho señor Ponpeo Leoni sea obligado y se obliga de haçer y que hará el dicho enterramiento e bultos del dicho señor arzobispo e de los dichos sus padres y las demás cosas que de yuso irán declaradas, de alabastro blanquísimo, a toda costa, y lo hará y labrará en esta corte, y después lo llevará a asentar e poner, e lo dará puesto e asentado en la yglesia de la villa de Salas, qués en las dichas Asturias de Obiedo, en toda perfeçión, sin que falte cosa alguna, a su costa, en la pared e pie que le fuere señalada, conforme a la traza que está hecha y

dibuxada en un papel grande, la qual a de quedar en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios y de mí el escriuano público desta carta, en el qual dicho enterramiento a de yr la figura y persona del dicho señor arzobispo, con el retrato al natural tan al propio como sea posible.

Yten quel dicho entierro a de començar desde el suelo y se an de levantar dos pedestales del dicho alabastro, en medio de los quales an de estar las armas del dicho arzobispo y letreros que se suelen poner en semejantes memorias y que se ovieren señalados, y estos pedestales an de tener sus cornijas alta y baxa y se haçen un cuerpo que viene a alzarse del suelo siete pies, porque abiendo de benir sobre él asentadas las figuras que adelante se dirán, sean más altas que la vista del hombre por que se muestran mejor, y no sea fáçil tocarlas y maltratarlas con las manos, y este es el primer cuerpo del dicho enterramiento, sobre el qual en el medio biene una caxa e nicha de çinco pies en ancho e diez en alto, con su ynposta que corre y ata toda la obra, que tiene de ancho diez y siete pies, y de alto hasta el último remate treinta y más pies.

Yten en medio de la dicha caxa biene la figura del dicho señor arzobispo bestido de pontifical, de rodillas sobre una almoadá questá sobre una grada; delante de sí a de tener un atril que a de ser muy bien labrado y conpues-to de quatro pilares, con su adorno, sobre el qual a de estar un misal abierto en que con las manos juntas reza, y tiene un plubial y capa bordada con una zenefa alrededor, de santos entallados de baxo relieve. E aliende de la dicho figura del dicho señor arzobispo an de estar en la dicha caxa detrás y al lado tres figuras bestidas de diácono y subdiácono y un acólito que le ayuda y tiene las ynsinuas (*sic*) arzobispales, qués la mitra y báculo y libro, y ençima de la ynposta a de auer una ystoria de la rezuresçión de Nuestro Señor, de baxorreliebo, de cantidad de dos pies. Y a los lados de esta caxa a de auer quatro columnas estriadas de nueue pies de alto, conforme a la dicha traza, y en medio de cada dos columnas a de auer una nicha con su benera, de tres pies de ancho y siete de alto, en las

quales dos nichas a de auer dos figuras al natural, la una a la mano derecha, que es la Caridad, con dos niños, y la otra a la mano hizquierda, que es la Esperanza. Y las dichas beneras an de ser todas de alabastro, y lo demás de detrás de las figuras a de ser d'estuque, y ençima de las dichas dos columnas a de auer su alquitraue, friso y cornija, de proporçión conbiniente. E con esto se acaua el segundo cuerpo, que a de tener de alto diez y nuebe pies.

Yten el terzero y último cuerpo del dicho enterramiento a de yr con un plinto de casi un pie de grueso, que corre y ata la dicha obra, sobre el qual se an de formar dos acroterias o pedestales en questán asentadas dos figuras abrazadas, hechas al tamaño del natural, que la una es la Justicia y la Otra la Prudencia, y a la parte hizquierda otras dos que son la Tenplanza y la Fortaleza, con sus ynsinuas en las manos, en medio de las quales a de auer una caxa formada de dos mínulas, a manera de tabernáculo, con su benera del dicho alabastro, y lo demás de detrás a de ser del dicho estuque, también hecho que parezca del dicho alabastro, y desta manera an de yr todas las caxas del dicho enterramiento, la del dicho señor arçobispo como las demás, la qual caxa a de tener y tenga de alto siete pies, en que a de estar una figura bestida con una cruz en la mano derecha, y en la mano yzquierda un libro, que es la Fee, y a de tener otra figura deuaxo de los pies echada con unos libros ardiendo, la qual es la erexía. Y por remate y fin del dicho enterramiento a de auer la cornixa y frontispiçio medio roto, en que a de auer un pedestall, el que tenga una cruz de dos pies y medio; que venga a ser toda la dicha obra de alto treinta y dos pies, y más a los lados an de estar ençima deste frontispiçio dos niños llorando con dos hachas en las manos ardiendo. Y todo a de ser conforme a la dicha traza que de suso se haçe minçion e queda en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios e de mí el presente escriuano.

Yten que, demás de lo suso dicho, a de haçer e se obligar a que hará dos bultos al natural del dicho alabastro, de los dicho padres del dicho señor arçobispo, en el ábito y

semejanza que le fuera mandado e señalado, los quales an de estar y ponerlos en la dicha yglesia, en la pared della que le fuere señalado, el padre al lado del Ebangelio, y la madre al de la Epístola, de rodillas, que miren al Santísimo Sacramento, dentro de una caxa que se a de haçer en la pared ha cada uno dellos, de quatro pies de ancho y ocho de alto, poco más o menos, como más conbenga para los dichos bultos, la qual caxa a de tener el adorno siguiente: dos mínulas afixadas en la pared quen medio tengan una cartela en que aya las letras que le fueren dadas, y ençima de las mínulas sus pilastras ystriadas, con sus bases e capiteles, e luego el alquitraue, frixo e cornixa como más conbenga, con su frontispiçio roto, en el medio del qual a de auer las armas e otra cosa que haga buenamente como se le mandare e mejor conbenga para la dicha obra, y esto conforme a la traza que dello está fecha del busto del padre del dicho señor arçobispo, e conforme a ella se a de haçer la de su madre, diferençian-do tan solamente como es el padre sea la madre, la qual traza que ansí está fecha a de quedar e queda en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmado de los dichos señores testamentarios y de mí el presente escriuano, de la qual entrega de la dicha traza e de la otra del enterramiento del dicho señor arçobispo, yo el presente escriuano doy fee que quedó en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios, la qual firmaron en mi presençia y de los testigos desta carta, y ansí mismo firmada de mí el presente escriuano.

El qual dicho enterramiento e bultos e figuras e todo lo demás, como de suso está dicho e declarado, conforme a las dichas trazas, el dicho Ponpeo Leoni prometió e se obligó de lo hacer, e que lo hará bien hecho e acabado y en perfeçion, del dicho alabastro blanquísimo, a contento de personas que los dichos señores testamentarios señalaren, que entiendan el dicho arte, dentro de dos años y medio primeros siguientes, que corran e se quenten desde el día que se le fiçiere la primera paga del presçio que del se a de dar por el haçer del dicho enterramiento e bultos como de yuso yrá declarado, dentro del qual dicho térmi-

no lo a de dar puesto y asentado en las paredes de la dicha yglesia de Salas, conforme a las dichas trazas, todo a su costa, so pena que, no lo cunpliendo así, los dichos señores testamentarios puedan haçer buscar personas que lo hagan e acaben de la forma e manera y según e como el dicho Ponpeo Leoni está obligado y se contiene en esta escriptura y se de-clara por las dichas trazas, a los mayores presçios que lo allaren e por lo que costare la persona que lo hiçiere haçer en nonbre de los dichos señores o de qualquier dellos sea creído por su juramento sin otra aberiguación, probanza ni liquidación alguna, en la qual desde luego el dicho Ponpeo Leoni se lo dexa e difiere como si en juizio le fuese dexado y defirido e por lo que así dixere e declarare la dicha persona sea declarado el dicho Ponpeo Leoni, así y en todos sus bienes y por todo lo que obiere resçebido, y más pagará todas las costas, daños, yntereses e menoscabos que sobrello se siguieren e recrecieren, que otorgó de pagar en pena e por nombre de propio ynteresse, y la dicha pena pagada u no, que todabia guarde e cumpla lo que dicho es.

Yten los dichos señores testamentarios, aceptando como azeptan lo suso dicho, e obligan los bienes propios e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo de Seuilla por dar e pagar, e que darán e pagarán e serán dados e pagados al dicho Ponpeo Leoni e a quien su poder obiere, por el dicho enterramiento e bultos, fecho e acabado conforme e como de suso está dicho e declarado, seys mill e quinientos ducados de a trezientos y setenta y cinco maravedís cada uno, de la moneda unsual y corriente en Castilla, pagados en tres pagas en esta manera: la una luego, y la otra quando esté mediada la dicha obra, y la terçia parte en dos partes, la una quando baya desta corte con la dicha obra hecha a la asentar a la dicha yglesia de la dicha villa de Salas, y la otra parte quando la aya asentado e puesto en la perfección que a de estar, conforme a las dichas trazas.

E para que el dicho Ponpeo Leoni esté más seguro e çierto de la paga de los dichos seys mill e quinientos ducados, e que le serán dados e pagados en los dichos

tienpos y plazos desde luego, los dichos señores como testamentarios libraron e dieron poder en causa propia al dicho Ponpeo Leoni e a quien su poder obiere para que aya e cobre los dichos seys mill e quinientos ducados en esta manera: los dos mil ducados dellos del dinero que está depositado en el monesterio de San Gerónimo el Real, extramuros desta villa de Madrid, y otros quatro mill ducados de lo que a proçedido e proçediere de la venta del cortixo del Peral que fué y quedó del dicho señor arçobispo; y los quinientos ducados restantes, de lo que proçediere de las terçias de Ronda que ansimismo fueron e quedaron del dicho señor arçobispo. Y para la cobranza e recaudanza de los dichos seys mill e quinientos ducados le dieron el dicho poder cunplido en causa propia, quan bastante de derecho se requiere, al dicho Ponpeo Leoni e a quien el dicho su poder obiere, para que le sea dado, e pagado e acudido con ello sin otro libramiento ni poder alguno, e dello pueda dar carta y cartas de pago y de finiquito, y balan y sean tan firmes como si los dichos señores como tales testamentarios las diesen y entregasen: y esto con quel dicho Ponpeo Leoni aya de dar y dé fianzas de guardar e cunplir y reguardar y cunplir todo el contenido en esta escriptura, según y como en ella se contiene e declara, las cuales fianzas a de dar a contento de los dichos señores o de qualesquiera dellos que residieren en esta corte. La qual dicha paga e libranza que así se haçe de los dichos seys mill e quinientos ducados los dicho señores obligan los bienes e rentas del dicho señor arçobispo de que serán çiertas, siguras y de paz al dicho Ponpeo Leoni e que los abrá e cobrará a los dichos tienpos e plazos so pena que, si por causa de no los auer e cobrar retardare la dicha obra, de no la hacer e acabar según e como está acordado, que no sea a su cargo ni culpa, y él pueda executar por cualquiera de las dichas pagas en los dichos bienes e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo, así en los de suso señalado como en otras qualesquiera, dondequiera que se hallaren, e más se le pagare con todas las costas, daños, intereses y menoscabos que sobrello se le siguieren e recrecieren.

Yten el dicho Ponpeo Leoni, aceptando como acepta lo que dicho es, e saliéndole ciertas las dichas pagas, promete e se obliga de que para el cumplimiento de lo contenido en esta escritura, dará las dichas fianzas antes que empieze a resçibir ninguna de las dichas pagas, las quales dichas fianzas dará en esta corte llanas e abonadas, a contento de los dichos señores o de qualquiera dellos que en esta dicha corte se hallaren.

Yten las dichas partes, por lo que a cada uno toca y es obligado a guardar y cumplir, prometen y se obligan de lo ansí tener e cunplir y pagar y auer por firme, bien y cunplidamente, sin falta alguna, y que no lo contradirán, ni yrán ni bernán contra ello ni contra cosa alguna ni parte dello, agora ni en ningún tienpo ni por alguna manera ni algegarán lesión ni engaño de más de la mitad del justo presçio, nin otro ningún recurso ni remedio que tengan e puedan tener contra lo que dicho es, nin que an sido nin son lesos ni engañados enorme ni enormísimamente, porque todo lo renunçian e qualesquier leyes que sobresto hablan para que no les bala ni aprobeche, y si contra lo que dicho es fueren o vinieren e alegaren la dicha lesión e engaño, que sobrello non sean oydos ni admitidos en juicio nin fuera dél, y todavía y en todo tienpo se guarde e cunpla lo en esta escriptura contenido. Lo qual ansí tener y guardar y cunplir y pagar y auer por firme, los dichos señores testamentarios obligaron los bienes propios e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo, espirituales y temporales, abidos e por auer, y dieron poder cunplido a qualesquier justicias e alcaldes de qualesquier partes que sean, que les conpelan e apremien al cunplimiento e paga de lo que dicho es, como si así fuese pasado por sentençia en cosa juzgada; y renunçian qualesquier leyes que sean en su favor, en contrario de lo que dicho es, que les non balan, en espeçial renunçian la ley e derecho que dize que general renunçiaçión de leyes fecha non bala. Y el dicho Ponpeo Leoni, para cumplimiento de lo que dicho es, obligó a sí mismo y a todos sus bienes auídos y por auer, y dió poder cunplido a todas y qualesquier juezes y justicias de Su Magestad, de todas e qua-

lesquier partes que sean ante quien esta carta paresçiere, y de lo en ella contenido fuere pedido justicia, y espeçialmente a las justicias de la casa y corte de Su Magestad, a la jurisdicçión de las quales y de cada una dellas se someçtió y renunçió su propio fuero y jurisdicçión y domicilió y la de *sic convenerit de juredicione onium judiciorum* (sic) para que por todo rigor de derecho e vía executiva le conpelan e apremien al cunplimiento de lo que dicho es como si ansí fuese pasado, juzgado e sentençiado por sentençia difinitiva de juez competente, e por él pedida e consentida e pasada en cosa juzgada, sobre lo qual renunçia todas e qualesquier leyes, fueros y derechos y ordenamientos que sean en su fauor, en contrario de lo que dicho es, y le non balan, en espeçial renunçia la ley e derecho que dize que general renunçiaçión de leyes fecha non bala. Y otrosí los dichos señores testamentarios dixeron que los dineros que an proçedido y proçedieren de la venta del dicho cortixo del Peral y de las terçias de Ronda se aya de traer y trayga a esta corte a poder de los Fúcares que en ella residen, para que de allí lo aya y cobre el dicho Ponpeo Leoni y quien su poder obiере, a los dichos tienpos y plazos en esta escritura declarados y para la cobranza dello le dan el poder y libramiento que de suso se haze mynçión, y las dichas partes ansí lo dixeron y otorgaron ante mí el escriuano y testigos.

Que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid a quatro días del mes de Diziembre, año del Señor de mill y quinientos y setenta y seis años.

Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Pedro de Morate, escriuano de Su Magestad, y Garçía de Maluenda y Juan de Aponte, criados del dicho señor Presidente, y Diego Bélez, estantes en esta Corte, y los dichos otorgantes. Y yo doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres en el registro desta carta. Va testado “esta es”. Día, mes e año suso dicho.

Firmas: Don Antonio de Padilla y de Meneses.—Diego de Valdés.—Pompeo Leoni.

Pasó ante mí, Gaspar Testa, escriuano.

Derechos, quatro reales».

NOTAS

- (1) LUIS DE VALDÉS, *Memorias de Asturias*, Ed. de MHA, Gijón, 1978, pp. 105-106.
- (2) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, «El Colegio de San Matías. Prehistoria de la reforma tridentina en la diócesis de Oviedo», *BIDEA*, XLIX, Oviedo, 1963, p. 231.
- (3) Es importante señalar la atención prestada, en especial por la mitra ovetense, al grave problema de las comunicaciones. Existen testimonios, ya desde 1500, de los trabajos emprendidos en caminos y puentes, en los que se ocuparon los propios maestros catedralicios, como Buyerres o Pedro de la Tijera, o foráneos, como Francisco de Bolonia (ACO. Actas Capitulares de 1500, ff. XXXIV v. y XXXV r.; 1515-1520, f. CXXXVI v.; 1521-1525, f. CLXXXI r. AAO. Actas 1531-1535, ff. 42 v. y 49 r.; 1536-1540, f. 15 v.; 1541-1550, f. 209 v. y F. DE CASO, *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo*, t. II, 1520-1599, vol. XIV de MHA, Gijón, 1983, docs. 203 y 204).
- (4) F. ERICE y J. URÍA, *Historia básica de Asturias*, Gijón, 1990, p. 84.
- (5) J. I. RUIZ DE LA PEÑA, «La villa de Salas, solar de los Valdés, en la Edad Media», *Simposio «Valdés Salas»*, Oviedo, 1968, p. 10.
- (6) F. DE CASO, «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, Arte, I, Gijón, 1989, p. 298.
- (7) J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *Las polas asturianas en la Edad Media*, Oviedo, 1981, p. 215.
- (8) E. BENITO RUANO, *Hermandades en Asturias durante la Edad Media*, Oviedo, 1971, pp. 17, 33 y 38.
- (9) AAB. Fondo notarial; escribano Juan Díez del Calello, año 1619, f. 59 r.
- (10) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El Inquisidor general Fernando de Valdés. Su vida y su obra*, Oviedo, 1968, p. 6.
- (11) M. CUARTAS RIVERO, *Oviedo y el Principado de Asturias a fines de la Edad Media*, Oviedo, 1983, p. 160.
- (12) TIRSO DE AVILÉS, *Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del Principado*, Ed. IDEA, Oviedo, 1956, p. 103.
- (13) LUIS DE VALDÉS, *op. cit.* p. 9 y ss.
- (14) J. URÍA RÍU, «Los repartos de dineros entre los parientes del arzobispo Valdés Salas y algunas observaciones a la historia de su linaje», *Simposio «Valdés Salas»*, Oviedo, 1968, p. 293.
- (15) G. RAMALLO ASENSIO, «El barroco asturiano», *Historia de Asturias*, t. III, Oviedo, 1990, p. 580.
- (16) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, p. 35.
- (17) A. PÉREZ PIMENTEL, *Asturias, paraíso del turista*, Covadonga, 1925, p. 132.
- (18) J. M. CUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, p. 220.
- (19) V. NIETO, A. J. MORALES Y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1559*, Madrid, 1989, p. 18.
- (20) F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 99.
- (21) *Íd.*, p. 100.
- (22) *Ibíd.*
- (23) Cf. F. DE CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1981, p. 339 y ss.
- (24) S. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de los pergaminos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 10.
- (25) Cf. C. MIGUEL VIGIL, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I. Oviedo, 1887, pp. 505-510; M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, pp. 88-90; V. NIETO ALCAIDE, *Arte prerrománico asturiano*, Salinas, 1989, p. 202.
- (26) L. VÁZQUEZ DE PARGA y otros, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, t. I, pp. 111 y ss. y 123; t. II, p. 555; J. I. RUIZ DE LA PEÑA y otros, *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1990, pp. 106-109.
- (27) AAB. Fondo notarial; escribano Juan Díez de Boañó, año 1669, f. 27 r. Del mismo escribano, año 1670, ff. 42 a 45; y del escribano Fernando Rodríguez del Calello, leg. del año 1673 (S. fol.).
- (28) P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1845-1850, Asturias, Ed. de 1985, p. 390.
- (29) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *Guía de Salas*, Oviedo, 1975, p. 11.
- (30) O. BELLMUNT y F. CANELLA, *Asturias*, t. III, Gijón, 1900, p. 436.
- (31) LUIS DE VALDÉS, *op. cit.*, p. 2. La cursiva es nuestra.
- (32) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 505.
- (33) L. MENÉNDEZ PIDAL, «La colegiata, el palacio y la torre de Salas en Asturias, y el arzobispo don Fernando de Valdés Salas», *BASF*, 7, Madrid, 1958, p. 21, F. DE CASO, «Arte gótico...», p. 291.
- (34) AGS. Estado 119, carp. 20, f. 403, en J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor general Fernando de Valdés, cartas y documentos*, Oviedo, 1971, p. 170.
- (35) No hay la menor duda al respecto, ya que en la misma carta, en perfecta diferenciación, se alude también a los gastos habidos «en edificio de otras iglesias»; en concreto, la cláusula 27 de su testamento menciona «la iglesia que yo mandé edificar al lugar de Ardesaldo, que es en Las Morteras, en el dicho concejo de Salas».
- (36) AGS. Contaduría de mercedes, 67, f. 82, en J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... cartas ...*, p. 365.
- (37) *Ibíd.* p. 371.
- (38) *Ibíd.*, p. 383.
- (39) ACO. Actas Capitulares de 1566 a 1569 (Libro 11), f. 112 r., J. CUESTA FERNÁNDEZ y M. DÍAZ CANEJA, «El arzobispo Valdés Salas en las actas del cabildo», *BIDEA*, 35, Oviedo, 1958, p. 381.
- (40) AAB. Fondo notarial; escribano Juan Díez del Boañó, año 1669,

- f. 27 r. y ss.; escribano Fernando Rodríguez del Cabello, leg. del año 1673 (S. fol.).
- (41) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... cartas ...*, p. 364.
- (42) *Íd.*, p. 365. «Estos edificios, destruidos en su totalidad para levantar en el lugar que ocupaban una manzana de casas —entre las que destacan las ocupadas por el Banco Herrero, Caja de Ahorros de Asturias y Hotel Menéndez— aún existían a fines del pasado siglo» (M. A. ARIAS, «Fernando Valdés y Salas», *BIDEA*, XXXV, Oviedo, 1958, p. 389).
- (43) *Vid. supra.*, n. 40.
- (44) AGS. Estado 119, carp. 20, f. 403, en J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... cartas...*, p. 170.
- (45) J. GONZÁLEZ SANTOS, «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de su obra en Asturias», *BSAA*, LII, Valladolid, 1986, p. 298. Sabemos que, en 1570, el flamante titular de la sede ovetense, Gonzalo de Solórzano, «pretendía benir por Salas e consagraría aquella iglesia» (ACO. Actas capitulares de 1570, f. 236 r.). Dado que la normativa canónica no fijaba la consagración episcopal como previa al uso del templo, no hay inconveniente en admitir que aquél estuviese terminado y en uso desde bastantes años antes.
- (46) AAO. Libros de acuerdos de 1536 a 1540 (ff. 208 r., 238 r. y 277 r.), 1540 (f. 16 v.) y 1541 a 1550 (f. 209 v.).
- (47) I. PASTOR CRIADO, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987, pp. 41 y 48. Juan de Cerecedo el Viejo cesa en 1530 como aparejador de la catedral de Oviedo. Desde esa fecha hasta 1544, en que vuelve a ser contratado, ya como maestro mayor, se sabe de su actuación en la zona noroccidental de la península, pero nunca en Asturias. La tesis doctoral de P. García Cuetos, que le dedica gran atención, no lo relaciona en ningún momento con Salas. A partir de 1544 su labor en la región está documentada (F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 390 y ss.), pero nada le acerca a nuestra obra, que además en esa fecha debía estar necesariamente en marcha.
- (48) V. NIETO y otros, *op. cit.*, p. 19.
- (49) A. CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, 1988, p. 284.
- (50) L. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 22. M. ZARRACINA VALCARCE, «Inventario arquitectónico asturiano: Zona interior centro occidental (II). Belmonte, Pravia, Proaza, Salas, Somiedo y Teverga», *Liño*, 3, Oviedo, 1982, p. 390.
- (51) A. CASASECA CASASECA, *op. cit.*, p. 284.
- (52) J. D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, p. 28.
- (53) J. YARZA, *El Arte gótico*, vol. 20 de la *Historia del Arte* de Historia 16, Madrid, 1989, p. 210.
- (54) J. D. HOAG, *op. cit.*, p. 25.
- (55) J. CAMÓN, «La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el manuscrito de Simón García», *AEA*, 45, Madrid, 1941, fig. 2.
- (56) E. GÁLVEZ-CANERO y GONZÁLEZ, *El retablo del monasterio de Santa Clara*, Pamplona, 1979, p. 15.

- (57) V. SAGREDO GARCÍA, *Guía de Briviesca y la Bureba*, Valladolid, 1990, p. 159.
- (58) V. NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1985, p. 141.
- (59) *Íd.*, p. 153.
- (60) J. G. MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, 1980, vol. I, p. 66.
- (61) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 505. Era derecho de los capellanes mayores, secularmente mantenido, recibir sepultura en la Colegiata (AAB. Fondo notarial; escribano Francisco Menéndez de la Vega, leg. del año 1786, f. 127 v.). Fue también uno de los capellanes mayores quien dotó a la capilla de un retablo, según la inscripción que recoge Vigil (*loc. cit.*) en estos términos:

ESTE RETABLO
MANDÓ HAZER Y DORAR
A SU DEVOZION EL LICENCIADO DON JUAN
LUCAS DIAZ VALDES NATU-
RAL DEL LUGAR DE PEDREGAL
CONCEJO DE TINEO, CAPELLAN MAIOR
DE

ESTA COLEGIATA, ADMI-
NISTRADOR QUE FUE DEL EXCELENTISIMO SENOR CON-
DE DE MIRANDA DE TODAS SUS
RENTAS, OBRAS PIAS
Y COLEGIO EN ESTE PRIN-
CIPADO DE ASTURIAS.
AÑO DE 1744.

- (62) C. CUENCA BUSTO y J. HEVIA BLANCO, *Proyecto básico y de ejecución para obras de conservación. Colegiata de Santa María la Mayor. Salas*. Informe de octubre de 1987, p. 9. Archivo de la Consejería de Cultura.
- (63) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 337.
- (64) J. MANZANARES RODRÍGUEZ MIR, «Campanas de Asturias», *BIDEA*, XXXI, Oviedo, 1957, p. 239.
- (65) *Íd.*, p. 249.
- (66) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 504. Aunque figura en la transcripción de Vigil, omitimos, por las razones expuestas, la fecha de 1664.
- (67) *Ibíd.*
- (68) *Ibíd.*
- (69) *Ibíd.*
- (70) J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 301.
- (71) N. ALONSO CORTÉS, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *BRAH*, t. LXXX, Madrid, 1922, p. 389, citado por J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 302.
- (72) J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 302.
- (73) C. BELDA NAVARRO, «El retablo español: estado de la cuestión», *Imafronte*, nº 3, 4, 5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, p. 7.

- (74) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, Valladolid, 1964, p. 4.
- (75) Cf., F. DE CASO, «El retablo flamenco de las Lamentaciones», *BIDEA*, 107, Oviedo, 1982, pp. 819-833.
- (76) M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp. 120 y 126.
- (77) Cf., J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, pp. 297-302, lams. I y III (fig. 1).
- (78) J. GONZÁLEZ SANTOS, «El taller de Toro en Asturias (obras y documentos del escultor Juan Ducete Díez)», *BSAA*, t. LV, Valladolid, 1989, p. 414.
- (79) *Íd.*, pp. 418-419.
- (80) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 502.
- (81) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 37.
- (82) J. GONZÁLEZ SANTOS, «El taller de Toro...», p. 420.
- (83) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 37.
- (84) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 505.
- (85) F. DE CASO, *Del protogótico en Asturias: La capilla de los Alas*, Gijón, 1991, p. 44.
- (86) Todos los entremillados referentes al contrato con Pompeo Leoni proceden de la transcripción que de ese documento hace E. BENITO RUANO, «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», *Simposio «ValdésSalas»*, Oviedo, 1968, pp. 280-283. En el apéndice documental incluimos esa transcripción.
- (87) C. BERNÍS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, p. 7.
- (88) C. CID PREGO, «Arte», en *Asturias*, Vitoria, 1978, p. 262.
- (89) E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887. Félix de Aramburu y Zuloaga fue quien, a través de la Revista de Asturias, difundió la notable aportación de ese autor (*Monografía de Asturias*, Oviedo, 1899, Ed. Biblioteca Histórica Asturiana, Gijón, 1989, pp. 173-175).
- (90) *Vid. supra*, nota 86.
- (91) J. GALLEGU, *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 161.
- (92) TIRSO DE AVILÉS, *op. cit.*, p. 285.
- (93) *Íd.*, p. 286.
- (94) *Íd.*, p. 287.
- (95) J. M. DE AZCÁRATE Y RISTORI, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 348.
- (96) AHP, Protocolo 1.277, ff. 776-783, en M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 94.
- (97) AHP, Protocolo 289 de Gaspar Testa, ff. 544-546. Concierto entre Pompeo Leoni y el Dr. Juan de Llano Valdés, capellán de S. M. en nombre y con poder de D. Pedro Portocarrero y del Licd. Chumacero de Sotomayor, del Consejo de S. M. (Madrid, 8 de marzo de 1582), en E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 284.

- (98) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, cuadro entre pp. 46 y 47.
- (99) Cf., E. BENITO RUANO, *op. cit.*, pp. 85 y 86.
- (100) AHP, Protocolo 2.632, de Francisco Testa, ff. 407 v.-408 r. y 410 v.-411 r., en E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 286.
- (101) *Íd.*, p. 285.
- (102) J. URÍA RÍU, «Las campañas de Hixem I contra Asturias y su probable geografía», en *Estudios de Historia de Asturias*, Ed. Biblioteca Histórica Asturiana, Gijón, 1989, p. 92. Un cierto documento del año 1619 (AAB, Fondo notarial, escribano Juan Díez del Calello, año 1619, f. 59 r.), al hablar de las obras de caminos realizadas en esa fecha, menciona en primer lugar «el camino que viene de Castilla por la Sierra del Canto (*sic*) a la villa de Salas». No hemos podido localizar esta ruta, pero dudamos que pudiese constituir una alternativa a la señalada por Uría.
- (103) AHP, Protocolo 1.277, ff. 776-783, en M. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, p. 95.
- (104) *Íd.*, p. 94.
- (105) *Íd.*, p. 96.
- (106) *Íd.*, p. 95.
- (107) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, pp. 17 y 22 (nota 12).
- (108) *Íd.*, p. 93.
- (109) E. PLON, *op. cit.*, p. 329.
- (110) C. CID PREGO, «El mausoleo del inquisidor Fernando de Valdés en la Colegiata de Santa María de Salas» (en prensa), p. 8. Agradezco la generosidad del autor al haberme permitido consultar y utilizar su trabajo.
- (111) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (112) E. MÂLE, *L'arte religieux du XIII siècle en France*, París, 1948, p. 106.
- (113) F. DE CASO, *Iconografía del claustro de la catedral de Oviedo*, Memoria de Licenciatura parcialmente inédita, p. 351 y ss.
- (114) L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. I, París, 1955, p. 187.
- (115) C. CID PREGO, «El mausoleo...», p. 9.
- (116) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (117) C. CID PREGO, «Arte», p. 262.
- (118) S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Iconografía medieval*, San Sebastián, 1988, p. 249.
- (119) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (120) F. REVILLA, *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990, pp. 214 y 308.
- (121) «Sansón entonces invocó a Yahvé... Dame fuerza sólo por esta vez... y palpando Sansón las dos columnas... se apoyó sobre ellas... a la vez que se estiró con fuerza, y la casa se desplomó...» (*Jueces*, 16, 28-30). También el *Apocalipsis* (3,12): «Al que venciere le pondré como columna en el templo de mi Dios...».
- (122) F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, pp. 195 y ss.
- (123) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 94.
- (124) G. B. PROSKE, *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York, 1956, p. 17.
- (125) J. M. DE AZCÁRATE Y RISTORI, *op. cit.*, p. 349.

- (126) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 502.
- (127) E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 286.
- (128) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 503. La traducción que se ofrece en esa obra es la siguiente:
 A la fama.
 Tú que con sonoros écos concedes á los ilustres Varones vivir despues de la muerte por dilatados siglos dime: ¿á quien enaltece el honor con mas provecho, entre los esclarecidos héroes y dificiles prendas de la gloria?
 A Valdés, alegría de su patria, Sálas, y orgullo de la grandiosa casa de su nombre.
 Mueres tú, modelo de la fé, alto loor de tus antepasados; mueres, y vuelas á los fulgentes reinos de los cielos.
 ¡Feliz tu, á quien es dado contemplar las bienaventuradas legiones de los Santos y la presencia de Eterno Padre!
 Deja ya ¡Oh España! de verter tristes raudales y de conmover la tierra con tu desgarrador acento; no, no murió el Prelado que, arrebatado á la region etérea, trasladó al Cielo el terrenal imperio.
- (129) *Íd.*, pp. 502-503.
- (130) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 8.
- (131) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 503.
- (132) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 9.
- (133) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, pp. 67 a 74.
- (134) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983, p. 14.
- (135) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 143.
- (136) *Íd.*, pp. 197-198.
- (137) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega...*, pp. 26-27.
- (138) JOVELLANOS, *Carta décima a Ponz*, en J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Jovellanos y Asturias*, Gijón, 1986, p. 229.
- (139) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 171.
- (140) F. DE CASO, «Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo» (en prensa).
- (141) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega...*, pp. 41-43.
- (142) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 143.
- (143) C. CUENCA BUSTO y J. HEVIA BLANCO, *Restauración de la Colegiata de Salas*, Informe elaborado en junio de 1991 y depositado en la Consejería de Cultura.
- (144) L. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 32.
- (145) J. FERNÁNDEZ BUELTA, «Víctor Hevia Granda», *BIDEA*, XXXIII, Oviedo, 1958, p. 149.
- (146) *Vid. supra*, nota 143.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AGULLÓ Y COBO, M. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978.
- BELLMUNT, O. y CANELLA, F. *Asturias*, t. III, Gijón, 1900.
- BENITO RUANO, E. «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», *Simposio «Valdés Salas»*, Oviedo, 1968.
- CASO, F. DE «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia temática de Asturias*, Arte, I, Gijón, 1989.
- CID PRIEGO, C. «Arte», *Asturias*, Vitoria, 1978.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. *El inquisidor general Fernando de Valdés. Su vida y su obra*, Oviedo, 1968.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. *El inquisidor general Fernando de Valdés. Cartas y documentos*, Oviedo, 1971.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de su obra en Asturias», *B.S.A.A.*, t. LII, Valladolid, 1986.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. «El taller de Toro en Asturias (obras y documentos del escultor Juan Ducete Díez)», *B.S.A.A.*, t. LV, Valladolid, 1989.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, L. *Guía de Salas*, Oviedo, 1975.
- MENÉNDEZ PIDAL, L. «La colegiata, el palacio y la torre de Salas en Asturias, y el arzobispo don Fernando de Valdés Salas», *B.A.S.F.*, 7, Madrid, 1958.
- MIGUEL VIGIL, C. M. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I, Oviedo, 1887.
- PLON, E. *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887.
- PROSKE, G. B. *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York, 1956.

RAMALLO ASENSIO, G. *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983.

RAMALLO ASENSIO, G. *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.

REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

SIGLAS

- A.A.B.: Archivo del Ayuntamiento de Belmonte de Miranda
A.A.O.: Archivo del Ayuntamiento de Oviedo.
A.C.O.: Archivo Capitular de Oviedo.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.G.S.: Archivo General de Simancas.
A.H.P.: Archivo Histórico Provincial de Madrid.
B.A.S.F.: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
B.I.D.E.A.: Boletín del Instituto de Estudios Asturianos.
B.R.A.H.: Boletín de la Real Academia de la Historia.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
M.H.A.: Monumenta Histórica Asturiensia.

The Collegiate Church of Salas

Francisco de Caso

INDEX

1. Historical context	5
2. Artistical context	6
3. From San Martín to Sta. María la Mayor	9
4. Architecture of the Collegiate	10
4.1. Foundation and construction of the temple	10
4.2. Ground plan, space, volume	12
4.3. Doorways	14
4.4. Supports	15
4.5. Arches and vaults	17
4.6. Illumination	19
4.7. The tower	20
4.8. The Chapel of the Malleza	22
4.9. The Chapel of the Dolores	25
5. The main altarpiece	26
5.1. Typology	27
5.2. Artist	27
5.3. Style and iconography	28
6. The sepulchres of Don Juan and Doña Mencía	30
7. The sepulchre of Don Fernando de Valdés	32
7.1. The funeral cortege	33
7.2. The artistical procession	34
7.3. Typology	37
7.4. Style and iconography	38
7.5. Heraldry and epigraphy	42
8. The altarpiece of the Chapel of the Malleza	45
8.1. Typology	45
8.2. Artist	46
8.3. Style and iconography	46
9. Conservation and Restoration	48
DOCUMENT APPENDIX	49
BIBLIOGRAPHICAL NOTES	54
BASIC BIBLIOGRAPHY	61
ABBREVIATIONS	62

1. HISTORICAL CONTEXT

At the beginning of the 17th century, Luis de Valdés, a man from the same lineage as the archbishop and inquisitor Don Fernando, described Asturias as a region which “does not know what hunger is, on the contrary it has more than enough good bread and fruit and the earth is more laden, the most in Spain, while the rest of the regions have fallen into ruin, Asturias has grown” (1). These words did not match well with those of old Cardinal Cisneros, when he was complaining that Charles I had entered his kingdom through the poorest part of it. Likewise Andrés de Prada defined the Principality, in a letter to St. Francisco de Borja, as “some Indies that we have inside Spain” (2).

Unfortunately, the impassioned pen of Don Luis was closer to nostalgia than reality. One century after another, the reconquest had converted these lands into a backwater. The new ideals of the Empire, or the American Adventure did not seem to affect this introversion, in which geography also contributed to the fault. Nevertheless, and because there were a lot of efforts made (3), the 16th century, during which most of the artistical works we will see were done, closed with a balance of growth, which, although modest, was not negative (4).

Of course the developments in this region did not affect everybody in the same way. The lands of Salas, which are of interest to us, were not among the most unfavoured. Related since early days with the monasteries of St. Martín and St. Salvador de Cornellana, they received their letter of population around the middle of the 13th century. It seems as if the generator of the new borough was the “*old castle of Salas de Nonaia*” donated with its terms in 1120 to the count Suero Bermúdez by the Queen Doña Urraca. This building was the forerunner of the magnificent present tower (work of the Low Middle Ages) (6). The economy of this area was based on prosperous agriculture and rich pasture, supporting plentiful cattle. This may lead us to think that Luis de Valdés might have made extensive to the Asturias region what was peculiar of this specific area. We cannot forget either his linking with the route of the pilgrims, which was also the route of the merchants which fostered the development of an urban economy. There are references to a market “near the village”, in a place called in the low-middle-ages texts, Veyga del Mercado (Market), a place now identified, with what is now known, as Vega del Rey (King) (7). The borough also developed political life and relations with other population centres of the region. This is shown by its linking with associations formed in Asturias between the 13th and 15th centuries (8).

In principle, and until the propagation of new crops, the character of the region did not change much considerably the arrival of the Modern Age. Agriculture kept its role, and benefits of decent communications were not ignored. Documents of that time talk about works “*of quarries and roads which were done*” with preference for the route “*which comes from the city of Oviedo to the towns (villas) of*

Tineo and Cangas" (9). Of the families who lived in Salas we are most interested in that of the Valdés. This family had been related by marriage for a long time with many noble Houses of Asturias, as were the very old families of Tineo, Nava, Busto, Lodeña or Quirós (10). In the 15th century the lineage was extended among many councils (Oviedo, Villaviciosa, Gijón, Siero, Valdés). We can affirm that it was the third most important family in the capital for "its ancestry and prestige" (11). However, at the end of 16th century, thanks to the figure of the archbishop Don Fernando, a fantastic exaltation of the dynasty began. Tirso de Avilés traces the lineage to an English gentleman "descendent of the royal house of that kingdom" (12), Luis de Valdés, however, draws a thick and singular connection, which is also out of question, with a net of kingships (13) in which Trelles and Villademoros even related with the longobard kings... But, as Uría states "in this atmosphere of extraordinary noble pride anything was possible, and the most nonsensical ideas became undisputed truth even if it was absurd" (14).

In 1483, in this social media Fernando de Valdés was born. A son of Don Juan Fernández de Valdés and Doña Mencía de Valdés. With all the lineage that the family could wear, it was clear that the archbishop gilded its coats of arms. As can be read in a tight synthesis on one of the tombstones of Fernando de Valdés' sepulchre, his life developed, since he was very young, on the other side of the mountain chain; and it was there that a whole series of events happened to give shape to his personality. Some aspects of his character as dark as others were good.

For the benefit of this good aspects of his character, Fernando de Valdés name will be mentioned once and again all along these pages. His role was decisive in the realization of a great part of the artistic work we are here studying. On top of this, he also had great bearing on well known cultural works, exemplified by the University of Oviedo. It would have been difficult to find among the local aristocracy someone with enough will and resources to undertake such actions.

2. ARTISTIC CONTEXT

Even though the manifestations of the Baroque style are a necessary object of our study (it is well known what an extraordinary opinion Jovellanos had about the altarpiece of the Malleza) the Gothic and Renaissance styles still receive greater attention. Traditionally, the Renaissance was seen as only a minor period in Asturias. However, nowadays, investigations have brought to light a series of names in the architectural field, forcing a reconsideration of this idea. At the same time, the increased knowledge of these buildings, due to thorough

analysis, allows us to formulate our expositions in juster terms, far from quick and impulsive qualifications. With all knowledge, we can talk about a first Renaissance, which is followed after some 50 years, between the last quarter of the 16th century and first quarter of the 17th, by a period of Classical Purism. Precisely "the appearance of this style in the region and the arrival of well renowned architectural masters was due to an important figure who set himself up as the main Asturian Renaissance Maecenas: Don Fernando de Valdés" (15).

Rodrigo Gil de Hontañón, a man capable of handling Gothic and Renaissance styles, shown by the spire of the Salvador, was to introduce the new style in the plans for the construction of the University. At the end of this period, Rodrigo Gil de Hontañón, together with Gonzalo de Güemes motivated men such as Juan del Ribero, Diego Vélez, Domingo de Mortera or Juan de Tolosa in works representative of themselves. Traces of their influence are found in the Collegiate funded in Salas by the Archbishop Valdés.

In sculpture the panorama is less optimistic. Germán Ramallo says that "very few samples remain, although some of them show a quality much superior to most of the Barroques" —specifically quoting the main altarpiece of the Collegiate— but in this very quality lies its limitation, as they are generally related with importations done from the territory and ordered —among other destinies— for the prestige or enjoyment of the few families who funded a chapel or a church" (16). This is, obviously, the case of the mausoleum of Fernando de Valdés, an extraordinary production of mannerism, exceptional in any place, and the only one which makes it obligatory to mention our region when talking about sculpture in the Renaissance. It is also interesting to note that two other good sculptors, Juan Ducete and the Florentine, Juan Bautista Portigiani belonging to that school, worked in Asturias in relation with the Valdés patronage, as we will see later.

The other important stylistic reference point of the monumental ensemble we are going to study is the Gothic, which gives body to most of the building of the collegiate. In 1925, a well known tourist and monument guide referred to the Collegiate as: "Collegiate of Valdés, 16th century, noteworthy for the sepulchre of the Inquisitor Valdés, founder of the University of Oviedo" (17). This was a good synthesis of the vision that stood for a long time about the building: it was a place prepared to host works of major importance, and automatically, the building itself passed to have a secondary value. This vision of the building could be explained by the fact that Father Carvallo or Gil González Dávila would only mention ecclesiastic aspects of the foundation. Less explainable is the fact that Jovellanos did not say a word about the church, or that Quadrado mentioned only a nave "of modern Gothic style with a groined vault" (18). Of course the list of omissions or references to the church purely out of a sense of duty could be much longer.

All the fault is not due to the dazzling effect of Pompeo Leoni or Fernández de la Vega. On considering the 16th as the century of

Renaissance, there was a certain tendency not to value what it had of Gothic importance. To allude to the Gothic style in that century often meant the adoption of a sort of commiserative attitude towards a stage of oldness, exhaustion and decadence of style, when reality was much different. In fact, the renovation of Gothic buildings, which was held in the time of the Catholic Kings, starts from “some criterias which are far from being only a passive and static prolongation of the expositions of previous developments” (19). The vigour of such renovation, gave cause for Fernando Marías to state that “at the beginning of the 16th century, Gothic passed in Spain through a moment of singular splendour” (20). He also adds that “there was no cloud to shadow the course of the Gothic tendency” (21). The new cathedrals of Salamanca and Plasencia, or that of Segovia —whose first stone was erected in 1525— are more than enough illustrations of what has been said.

In Asturias, as in the rest of the country, the 16th is also a century of Gothic architecture which “enjoyed perfect health” (22). Thinking about what is more important to our purpose, the architecture, the century opens with the arrival of a man of first line, Juan de Badajoz, and closes, near 1600, with the end of the project by another colossal architect, Rodrigo Gil de Hontañón. Between these dates, the last stage of the construction of the cathedral took place; it was a time of feverish activity which excellent product had little to do with a style in decadence. On top of that, the numerous and well organized workshops of Oviedo established a school of good stonemasons, with some features of continuity unknown in our medium. In the school there were many foreigners, but also people from the region whom achieved the skill of Masters. Among them, men such as Pedro de Buyer and Cerecedo el Viejo (23).

This phenomenon is not only confined to Oviedo. From Tanes to Cudillero, Siete to Pola de Allande, the use of renovated Gothic forms was still usual in religious constructions of that century, product or not of local artists. This was done without hermetism or exclusion of any other kind. Of course, there are differences among these buildings. The temple constructed by the contributions of a humble neighbourhood (as seen in Cudillero) would not be the same as that financed by a high ecclesiastic dignity (as seen in Salas). Regardless, these buildings give body to an important segment of the story of regional Gothic style, in which the Collegiate of Sta. María la Mayor holds a preferential place. Its own architecture and the works contained in it, are clear proof that the 16th century, far from simplistic schemes, transforms the variety of forms, the parallelism of languages, and the confluency of styles, in its distinctive features of peculiarity and richness.

3. FROM SAN MARTÍN TO STA. MARÍA LA MAYOR

For centuries, the religious life of Salas centred around the church of St. Martín, the parish of the borough. Both names (San Martín and Sta. María la Mayor) appear together for the first time, long ago in 896, when a son of Alfonso III, Gonzalo, Archdeacon of the Church of Oviedo, gave the church the name of San Martín (24), among others. In its main building, time and different styles have left traces, changes and reforms following one another, so that Jovellanos, in 1796, found it “practically all renewed”. In spite of this, there is still enough evidence to give credit to its origins (25).

Built in the 16th century, the tradition of Sta. María is not long. In those days, even when a temple was enroute of the pilgrims, the flow of people was not enough to furbish its borders with history. Before the mid-century, the effects of the reformist movement were being felt. Criticisms of pilgrimages were being made even in some catholic congregations, as well as the lack of confidence towards European travellers brought about by the Inquisition. In 1586, Bartolomé Cassano, a pilgrim of Genoese origin, stole from the church 2 silver candelabras. This plus other crimes of a similar nature lead him to the gibbet (26).

During the 17th century, different documents indicate much activity in the foundation that Don Fernando de Valdés constituted for attention of the temple. This was especially so in the times when he was “*main chaplain of the church... Sr Don Fernando de Salas Villamar; Professor of the annex of the University of Oviedo*” (27). But life in the Collegiate must have fallen down gradually, as Madoz states, in the middle of the last century, the church “only has one chaplain for its service” (28). One after another, the patronage of this institution passed from the Valdés to the families Mirallo, Miranda, Montijo and Alba (29). In 1894, during the mandate of the bishop, Martínez Vigil, the Dukes of Alba transferred activities in the temple so that it passed to have functions of a parish, “convinced that, in acting so, they were interpreting faithfully the aspirations of their predecessor, Sr. Don Fernando de Valdés y Salas, founder of the ex Collegiate” (30).

This situation still remains. Keeping the name of Collegiate only by tradition, the assumed parish functions of Sta. María la Mayor has caused the emptiness of San Martín; Sta. María la Mayor was declared an artistic-historical monument by decree on the 5th of September 1958 (BOE 1-X-1958), conferring also the same qualification on the House Palace of Valdés and the tower of the borough of Salas.

4. ARCHITECTURE OF THE COLLEGIATE CHURCH

4.1. Foundation and construction of the temple

Luis de Valdés —previously mentioned— was probably the first author to acknowledge that his ancestor the archbishop “in the borough of Salas where His Grace was born, founded a church, *or to be completely true, rebuilt it*, where his parents are buried” (31). The idea that the present temple is a renovation of a previous building, which was to be the groundwork or a starting point for a reform, has nowadays no archeological or diplomatic basis. Although, some authors have echoed the idea. For all purposes, the church has to be considered as a foundation *ex novo*. It is also important to clarify this point, as the contents of the inscription on the mainfront of the foot of the church is somewhat confusing. The inscription states:

ESTA IGLESIA HICIERON EDIFICAR DENUOVO LOS MUI NOBLES
SEÑORES JUAN FERNANDEZ É DOÑA MENCIA SU MUGER AMBOS
DE VALDÉS, CUIOS CUERPOS FUERON TRASLADADOS A ELLA
ULTIMO DE HENERO MDXLIX AÑO (32).

THIS CHURCH HAS BEEN REBUILT BY THE VERY NOBLE LORDS
JUAN FERNANDEZ AND DOÑA MENCIA, HIS WIFE, BOTH OF VALDES,
WHOSE BODIES WERE BROUGHT HERE ON THE LAST DAY OF
JANUARY YEAR MDXLIX (32).

In this inscription the archbishop's parents are attributed the condition of builders. This contradicts all the testimonies, strong without doubt, that we are to consider. Nevertheless, we think that the quoted date, 1549, is to be born in mind when approximating a chronology of the work (33).

Nowadays there is no doubt that Fernando de Valdés was the founder of the temple. The sixteen times he mentions in his testament “*the church of Sta. María La Mayor of the borough of Salas*” are by themselves significant, but besides this there are also very explicit documents. One being a letter to Felipe II, in 1557, where Valdés alludes to the large amount of money he has used “*for the endowment and building of the schools I'm making in Salamanca and Oviedo*” (St. Pelayo de los Valdeses and St. Gregorio) and also “*in a church that I have ordered to build in Asturias*” (34), which is none other than that of Salas (35). In his testament, the bishop himself asserts that “*he has founded and built a church in the borough of Salas, whose vocation is the Sta. María la Mayor*” (36), which, as he insists a bit later, “*I have built and endowed*” (37). In the same way, in the codicil ordered by

his testamentaries, it is indicated that: “*His Lordship has built and founded*” the church (38); the Minutes of the Chapter of Oviedo mention “*the church that he had made in the borough of Salas*” (39). Similar expressions are also gathered, almost as a matter of routine, in the documents written by the chaplains of Sta. María la Mayor on different occasions (40).

It is evident that Fernando de Valdés not only financed the cultural foundation, but also the construction of the temple itself. On the other hand, his intention of being buried in it is not as evident. In fact, in his testament he states a desire to be buried in the cathedral of Sevilla “*if I happened to die there, from Sierra Morena towards Andalucía*”, and in Salas only “*if I happened to die on this side of Sierra Morena, in the kingdom of Toledo or in Castilla*”. Even in this event, he advises his executors that “*it should not be in the main burial of the chapel, which belongs to my parents*”. Everything invites us to think that, apart from what the foundation in itself meant, its destiny was to house the remains of his parents, then eventually, his own remains. This interpretation would explain the terms of exaggerated paternal protagonism used to write the inscription mentioned in the occidental mainfront of the church of Salas.

The foundation of Salas began with excellent economical backup. The endowment was made in two parts: first, in a deed of donation “*intervivos*”, given in Valladolid in December 1559 (41); and second, seven years after, in a procession of goods granted to Sta. María la Mayor, as the testament enumerates all along its many clauses. The religious service was commended to the charge of “*one principal chaplain, six other chaplains and a sacristan, all of them priests... who would have and carry for sustenance of their persons: the principal chaplain, thirty six thousand maravedis of perpetual rent every year, on top of the houses, bread, vegetable garden and vineyard that I left them and I have bought and built near the church*” (42). It is a fact that they used to celebrate their meetings “*near the main doors of the church*” (43).

In relation to the process of construction, no documents, such as production accounts, books of works, or contracts, are kept to properly illustrate the process. Nevertheless, a first assessment of the construction of the building, allow us to distinguish two stylistic stages that are well differentiated. The older of the two, the Gothic stage, would be considered the most important as it comprises the entire body of the church. The second stage corresponds to the tower, the mainfront of the foot of the church, the big portico on the northern side, and the lateral chapels.

The author believes that the first stage developed, approximately, in the decade next to the middle of the century. If the remains of Don Juan Fernández and Doña Mencía were buried in 1549, it seems logical to suppose that the works would have been finished, or at least very advanced, by this date. In 1557, Valdés himself refers to the schools “*I build*” in Salamanca and Oviedo, but on the other hand, he

talks about the church "*I have had built*" in Salas, which by then already had "*seven chaplains endowed for ever*" (44). In January 1567 execution of the first main altarpiece was contracted (45).

It is difficult to speculate as to the architect. By the time the construction of the temple began, the only architect with documented activity in Asturias is Pedro de la Tijera. Due to a sharp economic crisis in the spring of 1535 he was retrenched from his post of principal master of the cathedral, along with the rest of the officials and stonemasons. Nevertheless, he continued to work in the region, at least during the next ten years (46). It is possible that he may have been appointed for the Salas' work, but nothing can be certain. Juan de Cerecedo el Viejo, has also been suggested, but this is not very probable (47).

What seems to be true is that, as in many occasions, the plans of the temple were from the hands of an architect who came from the other side of the mountain chain. Even Rodrigo Gil de Hontañón has been mentioned as the architect. He would have coincided with Fernando de Valdés, already in the Royal Chancery, when he assumed his post in the Collegiate of Valladolid. Due to the lack of documents, only a formal analysis might throw some light on this theme. We will see that some aspects, although invite us to reflect, do not provide enough support to advance the theme and make a firm decision.

The second stage of the works, in the line of Classical Purism, developed between the final decades of the 16th century and the first decades of the next century. Despite the stylistic unity and the fact that the works were done without interruptions, the author thinks, that unlike the Gothic phase, several architects may have been involved. In fact, formally, there are features connecting the tower and the chapel of the Malleza, while the chapel of the Dolores is more in keeping with the monumental portico on the north side.

We should not forget that this period of construction coincides with that of the University. Both buildings being linked, in one way or another, to the house of Valdés. However, the titular of the entailed estate of Salas at that time, Hernando de Valdés Osorio, grand-nephew of the archbishop, put more interest in the Collegiate than in the University. Hernando de Valdés had a cordial relation with the architect Diego Vélez, whom witnessed the contract signed with Pompeo Leoni in 1576. He is linked to the work of the University since that same year and from 1580 he is also the principal master of the cathedral. We think that his name is to be kept in mind when considering any architectural attribution, as well as that of Güemes Bracamonte, but without rejecting other possibilities.

4.2. Ground plan, space, volume

The building has a rectangular plan, with a principal octagonal chapel and a unique nave. The planimetric distribution of the enclosure is practically based on a square (10 x 9,6 m), three times repea-

ted. The enclosure chamfers the north-east and south-west angles of the head sector forming a polygonal head. This plan is characteristic of this period of the Gothic. The base of the spatial unity, enclosed in its walls, stands on the continuity and straightness of its lines, with hardly any external exhibition of its parts. In this way, V. Nieto writes that, one of the most characteristic features of this type of church, "is the articulation between a certain perspective effect and the axiality of the nave and the centralized space in the head, breaking with the traditional compartmentalisation in crosses of the transept, apse and nave" (48).

Three units conjugate to form the body of the temple, contributing to the two basic hierarchical cores of the building: choir and head. Even had the nave been a bit longer, this connection would still exist, mercy to the spatial diaphanousity derived from the relief of the proportions of the nave and the absence of structural elements interposed in the continuity of the wall. We could even add, that the effect of spatial unity, would have been accentuated by the absence of lateral areas. The open chapels on the south side of the nave have no relation with the original plan.

The choir, located in the foot section of the church, takes up in height more than half of the area delimited by the choir itself. Originally created for splendid resonance, it is bound to have a practical fate. This is especially so in temples linked to communities or groups living in a secular regime. This meant, in part, a transfer of powers of the head of the church, and a liberation, at least in theory, from some conditionings in the church's configuration. The middle sector of the nave, acts as a connector between the two basic areas of the temple, and also between the temple and the outside, as the main door opens into it. This disposition of the lateral is quite common in constructions of that time.

Between the nave and the head there is no evident solution of continuity, or it is not clear enough to result in disrupting the spatial unity. There are, of course, architectural elements which save this different protocol in the basic part of the building. The starting pillars of the triumphal arch or the quite low elevation from the floor of the enclosure are such elements. But, in spite of this, nobody can see in the main chapel superimposed or adhered structures but rather an area of natural confluence, immediate, and required by the rest of the temple.

The wide presbyterial section of the north wall gives way to the funeral monument of Don Fernando de Valdés. On the opposite wall, a communication arch opens into the chapel of the Malleza. Between this rectangular zone and the polygonal space (limited by the three sides of the front, support of the main altarpiece) there is no interruption of the plan. Even the vault helps to underline the cohesion of the whole sector. This space by its own nature has been given all priority. In this case, however, its importance is reinforced by the funerary condition, which is the basic reason for the existence of the temple itself. The polygonal structure of the head of Sta. María la Mayor makes it distinct from other constructions in the region, which are close to it in

chronology or conception. In the church of the Dominicans of Oviedo the only nave, flanked by chapels, leads into a rectangular head, similar to that found in the Collegiate of Tanes (Caso) or San Emeterio de Sietes (Villaviciosa).

The structure of the temple as a whole, is the shape of a parallelepiped, in which the only discordant volumes are the tower and the added chapels. In other words, the big unified room inside is shown outside through the most simple volumes. To enhance this, there is a common ashlar which, apart from the tower, is only missing in the aesthetically remarkable parts, such as the porches or the technically delicate parts, as are certain areas of the buttresses.

4.3. Doorways

Two doorways give access to the temple: one opens to the north side, which is the principal one, and another to the west, at the foot of the church, under the tower.

Main Doorway

The main doorway is perpendicular to the axis of the nave and positioned in the middle of it. This position is adjusted to the tendency, quite common in the 16th century, of setting the entrances on the laterals. Opposite to what is found in the next century. Priority used to be given to the southern side, unless there were exceptional circumstances. This is precisely the case in Sta. María la Mayor. The northern side is preferred, as it is facing the path which, within a few metres, entered the borough of Salas.

The structural subordination of the doorways to the whole structure used to condition their morphology. Following a line in fashion of the time, the doorway of Salas is drawn with nearly total independence, to a point where its lines could perfectly configurate the access to any civil building. In this sense, it is clear its conception is related to the Hispano-Flemish past, as well as to future trends. This is perhaps why the general plan was modified in the 17th century with the addition of a monumental portico. The portico is placed between two simply coated buttresses acting as jambs, separated by a wide semicircular arch. The entire portico is ended with a classical pediment with the Valdés' coat of arms, the only decoration of the tympanum.

Under the portico, the main doorway of the church is located on an outstanding face, embellished by a wall section of regular bond. The window is delimited by a slightly pointed arch, old-fashioned detail without doubt, composed by two big voussoir. In the intrados an archivolt is fitted in which two large moulding planes run; among them opens a wide sheet, decorated by 16 rosettes with four petals and a central button. This motif, typical of the Renaissance, is present in other places of the temple. Rodrigo Gil de Hontañón, was very partial to this motif and used it repeatedly in the base of the spire of Salvador

(49). On the external side of the jambs, surrounded by two rebate mouldings, the theme is repeated in the same way as on the false capitals which coronate them, and where pommels are also used. The window is surrounded by a border ending in a canopy. The window's transoms begin from the corbels with double polygonal abacus, in which the Gothic pommels appear again, all in the tradition of 15th century. Under the border and protected by the cardinal's hat and episcopal seals, there is a complete coat of arms of the founder, with four quarters. This is also repeated on the sepulchre.

In synthesis, we could say that the porch, as many others of its time, reunites enough elements to manifest its condition of continuity with the Gothic tradition. Though at the same time, the evident priority given to a certain type of ornamentation, is proof of receptivity, somehow tinged, to the parallel language of Renaissance.

West Porch

The west porch, at the foot of the temple, corresponds to what the author has called the second phase of construction. Its decorative sobriety is derived from elements of pure tectonics. The bay opens under a basket-handle arch, resting on jambs. The base of the moulding maintains the spiral of the arch. No concession is made to alter the purity of conception and design. Two small pilasters, also slatted, flank the porch, imitating a border. These rest on corbels, in which the lineal moulding of the fascias is continued. Above the extrados of the arch, the frame is closed by the outstanding inscription alluding to the burial, in 1549, of the parents of the founder.

Some authors have insisted considering this doorway as the original or principal (50), however, it is convenient to remember what was said earlier when talking about the northern doorway. That is, the position of the doorway is adequate to the dictates of the times. The fact that the western doorway had been emphasized by the setting of the portico, which would be the base for the tower, is a fact *a posteriori*. It was therefore, set from different stylistic influences, and so does not alter the initial plan.

4.4. Supports

The objective of showing the nave as a unified space, forced them to avoid using supports as much as possible, as volume or vertical continuity would introduce an idea of compartmentalisation. Supports, therefore, were only used in the access to the head of the church. On all other occasions, false supports were used systematically.

Pillars

The main pillars are formed by a bundle of three columns. These are thin enough to avoid being a visual handicap but adequate to from

a base for the elements they support. The shafts are completely plain, with divisions in horizontal courses. They rest directly on a short grooved pedestal, whose perimeter outlines its disposition. The decoration of the capitals, which section is almost the same diameter as the shafts, is based again on flowers with a central button (one per capital). The capitals end in a wide abacus with triple moulding, which delimits the area on which the skewbacks of the triumphal arch can vault.

The constructive function of the main pillars could have been taken over by corbels, as happens in the rest of the church. Their presence do not really obey technical reason, but highlight the space whose entrance they flank. The angles formed by the pillar and the wall are chamfered by corbels. The mouldings of the capitals of the corbels are continued, but the decoration is disregarded. This model, repeated in the front, is the most simple among those used in the temple, and is very similar to the model used in the main doorway.

Corbels

In the rest of the church the corbels are of the truncated-cone type, although this model varies from the middle sector to the choir. It is worth remembering the description made by Antonio Casaseca of the corbels used by Rodrigo Gil de Hontañón in his first period, and even, in what he calls the period of transition, which introduces us into the third decade of the 16th century: "Sometimes, the corbels adopt truncated-cone forms, with the vase divided into bands by very small rebate mouldings, decorated with thistle shaped leaves or introducing... Gothic details in perfect symbiosis with the Renaissance such as the flowers with four petals and central button" (51). This description is applicable, initially, to the support of the sash arch which separates the middle from the final sector. The arch is formed by a central corbel, which is the base of the perpend, and two quarters of a corbel, from which the side arches and transepts begin. From the bottom to the top, the vase is decorated by pearls, a vegetal band among torus, and a wide series of mouldings, in which the straight, concave and convex profiles are alternating.

The frustum, although more narrow and elongated, appears again as the start of the arch segment of the choir. This appears with another quarter of a corbel from which one of the transepts which form the vault begins. In the decoration, the order of bands formed by slim torus is repeated. The bands cover the traditional thistle shaped leaves as well as the Renaissance flowers of four petals and central button.

Finally, under the choir's gallery, the corbels on the southwest and north-west angles, are in fact the bottom part of the previous ones. The north-west corbel has no decoration, but opposite it we find again the well-know rosette.

All these supports have an external correspondence in the buttresses. Although, on the south side they have been absorbed by the attached buildings. The plan of the supports is rectangular; the elevation

describes a slight stepping in three parts, with intermediate flashings and ending in a slope; those at the head of the church appear enlarged. Only its external face has regular bond, without any concession to decoration. In fact, the architect has never intended to give an aesthetic triumph to the outside, with the punctual exception of the doorways. His first objective and main triumph is the internal space, and the powerful buttresses are their unavoidable servitude.

4.5. Arches and vaults

The two parts of the vault which form the only nave of the Collegiate, are laterally limited by side arch vaults which are slightly pointed and almost completely embedded in the walls. This is the same as found in the perpend of the foot of the church. By contrast, the sash arch, separating both sectors, and the triumphal arch are much thicker than the rest. This construction corresponds to their supportive roles. As the mechanical arms of the arches are not in continuation with the morphology of the supports, their profiles are traced with complete independence. They are composed, from intrados to extrados, by implantation of a rectangular base section, whose contacts with the helmets are softened by a wide sheet. This is followed by an alternation of concave and convex identical mouldings, to finish in a flat portion. The segment arch is just as powerful, although it has a less artistic profile.

The arches which plait the vault keep the same thickness in all the building and also identical profiles. With their composition of implant of rectangular section, double sheet and flat ending, they conform to a model endlessly repeated in the 15th century. Its own uniformity means that in the vaults there is no clear distinction between the active and passive members. In fact, in the mechanics of the structure, its pieces do not play a more relevant role than the rest of the helmet. This agrees with the evolution of the constructive technique in the 16th century.

We cannot say the same thing about the design drawn by the ribs. Apart from the head of the church, they form a very simple star, with few differences from those that Juan de Candamo laid out in the Cathedral of Oviedo many decades earlier. There are simple vaults of tierceron with five keystones, without decoration, and completely straight tiles, lengthened from the pole to the keystones of the side arch, or in dorsal, to the sash arches. For its time and the quality of the building, a more complicated and rich design would be expected, more like what is seen in the head. Maybe the project was originally this way and, as so often happened, it was changed later. Hoag states that, when the vaults were laid out, "they rarely responded to the original project, even when the plans were kept" (52).

Although the case is more understandable, the vault is even simpler, very flat, to act as a settling for the choir. It is composed of only two transept ribs and two perpendiculars. They all converge in the

only decorated keystone of the nave, which bears a nice Cross of Santiago.

The vault of the head is in open contrast with what has been described so far. It includes all the area of the chapel, which contradicts the common tendency to use different roofs for the presbyterial part and the space limited by the front. Therefore, a new unifying element is introduced, although this solution might also obey to other reasons as we will see. The central motif of this vault is a big star with eight points. This is a result of the union of eight rhomboidal figures, with keystones of the same size in all the angles, except the central, again without decoration. However, several of them are perforated but without the corresponding edging. As the space covered by the roof is a polygon, with evident differences between its sides, the ribs connecting the angular supports with the keystones of the star cannot have the same length. They are adjusted to the spaces they divide. That is, the presbyterial rectangle and the isosceles trapeze defined by the front. The transepts born on the first one have a longer run, as the tierceron arches, always straight. In the case of the front's transepts, they are adjusted to the lunettes under which the windows of the apse open.

These differences never affect in a negative way on the vault. It must be contemplated from outside the triumphal arch, where the calculations of perspective were done. Nevertheless, and in spite of being in front of one of the most beautiful samples of Gothic in our region, there is no doubt that the ideal ground for structures of this type would be buildings with a central plan. Yarza states that, when Hanequín de Bruselas, around mid-15th century, built the chapel of Alvaro de Luna (in the cathedral of Toledo), "he was recuperating the old martyr's funerary idea" (53). In the second half of the century, Simón de Colonia utilised his teachings and built the Chapel of the Condestable in Burgos. It was to become a prototype in the 1500s with the starred vault as one of its most admired elements. Its design would be taken into account not only for copies, good or bad, but also to integrate into wider-ranging plans (54). This is the case of two works designed around 1520, although after this time they followed different rates of construction. We are referring to the major chapel of the monastery of La Vid (Burgos), recreated by Rodrigo Gil de Hontañón in one of the drawings included in the album of Simón García (55), and also the Convent of Santa Clara, again in Burgos, designed by Juan Gil de Hontañón (56) who began construction in 1524 (57).

By its straight design, the vault of the head of our church would be closer to the latter, that is the convent of Sta. Clara. Although, these Castilian chapels would always be different as they are still based on central plans. However, what they do share with Sta. María la Mayor, is its funerary finality. In other words, the purpose of the main chapel of the foundation of Salas since the beginning was to receive, at least, the remains of the parents of the archbishop Valdés. Therefore, it should be included with other buildings where funeral inspiration is integrated not only in the construction, but also in the institutional and

cultural aspects (convents, monasteries... collegiates). In our case, the formal and material element which best displays this inspiration is the vault. On one side it acts as an instrument of unity and delimitator of space. On the other, due to its morphology, which is not accidental, it shares a well defined tradition of utilising certain types of stars. These being emblems of proclamation of the very specific nature of the buildings they serve.

4.6. Illumination

Apart from a small rosette, the same type of window is always used. This style is very common in similar buildings of that time. The window opens under a small semi-circular arch, in double splay and chamfering; it is quite narrow, five times higher than its aperture. The quality of the bond, more than the decoration, contrasts it with the rest of the facing. Outside, the decoration is limited to a moulding of double cavetto and thin framing torus, but is non-existent inside.

The distribution of lighting on the walls does not obey, as it was compulsory in other times, to the repetition of a certain pattern of construction. Rather, the lighting is adapted to the particular space it serves. The sector of the choir has lateral lighting provided by four windows: two per stretch. This priority of lighting has to be understood in function of the importance of the place. By comparison, in the middle section there is only one window, on the south wall. This is flanked by the sealed coat of arms of the Archbishop. Without doubt, there must have been another window on the opposite wall, covered over in the 17th century when the monumental portico was built.

In the head there are two small windows, on the top and lateral side. The situation of these is evidence for the loss of importance of this area due to the need to gain space to set the main altarpiece, the value of which is considerably increased.

The only window which is slightly different from the type previously described is the oculus in the wall of the foot of the church. It has small proportions, as was the rule, with radial tracery; its double splay, as in the other windows, have mouldings with double cavetto and framing torus. It is evident that it was not constructed to open onto the first floor of the tower, as is the case today. Its function was to form part of the original gable end, in which it would be together with the porch, the most outstanding element of the building. This is by comparison with the austerity of contemporary facades in temples of similar style.

Neither the succession of the oculus and rose-window, nor the narrowness of the windows are peculiar to this building. Nor is there any technical reasons to be so. In fact, we are in the last part of an evolutionary process. In the Gothic, windows were given back their original condition of "focus of light isolated in the mass of the wall, rather than a continued area of light" (58). The concept of translucent

architecture was in crisis. Even though lighting kept its religious symbolism in the Spanish 16th century, notions of lighting had been greatly modified before the end of the century (59).

4.7. The tower

The tower is part of what we have come to call the second constructive stage. In chronological context the last quarter of the 16th century, the domain of purist architecture. It is, by its strength and scope, a compulsory rival to the nearby civil tower. Although, its strength longs for more graceful conception. Its prismatic-quadrangular structure, plaited with ashlars of regular bond, as well as its position at the foot of the temple, sets it in the tradition of the Castellan towers.

Nevertheless, its form is clearly of an element superimposed on the initial Gothic plan. This sets a problem, not well resolved, of adequate vertebration with the rest of the temple. Even though its width is smaller than the gable end, it is not enough to avoid a first impression of continuity, reinforced by the setting of solid buttresses and by the small tower of the spiral staircase. The whole tower tends to cancel completely the plan of the original facade. The tower has three floors; the basement works as a portico, while the first floor is a simple transit towards the body of bells which is by far the best conceived, as often happens in structures of that type and time.

The base body

After its arches were walled up, the tower was used as a chapel, called the Prayer in the Garden of Gesthemane, with access from inside the church. This kind of arrangement was not at all uncommon and in some occasions the lower parts of the towers were used for baptisms or even as vestries (60). The recent restoration has recovered it as a portico, its initial role. The portico is limited by three semi-circular arches which mouldings, as well as the slatted jambs, continue the inspiration of the porch they precede. A vault of tierceron covers the sector; its principal keystone displays the arms of the house of Valdés, while on the secondary keystones a human figure, and geometrical and vegetal themes are carved. It is well known that the use of ribs in the vaults survived the Gothic. This can be proved by their presence in Baroque monuments in our region.

On the floor, and as a testimony of its previous destiny, a tombstone is kept with the following text:

ESTE SEPUL-
CRO DOTÓ PARA SU-
ENTYERRO Y
HEREDEROS DON JUAN
LUCAS DIAZ VALDES,

CAPELLAN MAYOR DESTA
COLEGIATA, POR DECRETO
DEL SEÑOR PATRONO.
AÑO DE
1736 (61).

"THIS SEPULCHRE
WAS ENDOWED FOR
HIS BURIAL AND THAT
OF HIS HEIRS BY DON JUAN
LUCAS DIAZ VALDES,
PRINCIPAL CHAPLAIN OF THIS
COLLEGIATE, BY DECREE
OF THE LORD PATRON.
YEAR 1736" (61).

Without doubt, in the conception of the sector in the porches, the designer looked not only for pure utilitarian purposes, but also for the aesthetical objective of gaining spaces for the windows. Thus preventing the building from an even heavier aspect. This was an old problem, and never was this solution best used than in the large tower of the Cathedral of Salvador. The key laid in adequate compensation of the pressures. In spite of the relation between the base and the elevation of the tower, and the counteraction offered by the church, buttresses could not be avoided. The appearance of "some almost vertical cracks, which can still be appreciated, possibly due to the pressures of the vaults" (62) demonstrate this. So, the new work cancelled almost completely the vision of the previous, loosing in aspect what it gained in security.

The first floor

Access to the intermediate floor, is through the spiral staircase. This is sheltered in the small circular tower, near the south side. Seldom were these type of cylindrical structures a suitable complement, and this is not one of the cases. The first floor of the tower is completely blind on its north and west facings. A very narrow opening, almost a loophole, is found on the south, while the eastern facing has an oculus which opens onto the choir. Such austerity is usual in these type of constructions, where priority was given to the top floor. This floor is covered by simple ogives, which ribs start from corbels decorated with vegetal projections and *avenerados* motifs. This configuration is found again in the chapel of the Malleza.

On this floor, in a provisional way, there is an image of St. Peter. This sculpture is attributed to the Baroque sculptor Antonio Borja, who was living in Asturias at the end of the 17th century (63). Although deteriorated, its formal quality is visible, reinforced by its great expressivity, capturing perfectly the tormented moment of the apos-

tle's repentance. This iconography suits the Barroque taste that the artist popularized in the processional "paso" (figures used for Easter Procession) realized for Gijón, which disappeared during the last civil war. The image of Christ tied to a column, conserved in the Collegiate, which links with the tradition of "Nazareno" penitents starting from Borja himself, is a worthy work although not performed by his hands.

The body of bells

Sober and elegant, the body of bells is organized around the angles of the square pilasters. The south-east pilaster was lengthened to the middle of the southern facade to shelter the access, in substitution of the small circular tower. In each facade (except the southern), there are two windows in a slightly raised plan. So, the top of the body is distinctive by breaking with the continuity of the square floor, and also, by the contrast that its windows establish in relation with the opacity of the previous floor. The windows are semi-circular opening among pillars and slatted pilasters. The bottom area is closed by blind ledges carved on the outside with balausters. A slight cornice surrounds the whole sector at the height of the line of imposts, underlining the ring of arches.

The floor is ended with a grooved frieze and cornice, on which, the angles of the four pillars are emphasized by small capitals. These are also present on the bulrush crowning the main facade. The area is covered by a ribbed vault which keystone displays again the arms of the house of Valdés.

There are two bells. The oldest has been considered to be contemporary with the building; it is 70 cm high and 60 cm wide, and at the top and the bottom respectively, the following inscriptions appears:

IYS MENTEN SATTAN ESPONTA
NEAM DEDE P DEO ET PATRIE LIBERACIONEM (64).

The other bell, 78 cm in diameter and 80 cm high is from the beginning of the last century, and its top and bottom parts are covered respectively, by these legends:

IHS MARIA Y JOSEPH AÑO DE 1808
HIZOSE SIENDO CAPELLAN MAIOR DON
EMETERIO GONZALEZ CARBAJAL (65).

4.8. The chapel of the Malleza

Architecture

Also known as the chapel of the Holy or the Rosary, this building with funerary destination was built by Hernando de Salas, as is read from the inscription on his burial. He was the stepbrother of the arch-

bishop Valdés, who designated him in 1556 as one of his testamentaries. So, if the date which according to Ciriaco Miguel Vigil was written on the tombstone (but today illegible), of 1964, was referring to him, it was either wrong or had been incorrectly read. This clarification is important as otherwise it would be difficult to date the chapel in the last quarter of the 16th century.

The enclosure, attached to the south side of the Collegiate, is formed by two bodies. One, 5.20 m wide and 7 m long, communicates with the middle sector of the nave, and the other 5.80 m wide and 6.10 m long, assumes the role of the head. An arch of purist design, almost 2 m wide, connects both parts, and another arch of similar characteristics opens towards the main chapel. So the new funerary area remains integrated with the main space for worship, although between both of them an iron grid was later put.

Both sectors are covered by vaults of tiercerons with straight bonds linking the secondary keystones with the central. However, the profile of the ribs is not identical. Those of the western part repeat the profile of the church, while those of the head are moulded in stepped intervals, obtaining a richer effect. As well as this, the keystones of the occidental part are plain, and on the other part the secondary keystones are covered with plant motifs; from the central keystone a large polychromatic whorl is hanging, with the emblem of the Malleza. There are also differences in the supports. Although quite deteriorated, the corbels of the head are more artistic, comparable in their shapes to those in the floors of the towers. On the other hand, those of the other part, simply moulded, are very much like the corbels of the vault in the base body of the church.

These formal relationships and the chronological references that we have, allow us to approximate the constructions of the chapel of the Malleza and the tower. They would be the first group of achievements of the second constructive stage, probably ending with the century. The chapel had at some point a small vestry, shown in old plans and proved during the last restoration. The only visible vestige being a door with lintel which opens on the south wall of the head, next to the front.

Burials

All burials are located in the preferred sector of the head of the church. The most outstanding are the burial of the founder and that of Fernando de Malleza and his wife, all included in the simple monument with sepulchre located in the wall of the Espistole. On the front of the monument, there are heraldic emblems with their corresponding epitaphs. Don Hernando de Salas is on the left, with the same four quarters that appear on the Archbishops' coat of arms in the main porch and also on the mausoleum of the inquisitor. The following inscription is found:

AQUI ESTA SEPULTADO EL SENOR DON
HERNANDO DE SALAS OYDOR DEL CONSEJO
REAL DE YNDIAS, ARCEDIANO DE GR... ERMANO DEL
SERENISIMO ARZOBISPO DE SEVILLA
DON FERNANDO DE BAL-
DES. MANDÓ HAZER ESTA CAPILLA Y OTRAS
OBRAS PIAS. DEJÓ POR PATRON DE ELLAS A...
FERNANDO DE MALLEZA SU SOBRINO...
AL SENOR QUE LE SUCEDIERE EN SU CASA.
MURIÓ EN EL AÑO DE... (66).

"HERE IS BURIED DON HERNANDO DE SALAS JUDGE OF THE
ROYAL COUNCIL OF INDIES, ARCHDEACON OF GR... BROTHER OF
THE ARCHBISHOP OF SEVILLE DON
FERNANDO DE BALDES, HE ORDERED THE CONSTRUCTION OF THIS
CHAPEL AND OTHER PIOUS WORKS, HE LEFT AS LORD OF THEM...
HIS NEPHEW FERNANDO DE MALLEZA... THE LORD WHO WILL
SUCCEED HIM IN THE HOUSE. HE DIED IN THE YEAR OF..." (66).

The coat of arms of the next sepulchre is also quartered. This time
with arms of Malleza, Bernaldo de Quirós, Salas and Miranda. The
epitaph is as follows:

AQUI ESTAN SEPUL-
TADOS LOS SEÑORES F...
FERNANDO DE LA MALLEÇA
Y DOÑA CATALINA BERNARDO DE QUIROS SU
MUGER, SEÑORES DE
LAS CASAS DE MALLEZA.
MURIERON AÑO DE 1598 (67).

"HERE ARE BURIED THE LORDS OF F... FERNANDO DE LA
MALLEÇA AND LADY CATALINA BERNARDO DE QUIROS HIS WIFE,
LORDS OF THE HOUSES OF MALLEZA. THEY DIED IN THE YEAR
1598" (67).

On the pavement of the chapel there are two more sepulchres. One,
near the altar and the grid, has on the tombstone carvings of the arms of
Malleza, Quirós, Cienfuegos and Miranda, as well as this legend:

AQUI ESTAN SEPUL-
TADOS LOS SEÑORES
JUAN DE MALLEZA Y DOÑA
YSABEL DE CIENFUEGOS
SU MUGER, SEÑORES DE
LAS CASAS DE MALLEZA.
MURIERON AÑO DE
1630 (68).

"HERE ARE BURIED THE LORDS JUAN DE MALLEZA AND LADY
YSABEL DE CIENFUEGOS HIS WIFE, LORDS OF THE HOUSES OF
MALLEZA, THEY DIED IN THE YEAR 1630" (68).

On the other one, with the coat of arms of the Malleza, we read:

AQUI YACEN SEPUL-
TADOS LOS SEÑO-
RES DON FERNANDO DE MALL-
EZA Y DON FERNANDO DE MALL-
EZA Y DON FERNANDO DE MALL-
EZA Y DORIGA, CA-
VALLEROS DE LA H-
ORDEN DE SANTIA-
GO, Y SEÑORES DE LA CA-
SA DE MALLEZA.
ASENTARON-
SE AÑO DE 1681 (69).

"HERE ARE BURIED THE LORDS DON FERNANDO DE MALLEZA
AND DON FERNANDO DE MALLEZA Y DORIGA, KNIGHTS OF ST.
JAMES ORDER, AND LORDS OF THE HOUSE OF MALLEZA. THEY
RESTED IN THE YEAR 1681" (69).

However, nothing in this chapel holds as much interest as the
altarpiece, by Luis Fernández de la Vega. A special paragraph will be
dedicated to it later when talking about the works of sculpture treasu-
red in the Collegiate.

4.9. The Chapel of the Dolores

The Chapel of the Dolores was the former name of the present
Chapel of Penitents, which was also used to perform baptisms. Atta-
ched to the southern side, bordering with the Chapel of the Malleza,
its plan is practically square (5.93 x 6.11 m). Access to it, opened to
the last stretch of the church, is through a monumental portico with
semicircular arch. The arch is flanked by plain pilasters, with mini-
mum projection, ending in a pediment in which tympanum does not
display heraldic reference. This tone of austere construction continues
inside. The architect only displaying the lines of geometrical defini-
tion, like the pilasters of the angles and the side arches of the vault.

On the south wall, a sepulchre flanked by columns and ended in
pediment, repeats in a reduced version the model of the porch, in the
same way as this porch is related to the monumental porch of access
to the Collegiate. We think that the latter and the Chapel of the Dolo-
res form the initial group of achievements of the second stage of cons-
truction. This phase must be included among the manifestations of

purist architecture in our region. There are no documents to give cause to the chronology or artist. This may be why the dating of the monument has sometimes been done with a century of oscillation. But as we understand it, neither the external portico nor the chapel are further from the first quarter of the 17th century, and by its design, we may relate both works with the late purism of the master, Gonzalo de Güemes Bracamonte.

The chapel keeps, under its only sepulchre, a work of major interest: the high relief of the Assumption of the Virgin. This formed part of the main altarpiece of the Collegiate, done between 1567 and 1568 by Juan Bautista Portigiani, but now lost (70). It measures 1.32 m in height and its present position and state of conservation cannot easily give us an approach to its origin.

Nevertheless, as an approximation, there are some features of its colouring, contained in the contract subscribed with the painter, which would have “the cape in blue and the rest of the petticoat in red, well garnished with gold and... the moon, that the said image had to have under the feet, in silver... and make it look as a shining, coming out of Our Lady” (71).

In the opinion of González Santos, “the serenity revealed in her face, the elegant neatness of the mantles and the delicate rhythm of the clothes, are features which would give credit to any master”, and he adds that “everything here breathes an unquestionable classical air, to which the qualification of beauty is not a topic” (72).

5. THE MAIN ALTARPIECE

If, when talking about the Collegiate of Salas, the image that first arises is the mausoleum of the Archbishop Valdés, it would seem, with renewed reasons, that the paragraphs dedicated to sculpture should open with its study. We will not in these pages, contemplate the works of art as isolated pieces of a catalogue, but as an integral part of a wider context that they serve and enrich. In exchange, this reinforces their meaning, allowing us, to get closer to a better understanding.

From this perspective, the altarpiece, growing in importance, becomes nothing less than “the basic element of the religious temple” (73), and is therefore the compulsory starting point. Its importance is even more so, in churches with a unique nave, like Sta. María, in which there is complete control of the spatial convergence towards the head of the church. But on top of that, in the Collegiate, due to the weight that the funerary finality has, and the place of privilege of the main chapel, the altarpiece becomes the axis of the whole organization of the place. On the right and the left are placed the sepulchres of Don Juan and Doña Mencía, parents of the inquisitor, and the large work of Pompeo Leoni is very close, on one of the sides of the presbyterial section, while the pantheon of the Malleza opens on the other side.

5.1. Typology

The altarpiece and the images on its sides of deceased people praying, have not been performed by the same artist. Furthermore, there is not even a perfect coincidence of dates of these performances, they together compose the typology of what Martín González called the *altarpiece-sepulchre*, which “means the fusion of the altarpiece with the funerary elements” (74). González quotes as a predecessor the Royal Chapel of Granada, with the reclined figures of the Catholic Kings on its sides. But origins of this type has to be found in the sacred scenes with presence of the donors, the married couple. A good example of this in Asturias is the altarpiece of the Lamentations. The theme carved on it, the Pity or Crying Over Dead Christ, reveals the funerary destination of the work. Originally it was set near the sepulchre of those who committed it, architect Juan de Candamo and his wife, who appear, obviously, in a kneeling position (75).

In this altarpiece, divine and human personalities are still on the same plane. Yet since the second half of the 15th century, the kneeling representation of the deceased begins to be separated from the sacred scene; this evolution brought as a result the type of *altarpiece-sepulchre*, which achieved great success in the 16th century. There is unanimity in considering the monastery of El Parral as the richest manifestation of this typology, with interesting developments, like the Collegiate of San Bartolomé, in Belmonte (Cuenca), flanked by two pairs of personalities.

In the case of Sta. María la Mayor, it seems that the work which provided the inspiration was that performed by Francisco Giralte in the chapel of the Bishop, in Madrid. Although in it the sculptures of Francisco de Vargas and Inés Carvajal are not materially united to the altarpiece (the sculptures of Don Juan and Doña Mencía must have been united, a bit less than nowadays, to the original altarpiece), the general scheme remains the same. Of no less importance is the magnificent sepulchre of Gutiérrez de Vargas, son of the couple, found in the nave of the Madrilian chapel. This completes the plan that Pompeo Leoni would adapt for Salas. There is nothing special in the Italian looking for inspiration in Giralte, if we bear in mind their personal relationship and mutual knowledge of each others work (76).

5.2. Artist

The present altarpiece is the heir of a previous one replaced in 1606. The only piece remaining from the original is the image of the Virgin, to which we referred when talking about the chapel of the Dolores. Nevertheless, the investigation carried out by González Santos has allowed an approximation of this work, from which Pompeo Leoni started when arranging the sepulchres of the Valdés family (77). We know that the artist was the Florentine Juan Bautista Portigiani,

contracted in 1567; Benito Rabuyate was in charge of the works of gilding and painting. The altarpiece was structured around a central section, with the Custody and the Annunciation. In the lateral frames, there were representations of St. Peter, the baptism of Christ and the Adoration of the Shepherds (Section of the Gospel), and St. Paul, St. Martín of Tours and the Assumption in the opposite. In the attic there was a Calvary scene flanked by coats of arms of the house of Valdés.

At the beginning of the 17th century, the testamentaries of the bishop Don Fernando decided to adorn the main chapel of the Collegiate with a new altarpiece. For it, "they came to the city of Toro, where one of the best, and better qualified, sculpture workshops of the Northern plateau was flourishing", kept by artists such as Sebastián Ducete, Esteban de Rueda and Juan Ducete Díez (78). Gaspar de Acosta perhaps designed the new project, but the sculptural job is attributed to Juan Ducete. The similarity with the fragments conserved from the lost altarpiece of the University of Oviedo, one of his documented works, allow us to assign the altarpiece of Salas to him (79).

The following inscription, leads to an exact date of the work:

ESTA OBRA MANDARON HAZER LOS SEÑORES OIDORES
VOORQUES
I TEJADA, TESTAMENTARIOS DEL SEÑOR ARÇOBISPO DON
FERNANDO DE BALDES
DE GLORIOSA MEMORIA, I CON PARESZER DEL SEÑOR DON
FERNANDO DE BALDES
SU PATRONO. 1606 AÑO (80).

"THIS WORK WAS ORDERED BY THE JUDGES
VOORQUES AND TEJADA, TESTAMENTARIES OF THE LORD
ARCHBISHOP DON FERNANDO DE BALDES, GLORY TO HIS
MEMORY, AND WITH THE AGREEMENT OF THE LORD DON
FERNANDO DE BALDES, YEAR 1606." (80).

5.3. Style and iconography

The altarpiece measures 5.10 x 7.60 m. Its architecture, adapted to the polygonal apse, consists of a central section, in which the monumental Custody has preferential place, and two lateral sections, a bit narrower. The entire altarpiece is structured in two bodies with a prominent attic. It all answers to a model of mannerist inspiration to which "in 1606, the art of altarpiece had already evolved" (81).

The iconographic style in its main sequences, is clearly parallel with the primitive main altarpiece, here also utilising the Annunciation as the main theme of the central section. In the Gospel's section, Christ's Baptism appears again, using the presence of the saint patron of Juan Fernández de Valdés to underline the altarpiece-sepulchre connection. By contrast, in the upper frame the Presentation of Our Lady

is a novelty. On the opposite side, the story of St. Martín and the Epiphany are represented, and in the attic the Calvary with the arms of the archbishop Valdés and Fernando de Valdés Osorio is shown. In the spaces limited by the architectural elements, or superimposed on them, a series of isolated figures or scenes in different sizes have been placed. On the bench, the Adoration of the Shepherds and the Circumcision appear, flanked by the Apostles. Next to the Sacrament, there are small reliefs with eucharistic meanings (Isaac's Sacrifice, Moses making water pour out of a rock...) and on the outside columns of the first floor, Adam and Eve wrapped in vegetation, with a large hoe and a pick...

All of them are middle and bas-reliefs, as the high reliefs were reserved for the four principal mouldings, and the form for the Calvary and the Annunciation. According to González Santos, it is in the high reliefs "where the art of Juan Ducete best shines". The Annunciation he describes as "a group of major quality and well-conceived composition, the statue of the archangel is outstanding, comparable with the most perfect Custody Angels of the district of Toro". With respect to the Calvary, he talks about "the powerful, well configured anatomy and slimmess of the Crucified, a characteristic which—he ensures—has to be made extensive to the rest of the nudes of the altarpiece". For all that, he concludes that "we are, without any doubt, before a piece of great quality, without comparison to the models of Crucifixions known in the Workshop of Toro" (82).

In spite of its excellence, the work "had very little significance in the local panorama. This is perhaps because it remained closed to public contemplation (we should remember that the parish was the old San Martín), or because of the difficulty that its architecture offered to be copied" (83).

Only two years after its installation, the testamentaries of the archbishop Valdés had an artistic iron grid installed. This resulted in separating the enriched presbytery from the nave. Unfortunately, the grid has not been conserved, but we know the content of the legend which ran along its upper and middle parts in two long lines:

ESTA REJA I LA CIMA DELLA MANDARON HAZER LOS SENORES
LICENCIADOS ALONSO NUNEZ DE BOHORQUES DEL CONSEJO I
CAMARA DE SU MAGESTA, Y JUAN DE TEJADA DEL CONSEJO DE S.
M. TESTAMENTARIOS
DEL SENOR DON FERNANDO DE BALDES ARÇOBISPO DE SEBILLA,
INQUISIDOR GENERAL: SIENDO PATRON DON FERNANDO DE
BALDES OSORIO SU SOBRINO
ACABOSE ANO 1608 (84).

"THE CONSTRUCTION OF THIS GRID AND THE TOP OF IT WAS
ORDERED BY THE BACHELORS ALONSO DE
BOHORQUES OF THE FIRST COUNCIL OF THE CHAMBER OF HIS
MAJESTY, AND JUAN DE TEJADA OF THE COUNCIL OF THE

TESTAMENTARIES OF DON FERNANDO DE BALDES ARCHBISHOP OF SEVILLE, GENERAL INQUISITOR: BEING THE LORD OF IT DON FERNANDO DE BALDES OSORIO HIS NEPHEW, IT WAS FINISHED IN THE YEAR 1608" (84).

6. THE SEPULCHRES OF DON JUAN AND DOÑA MENCÍA

When Fernando de Valdés dictated his testament in May 1566, his parents "lay buried" in the Main Chapel of the Collegiate. When considering the possibility of his own mortal remains being buried in the same place, he stated: "*it should not be in the principal burial of this chapel, as it belongs to my parents*".

The epithet of "*principal*" to describe the paternal sepulchre, has no relation with its monumentality, but with its location. In spite of the criticisms which have arisen in some humanist circles, and regardless of the precisions made on this theme by the Councils of the Counter-Reformation, there is a total persistence of the "concept of eschatological benefit derived from where the sepulchres were placed in the temples. The religious services are evaluated as the most positive and transcendent influences. This is why the preferred places for burials were those closer to the heart of the celebrations, the altar" (85). The altar is the centre due to the eucharistic presence, and also because of the relics of saints deposited there. According to the old Augustinian idea, praying in front of the relics would increase efficiency.

Of course, there are other reasons to explain the preference in the place of the burial. Much less spiritual and not less permanent reasons than personal exaltation, but the manifestation of economical means and, finally, the will to corroborate the dignity reached in the social hierarchy. All these factors had obviously their weight in the decision of Valdés' testamentaries when contracting Pompeo Leoni in 1576 to build the Bishop's mausoleum as well as "*two forms from life in alabaster, of the parents of the Lord Archbishop*". It is required that the forms had to be "*the father near the Gospel and the mother near the Espistle, kneeling, looking at the Blessed Sacrament*" (86). We have already spoken about the artist's inspiration to choose this organisation. However, the content was adjusted from the testator's wishes, but not against his maximum exaltation.

In the same clause of the contract, the structure of the monuments is specified. They were to be standing on a base with "two corbels fixed on the wall, with a modillion in the middle"; two pilasters are resting on this base, crowned by an entablature and a split pediment in the most pure orthodox mannerism. The hole and the tympanum are used to settle the coats of arms, which only remain in the sepulchre of Don Juan. In this way, a frame is defined similar to that crowning the

mausoleum of the inquisitor, in which a niche is opened to shelter the image of the deceased.

Both sepulchres are placed at a precise height from the pavement, exactly at the level of the eucharistic tabernacle, core of the artistic composition and object of spiritual intention. With half opened eyes (Doña Mencía) or almost closed (Don Juan), hands together and on their knees, both figures are the perfect image of the prayer as it was mostly represented during the 16th century. This characterization of prayer is separated from its iconographical predecessor, the Gothic donor, as well as from the divine point of view in which it used to remain subsumed.

This artistical independency benefits on a higher concern on the form. In this respect, the contractors of the Salas' work have not forgotten to reserve for themselves the right to give the artist instructions which may be considered appropriate about two basic aspects of the characterization of the couple: the clothing ("*the habit*") and the physical features ("*resemblance*"). Despite what could be thought, the first one was not less important than the second, bearing in mind that the "Renaissance, with its exaltation of individualism... was one of the periods when more importance was given to dress" (87). It constitutes, probably more than ever before, an element of social difference and reference of personal definition, with no less weight than the physiognomy itself.

The clothes of our personalities have the dignity required by their status. Doña Mencía's clothes are probably more contemporary than her husband's, as the feminine dress of the non courtier had been somewhat permeable to changes in fashion. She wears habit, mantle and headdress; the latter is a piece of cloth that best reflects the usage of the time. From 1530, approximately, it was characteristic in married women to wear it gathered on the border which framed the face. But the concern in adapting the clothes to the time is even more evident in Don Juan. Actually, the archbishop's father, is wrapped in a cape of delicate cloth gathered up on the arms; he wears a jerkin only visible in his left sleeve and his body is sheathed in a jacket with a long set of buttons in the front. This piece of cloth has the peculiarity of a tall neck, above which the large head of the shirt appears, as was the fashion during the ten years previous to the mid-century. The lightness of the mantle also allow us to guess how tight the sleeves were, without the looseness of other times, when it became common to display the ridged border of the cuffs. Don Juan de Valdés also wears breeches composed by stockings, sheathed in his boots. The stockings, as the delicate taste of the mid-century dictated, were neither up to the knee, nor too wide. These features were inverted at the end of the kingdom of Carlos I, becoming voluminous balloons, proper of Felipe II's time.

It is evident though that, as far as the "*habit*" was concerned, there was particular attention given to portraying a precise moment of the noble fashion, next to the death of the couple represented. On the other hand, it is a much bigger problem to affirm that the "*resemblan-*

other hand, it is a much bigger problem to affirm that the “*resemblance*” aforesaid in the contract, would have been fulfilled. There is a clear effort in that sense in the archbishop's sculpture, but in those of his parents, there are more common than singular features. As in the clothing, some details are used to fit figures of their time. So, the trimmed hair and beard of Don Juan Fernández de Valdés, is exactly adjusted to the common style between 1530 and 1540, in an imitation of the Emperor. Neither this, nor the features of his wife's face would lead us to refer to a portrait, which was not very common in the sepulchres of that time. On the other hand, as the figures had enough age and dignity, the “*resemblance*”, under the testamentaries' eyes, was probably saved.

As they belong to the same project, the comparison with their son's sculpture is unavoidable, although the benefit of comparison will go to the Archbishop. In our opinion, Don Juan and Doña Mencía's images, even out of the limited context of the manifestations of Renaissance in Asturias, deserve a judgement more positive than that made by B. G. Proske, who was far too harsh. This does not mean, that they can be shown as emblematic of Pompeo Leoni, as is the case with the sculpture of Don Fernando. In fact, in these works there is more trade than genius. They are products of “an excellent workshop and performed under the vigilance of the master” (88), worthy without doubt, but they do not reach the level of quality that only the personal determination of the master instills.

7. THE SEPULCHRE OF DON FERNANDO DE VALDÉS

Near the beginning of his long testament, Archbishop Valdés said: “... where I want my body to be buried, an interment has to be built with the form and according to the order and shape chosen by my testamentaries and executors”. Such a disposition and its delayed fulfilment, have given Asturias a work of authentic superiority. Within the limited frame of Renaissance sculpture in the region, the sepulchre provides undoubted contrast. The sepulchre did not, however, receive the praise it deserved until the end of the 19th century. Perhaps the greatest praise was that it was considered to be brought directly from Italy: extracted from the true cradle of the Renaissance. They were correct in both the nature of the style and also in how absolutely foreign it appeared in comparison with its surroundings. Even though, the origins of the materials used, were to be found not so far away.

In 1887, Eugène Plon was first to publish a series of important documents about the sepulchre (89). Plon provided important data

so introduced the courtier sculptor, Pompeo Leoni. Other authors have enriched this document (Pérez Pastor, Agulló y Cobo...), with a deserved special mention of the professor, Eloy Benito Ruano who apported nothing less than the contract of construction of the mausoleum, signed in Madrid on December 4th, 1576 (90).

7.1. The funeral cortege

Until December 4th 1576, the inquisitor's body lay in a provisional grave in the Collegiate, having arrived at the beginning of 1569, one month after his death. As in other cases, it could be said that the story of the great funerary monument had its beginnings in a large funerary cortege. Since the Middle Age, the obituary celebration often went further than a simple li-thurgy. Even in common cases, it could consist of a large attendance, with local people and outsiders, clergymen and even plaintives, to give body to what, even in modern centuries, has been considered, with good reason, as: “one of the main sources for Spanish festivals and ceremonies: the Death” (91). Naturally, the grandiose nature of the acts were directly related to the social standing of the deceased. There are many testaments of magnates enjoying themselves in all sorts of details related to the pomp of the burial.

Don Fernando de Valdés had entrusted all the related acts of “*solemnity and accompanying*” to his testamentaries, and he would definitely not have been disappointed. As Tirso de Avilés writes, “his body was brought with great display and pomp” (92). This author, a contemporary of the event, also says that the body and the coffin were transported by mules, “all covered in mourning”. The cortege formed by “six Dominican and six Franciscan monks and six of Valdés' chaplains, men of much authority, who celebrated the divine office of song and prayed masses in every place they arrived at and stayed for the night”. With them, were “Don Hernando de Salas, his paternal half brother, judge of the Council of Indies and Archdeacon of Granada, with fifty other gentlemen of the family, all the servants of his house, plus two governors of the Court, who were lodged at the front... always carrying the Cross before them, as befitting the dignity of an Archbishop, with many torches burning, and accompanying him all the way” (93).

It has often been mentioned how extraordinary the long caravan which brought the Inquisitor's sepulchre to Asturias must have been, especially after so many years. However, the caravan described by Tirso de Avilés, in a very different tone, is not less impressive. It must have been bloodcurling, especially at certain times, to contemplate such a singular party in the middle of winter; clearing mountain passes and crossing one valley after another. At sunset, with shining torches, capes and chasubles, swords and crosses, cavalry noises and funerary chants, they would burst the silence of villages which had never dreamt of such a vision.

chants, they would burst the silence of villages which had never dreamt of such a vision.

On the 29 of December 1568, "at three in the afternoon" the cortege arrived at Oviedo, where "it received a royal welcome and funerary reception from the City as well as the Chapter, as had never been witnessed before". The acts lasted all day and continued into the next. The caravan then continued "accompanied by a large number of Gentlemen of the City... until the borough of Salas. It took them two days to arrive". Then there were nine days of "very solemn exequies of masses and eves, and all divine offices" (94).

After that, everything died down and many years passed until the borough was surprised by a similar event; as many years as it took for the wishes of the Archbishop to come true. Although well specified in the testament, his testamentaries and executors did not comply with his wishes as quickly as it would have been expected.

7.2. The artistical procession

Finally, the contract for the performance of the sepulchre was done on the 4th of December 1576, in Madrid, before the notary, Gaspar Testa. Had the delay been related with the search for an adequate person, it would have been totally justified as the artist who was signing the contract with the testamentaries and executors was none other than Pompeo Leoni, "sculptor of His Majesty, permanent and resident in his court".

Leo and Pompeo Leoni, father and son (originally from Arezzo but established in Milán), "are the most important sculptors of the court during the second half of 16th century" (95). This is not the place to do a biography or relate the works of Pompeo Leoni, but it is interesting to point out that his series of monumental sepulchres formed a basic part of his production. In 1574 he had worked on the funerary form of the infant Doña Juana de Austria, for the Descalzas Reales of Madrid; two years later, he contracted the work of Salas, and in 1577 the sepulchre of the cardinal, Espinosa de los Monteros, followed by Antonio Sotelo's for San Andrés de Zamora. We must also add to these achievements those works in bronze, with the same funerary goal. The imperial and royal mausoleum of the main chapel of the Monastery of San Lorenzo del Escorial being the most outstanding of these works.

Obviously, to oblige so many and important commissions, the artist counted on the support of a large workshop. We will later refer to some of the members of the workshop whose performance would often be conditioned by the pressure of work and the acquired commitments. In such circumstances, especially in reference to the criticisms about the images of the Archbishop's parents, it is easy to understand that certain works would escape from the hands of the master, more often than he may have wished.

We know that Leoni put forward to his clients a "design" of the Salas project, "*done and drawn on large paper*". Later on, one of his collaborators, César Villa, said "I took the job of drawing the design of the Archbishop's work" (96), but unfortunately none of these drawings have been found. Anyway, the detailed description in the contract, allow us to state the fidelity of the original plan.

The first point made precise in this document, is the "*white alabaster*" that will give shape to the monument. Bear in mind that the use of a certain material not only had influence on the dignity of the work, but it also denoted the social level and economical means of the deceased. After marble, alabaster was the most superior of all rock materials, and due to the difficulties of its carving, a good job meant an added merit to the virtue of the artist. As is known from E. Plon's important documentary, the alabaster used in Salas, came from the quarries of Aleas de Beleña (Guadalajara), the most generous and appreciated by the Castellan Crown. It is true that according to the contract some of the non visible parts, "*behind the figures*" would be recovered with "*stucco*", but it was later decided, with considerable cost, not to do so, "*so that nothing could be seen not to be of white alabaster*" (97).

The initial budget of the work, including the sepulchres of Don Juan and Doña Mencía, was the extraordinary amount of "*six thousand, five hundred ducados of three hundred and seventy five maravedis each, the current and common money of Castilla*". This amount was so fabulous that among all the Spanish sepulchres of the 16th century whose prices are documented, only one has a higher price than Valdés' and it is none other than the imperial and royal pantheon of El Escorial (98). However, it is also true that the testamentaries paid with a slowness that was against the agreement. Without going into explicit detail (99), it is enough to note that on the 8th October 1608, five days before his death, Pompeo Leoni when dictating his testament pointed out that "*they still owe me seven hundred ducados more or less*" (100).

The sculptor however, was not an example of fulfilment either. When signing the contract, in 1576, he committed himself to finish the work "*in the two and a half next years*" but in fact it was not transported to Salas until May 1582. As the master was in Milán, the person in charge of organization was Julio Sormano. Like his brother Juan Antonio, Domingo Guidetti, Juan Bautista Bonanone or Baltasar Mariano de Pavía, he belonged to the group of Italians of the workshop of Leoni, in which there were also some Spaniards, like Alonso de Vallejo, Juan de Arfe or Antón de Morales.

The cortege left from Aleas, where the work had obviously been performed, although in the contract it was stated that "*it will be done and carved in this court*". Each of the forty to fifty carts containing parts of the monument weighed between 400 and 460 kg.

A special point is made of the fact that the cartwrights should not move the merchandise about at all, "*they will treat it as if it was their own, and will have no oversight in anything, and they will not unload*

it in the city of León without order by Julio Sormano". From there it was necessary to know "if there was a road suitable for carts so that the form and the stones could be taken by the carts to the borough of Salas" (101). If the road was judged to be passable, although without any doubt with difficulties, they were to be compensated with a supplementary payment of one ducado per two carts; if it was not the case, the road to Burgos was to be taken, perhaps then to reach the Cantabrian coast by the best known road from Burgos to the north.

This latter route must not have been necessary, as the cortege crossed the mountain, probably through the pass of Mesa. As J. Uría notes, "as a way of penetration into Asturias it offers more advantage than any others due to its constant altitude". It was also "the main road of muleteers until the middle of last century, and in the 18th century it was reputed to be the only road by which carts could get into Asturias". Uría adds that "from this pass, the road turns to the north-west... arriving with a distance of 60 kilometres to the valley of Grado". This will leave the long cortege very close to their destiny (102).

At the beginning, Sormano himself was perhaps in charge, of organising the installation of the work; but in 1584 the person who supervised the works and controlled the payments was "*Doña Mariana de Sotomayor, wife of Pompeo Leoni*" who had come to "give orders to do some figures and forms... in the church of this borough of Salas". The same documentary source points out that "to do and finish the work... she brought Zesar Billa (César Villa) as principal officer" (103). Villa was from Milán, an "officer in alabaster and jasper", and he had committed himself to the master "to serve him for two years" beginning "to occupy the position with Mr. Pompeo on the 24th April, 1584" (104). His salary was of "half an escudo of gold per day" to which the extra of the "vigil" was added, that is, a certain number of "hours in each night".

César Villa had come with "other officers", two of whom we know: "*Fernando de la Pedriza, officer of masonry... forty years old*" (105), and "*Diego de la Bega, officer of masonry... from Guadalajara... thirty years old, more or less*". According to the testimony of Diego de la Bega, Villa "left the place without saying a word to Doña Mariana" in March 1585, "having started the work without finishing it" (106). In spite of that, the permanence of the other officers and the time passed since the beginning of the installation, allow us to guess that in 1586, the year César Villa should have officially finished his contract, everything would have been finished. Nevertheless, it wasn't until the beginning of the following century that the two inscriptions on the lower part of the sepulchre were made.

7.3. Typology

We have already indicated that the distribution of the obituary space done by Pompeo Leoni probably began with the plan of Francis-

co Giralte in the sepulchres of the family Vargas. In any case, the preferential position in relation with the Sacrament, that the parents of the Archbishop Valdés have, is largely compensated by the monumentality of Valdés' mausoleum.

The sensitivity of the time was not foreign to such overt vanity. Throughout the 16th century, open criticisms were made by ecclesiastic circles (including the council of Trento). The forerunner of these criticisms was the Bishop of Burgos, Luis de Acuña who, in 1495, said that the sepulchres were "more wind to the earth than profit to the soul". Since that time, and also due to the inconvenience caused to the act of worship, some limitations to the burials had to be made. These would not have been of much importance to Valdés as his foundation was private. However, there was also an opposite point of view about the matter, mentioned in the *Book of Truth* by Pedro de Medina who believed there was no display in the mausoleums but utility, "So that as more people see your sepulchre, they will pray for you... to remind them of death... to honour and oblige those of your lineage, so that they will be good and virtuous" (107).

Although the structure of the work has sometimes been defined as an altarpiece, the search for a more precise meaning lead us to associate it with a triumphal arch. Throughout the 16th century, sepulchres used during the Low Middle Age were still in use; but innovations, brought by Renaissance, added to them, among which was "the inspiration of the mural sepulchre in the roman triumphal arch" (108). This structure enjoyed special favour in the second half of that century, the mausoleum of Salas is a paradigm of it.

The sepulchre consists of a bench, quite wide, on which two pedestals with epitaph rest. The space between them is *retranqueándose* with the coat of arms of the deceased resting on top. The height of the first body is calculated so that the figures which are set above it are disposed, as the contract states, "*higher than the human view; to be shown better and so that it is difficult to touch them and damage them with hands*". Three spaces, two lateral and one central, compose the second body. The lateral spaces, continuation of the pedestals, are limited by two columns with grooved shaft and capitals of prominent abacus which lines go beyond the grade line of the architrave. Between the columns there are two niches. The central space, slightly sunk and wider, is the heart of the entire work, hosting under its plain barrel vault, the group formed by the Archbishop Valdés and the accompanying clergymen. Finally, on the third body, two pairs of sculptures form the end of the lateral parts of the monument. The central is lengthened in "*a box formed by two corbels, like a tabernacle, with a niche*" finished by a split pediment and a cross.

This structure, in which architectural and iconographic inspirations go together, set no problem as to its global qualification, genuinely Italian. It could however, be more questionable to determine its direct affiliation. For Plon, memory of the Venetian Tombs of the Dux is evident in the work (109). More recently, in the same idea, it has been said

that Pompeo Leoni must have used as a basis “the Tombs of the Dogs found in the church of the Scuola of San Marco of Venice” (110). For other authors, without putting aside the Venetian influence, the Roman influence had more weight. This is especially so in “the twin sepulchres, probably designed by Bramante, which were commissioned to Andrea Sansovino in 1505 for the choir of the church of Sta. María del Popolo of Rome, and which were made to celebrate the memory of the cardinals, Ascanio Sforza and Girolamo Basso della Rovere” (111). Other influences may also be considered, such as Michelangelo, a very clear example being the corbels used in the third body.

Whith one or more antecedents, Pompeo Leoni achieved a fully mannerist architecture. It is defined not only by the proportion of the work to certain constructive elements, as the capitals, the split pediment, the overflowing cornices or the prominent attic, but also in a particular way, by a singular chiaroscuro effect, derived from the morphology itself of the elements, from the position of the planes followed in the planning of the work. Above all, there is enormous contrast between the deep central niche, which receives the greatest attention, and the rest of the monument.

7.4. Style and iconography

Architecture and image, support and illustration, are always united, sharing conception, conforming to a type of work and inspired from the same sources. This is why the antecedents to which we have referred are also in the iconographic plan: it is a constellation of virtues turning around the deceased as exponents of his human quality, reflected in the goodness of his soul and, ultimately, guarantee of his salvation.

Without seeking to make a long story of these ethical allegories, we can point out their presence in the lists of classical Romanesque. They are related in the *Psicomaquia*, which told in virgilian verses their fight against vices, and generally depicted as women dressed as warriors. Nevertheless, since the 12th century, “the theologians, and behind them the artists, start to see the opposition between vices and virtues under new aspects”. In these new aspects, there will be a progressive distance from the models inspired by the poem of Prudencio (112). Faith, with torch, and shield with a cross; Hope, on a throne and crowned, in a similar way as appears in Amiens; and Charity. All of them are present in the gothic cloister of the Cathedral of Oviedo, as witnesses of conceptual and formal changes which tend to bring them closer to the models that we are interested in (113).

Precisely, it is during the Gothic period and in Italy, when the seven virtues start to be linked to the funerary art. The oldest sample of this association is the arch of St. Peter Martyr, sculptured in 1339 by Giovanni de Balduccio. It was followed in 1362 by the arch of St. Augustín, by Bonino de Campiglioni, in the church of San Pietro in

Ciel d'Oro, in Pavía. During the next century, not to say in the 16th, examples in Roman tombs of popes and cardinals increased, as well as in the Dogs of Venice (114).

Of course, from a formal point of view, the Renaissance virtues, which reveal the beauty of their condition with complete serenity, have little to do with their warrior predecessors, which were sacrificed to the goodness of their action. It is also significant that images, formerly isolated in capitals and stained glass windows, are now incorporated into sepulchres. This movement reflects the anthropocentrism of the new period. In the mausoleum of Valdés, the seven virtues find their place in the classical division done by St. Thomas, three theological and four cardinal.

The first three, Faith, Hope and Charity, are disposed in the plane of the work as the three apexes of a triangle with the image of the Archbishop inside it. In the upper part Faith is located, inside a niche ended by a cross with treffled arms. She is escorted by two childish figures, heirs of the previous *putti*, and which, in the Renaissance, are usually the symbol of levity of life. The attributes of this virtue are generally the cross and the chalice. In this case, as in many others, these attributes are substituted by a book. What most enriches this representation is the presence of “another figure, lying under her feet with some books burning, who is an heresy”, as the author himself makes clear in the contract of the work. So, there is a clear iconographic adaptation in function of the contractor, whose job as an inquisitor is not only alluded to, but also extolled. On the other hand, the composition might not be so original, as “it is practically a transposition of Charles V defeating the Fury, work of his father Leo Leone; it is not a plagiarism, but a very direct inspiration” (115).

Under Faith, Hope and Charity are located on the second body, on each side of the Archbishop. Hope is praying, hands together and head slightly raised, its most common representation. In this image a direct relation with Michael Angelo has been seen, considering it as “derivation of Rachel carved by the Florentine artist for the monument of Julio II” (116). With regard to Charity, carrying a child in her left arm and stretching her right hand to another, it has been noted that she has “evident influences of the altarpiece of San Segundo, in the Cathedral of Ávila, by Isidro de Villoldo, and inspiration from the frieze by Raphael of the appearance of God to Noah, especially the figure of Noah's wife” (117).

Together with the theological virtues, the cardinal virtues also have their place in the mausoleum. Since antiquity, the moral virtues used to be reduced to four, Wisdom, Justice, Strength and Moderation. Natural or acquired, they have been known by Sócrates, Platón, Aristóteles, Plotino or Cicerón (118). The cardinal virtues are sitting at the end of the second body, as *acroteras*. This disposition has been considered as “a consequence of the Roman sepulchres of Sta. María del Popolo, although Leoni duplicated them and put them in couples” (119). Effectively, on the left of the observer, Wisdom and Justice are

together. However, the characteristic attributes of them are missing from their hands. That is, the mirror that Wisdom would normally hold in her right hand, and the balance, more probable than the sword, held by Justice (120). On the opposite side (always from left to right), Moderation looks at Strength; her arm is resting on a pitcher, her more typical attribute, while the arm of Strength rests on a column (121). The seven virtues are not present in many Spanish sepulchres. Those of Felipe de Borgoña and Juana de Castilla, in the Royal Chapel of Granada, Alonso de Madrigal's, in the Cathedral of Ávila, Luis de Acuña's, in Burgos, or Prince Don Juan's sepulchre in Sto. Tomás de Ávila are exceptions.

However, the figure which gives body to the whole iconographic plan is that of Don Fernando de Valdés. Practical reasons apart, the space dedicated to his image is opened in a raised position in order to put the protagonist in a preferential plane, not only with regard to the observers but also with the Sacrament. The whole chapel, converted in sepulchral space, is organized in relation to the place where the Sacrament is. The Sacrament, flanked by the sepulchres of Don Juan Fernández and Doña Mencía de Valdés, and the sepulchre of their son, the Archbishop, on the Gospel's wall, are all at a marked distance from floor level. They form part of a literally supernatural plane in which the deceased are united by their common praying attitude and their permanent view of the Sacrament.

This attitude is precisely what defines the iconographical type embodied by Valdés, once again the prayer, although enriched by the setting of a decorated lectern and a book of prayers. This variation, already identified in the 15th century, was used in other countries for both separated and wall sepulchres. In Spain, however, the latter has been by far preferred. In Asturias, the precedent of this type of iconography is shown by the sepulchre of the bishop, Juan Arias del Villar, found in the head of the Cathedral of Oviedo. This work was finished in 1499, and was of Flemish inspiration (122). The diffusion of this type throughout the 16th century would become important, especially in the last third, due to the artists' preference for this type. Pompeo Leoni keeps in this regard the principal place, because of the quality of his works and the high social standing of his customers.

To explain the success of this type of sepulchre, we might have to add to artistic and social reasons, others of doctrinal type. If the ostentation of the sepulchre is justified by the positive inspiration that the images could produce on the observer, it is clear that the kneeling and suppliant position, of supreme humbleness, could suggest much more than the traditional lying down, especially if those who were kneeling had enjoyed during their lifetimes the maximum dignities. All of these reasons would guarantee the persistence of this representative type of sepulchre long after the 16th century. We have proof of its persistence in the mausoleums of the Bishop Vigil, in the cathedral, work by Luis Fernández de la Vega, or in that made by Pedro Sánchez de Agrela for

Don Fernando de Valdés y Llanos in the Collegiate of Cangas del Narcea.

The Archbishop is located in front of a lectern "*which has to be very well carved and composed of four pillars*" covered with cloth of delicate stitching, which act as support for a mass book. His knees rest on a cushion and he wears a pluvia cape decorated with borders imitating embroidered entwined, vegetal silhouettes, but not "*embroidered with a border of carved saints in bas-relief*" as is stated in the contract. Regardless, the effect of richness is attained. As was the habit of that time, clothing of the image of the deceased and the actual corpse would compete in ostentation. This case is an exception, as the inquisitor had ordered in his testament to have as a shroud "*the poorest and cheapest priestly and pontifical clothes that would be found in my room and chapel when I happened to die*". His praying attitude is also humble, hands together, half-closed eyes, plunged into deep meditation, but also with his head very slightly bent to the right. This gesture as well as taking off a certain ceremonial hieratism, also suggests the connection with the position of the Sacrament.

Without doubt, what has caught most of the attention of the image of Don Fernando de Valdés, has been the realism of his face. It contrasts with the general tendency of embellishing the ideal. Actually, in sepulchral statues of that time, artists had more interest in "displaying the pity of the deceased and the dignities and virtues he enjoyed during his life, rather than his own personal features" (123). As the physical aspect had to be the mirror of virtues, an idea of christian neoplatonism, the beauty had to have a material translation. Generally it was a physical beauty, eliminating the weakness of complexion, the curve of age, and above all, the trace of time in the face. The result was images perhaps recognizable but not temporal who have sacrificed their human imperfection for the condition of perpetual example.

It is therefore not surprising, that G. B. Proske, the North-american scholar, was astonished when she did the critical analysis of the Archbishop's face. Her description of his features, composed an image of a caricature ("prominent cheeks, squared jaw, sunken eyes, wrinkles of tough texture...") (124). She believes the artist, to have performed such a work, must have held a rage, anti-inquisitorial grudge or jealousy of the contractor. However in the contract, which Proske did not have access to, these suggestions are made invalid. The wish of the constituents, in the contract is made clear, that "*the figure and person of the Archbishop would be represented with as natural a portrait as possible*". Pompeo Leoni, as a man of the court must have seen Valdés many times, and he did a magnificent work of his form, praiseworthy not only for the mastership of technical execution, but also because "the sculptor conceived the form according to the lighting, with emphasis on the chiaroscuro, beginning at the same time a tendency towards naturalness of portraying the character, which was to be very important in the evolution of funerary sculpture" (125).

The prelate is accompanied “in this box, behind and beside, by three figures dressed as deacon, subdeacon, and acolyte which help him and carry the emblems of the Archbishop (sic)”. Another advantage that the praying model offered over the lying one, was that, it gained space, which allowed for inclusion of other figures in the same niche and therefore enriched the whole. On the other hand, this type was reserved for great works. None of the Asturian mausoleum types mentioned in relation with the one of Salas had such a cortege. Several times we have alluded to what may have been the possible source of inspiration of Leoni when he projected the ensemble of Salas. It is more than probable that his inspiration was also related with the funerary monument of Gutiérrez de Vargas. Out of the three sculptures, the most interesting is that located behind the protagonist, as his face is carved with a certain character. The faces of the other two, on a secondary plane, only reproduce common features, without any particularly special animation or originality.

Above their heads, an impost marks the separation between the wall and the niche's vault. The tympanum is covered by a scene of Christ's Resurrection. Christ, coming out of the tomb, which lid is removed, is blessing with his right hand, while he holds in his left the characteristic triumphal cross. Four soldiers witness the event. The presence of this theme is quite common in funerary monuments: Christ's Resurrection means triumph over death, serving as a notice and guarantee of the resurrection of the believer at the end of time.

7.5. Heraldry and epigraphy

Two characteristic elements are disposed on the front of the lower part of the monument: the heraldic emblem and the sepulchral inscriptions. To whomever would get near the sepulchre, this lower part would be the closer area, and so, the more adequate to receive the identification and illustration which would be considered as appropriate.

For the heraldic emblem, none was in theory as adequate as the coat of arms, witness of the social standing of the deceased. As well, for a non educated public, some well recognised signs would mean more than any inscription. The coat of arms of Don Fernando are carved in great size only once, located in the preferential central position. They are composed of four quarters with the emblems of the “houses of Salas, Baldés, Llano Ponte and Doña Palla”. They are garnished with elements which would credit his high episcopal condition, the episcopal tassels or the cardinal hat (126).

There are inscriptions on both sides of the coat of arms. Without doubt they were the final part of the work, as it is said in the testament of Pompeo Leoni (8-10-1608), “I have recently given the notices which have to be put in the burial of Francisco de Hita...” (127). The content of these had no relation with the artist's initiative. In the contract, Leoni committed himself to do “the notices that are usually put

on similar memorials and which would have been mentioned”, in a clear allusion to reproducing the texts which would be indicated. Given the level of the work, the use of latin, and the authentic literary valuation given to this manifestation, they could not be object of a mechanical or vulgar execution.

The inscription located on the right, as an elegy, states:

AD FAMAM
 DIC MIHI, QUAE DENAS ILUSTRIBUS ORE CANORO
 VIVERE POST OVITUM SEcula LONGA VIRIS,
 QUEN CLAROS INTER HAERVAS ATQUE ADUA FAMAE
 PIGNORA MAIORE FAENORE ADORNAT HONOS.
 VADESIIUM STATUO, QUO SALAS GAUDET ALUMNO,
 QUO VALDESA DOMUS EMINET AMPLA VIVO.
 OCCIDIS, EXEMPLI FIDES, LAUS ALTA PARENTUM,
 OCCIDIS, CAELI LICUDA REGNA PETENS.
 O TE FELICEM, QUI FORTUNATA PIORUM
 AGMINA ET AETERNI CONSPICIS ORA PATRIS,
 DESINE YAM TRISTES, HISPANIA, FUNDERE VIVOS,
 INFAUSTIQUE POLUM SOLICITARE NOTIS.
 HAUT OBIIT PRAESUL, SED DUM SUPER AETERA FERTUR,
 É TERRA IN CAELUM TRANSTULIT YMPERUM.

ACABOSE ESTE ENTIERRO AÑO DE 158...

LOS SEÑORES ALONSO NUÑEZ DE BOHORQUES DEL
 CONSEJO SUPREMO Y DE LA CAMARA Y GENERAL
 YNQUISICIÓN Y JUAN DE TEJADA DEL CONSEJO SUPREMO DE LOS
 REIES DON FELIPE II Y III, EXECUTORES DEL
 TESTAMENTO DEL YLUSTRISIMO ARÇOBISPO, MANDARON HAZER
 ESTA OBRA PARA SU PERPETUA MEMORIA (128).

“THE LORDS ALONSO NUÑEZ DE BOHORQUES FROM THE SUPREME COUNCIL AND THE CHAMBER AND GENERAL INQUISITION AND JUAN DE TEJADA FROM THE SUPREME COUNCIL OF THE KINGS DON FELIPE II AND III, EXECUTORS OF THE TESTAMENT OF THE ILLUSTRIOUS ARCHBISHOP, ORDERED THE CONSTRUCTION OF THIS WORK FOR HIS PERPETUAL MEMORY (128).

The inscription on the opposite side, in spanish, bears a bright biography of the Archbishop:

D. OPT. MAX
 AQUÍ YAZE EL YLUSTRISIMO D. FERNANDO DE BALDES NATURAL DESTA VILLA DE SALAS, HIJO DE JUAN FERNANDEZ DE BALDES Y DE DOÑA MENCIA DE BALDES SEÑORES DE LA CASA DE SALAS,

QUE FUE COLEGIAL DE SANT BARTOLOME DE SALAMANCA, DEL CONSEJO DE LA SANCTA Y GENERAL INQUISICION, SIRVIO AL EMPERADOR DON CARLOS V EN FLANDES Y ALEMANIA, TUBO LOS OBISPADOS DE ELNA, ORENSE, OBJEDO, LEON Y SIGUENÇA, Y LA PRESIDENCIA DE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLIZ, Y FUE PRESIDENTE DEL SUPREMO CONSEJO DE ESTOS REYNOS, DEL CONSEJO DE ESTADO, ARÇOBISPO DE SEBILLA. É INQUISIDOR GENERAL, VARON MUY RELIGIOSO Y SEVERO PERSEGUIDOR DE LA HERÉTICA PRAVAEDAD, Y DE LA CATHOLICA FEE VIGILITANSIMO DEFENSOR, DOCTO, EXEMPLAR, CLEMENTE Y LIBERAL, COMO LO MOSTRÓ CON GRAN MAGNIFICENCIA EN LAS MUCHAS GENEROSAS Y RICAS FUNDACIONES Y DOTACIONES PERPETUAS DE OBRASPIAS QUE DEXÓ EN SU PATRIA, EN OBJEDO, EN SALAMANCA, EN SIGUENÇA Y EN SEVILLA PARA GLORIA DE DIOS Y BIEN COMUN.

VIVIO AÑOS LXXXV. MURIO EN MADRID A IX DE DIZIEMBRE AÑO DE MDLXVIII.

REYNANDO DON FELIPE SEGUNDO (129)

“D. OPT. MAX

HERE LAYS THE ILLUSTRIOUS DON FERNANDO DE BALDES, NATIVE OF THIS BOROUGH OF SALAS, SON OF JUAN FERNANDEZ DE BALDES AND DOÑA MENCIA DE BALDES LORDS OF THE HOUSE OF SALAS, WHO WAS A SCHOLAR OF SAINT BARTHOLOMEW IN SALAMANCA, OF THE COUNCIL OF THE SAINT AND GENERAL INQUISITION, HE SERVED THE EMPEROR CHARLES V IN FLANDERS AND GERMANY, HE WAS BISHOP OF ELNA, ORENSE, OVIEDO, LEON AND SIGUENZA, AND PRESIDENT OF THE ROYAL CHANCELLORY OF VALLADOLID, HE WAS ALSO PRESIDENT OF THE SUPREME COUNCIL OF THESE KINGDOMS, OF THE COUNCIL OF STATE, ARCHBISHOP OF SEVILLE, AND GENERAL INQUISITOR, A HIGHLY RELIGIOUS MAN, HARSH PERSECUTOR OF HERESY AND INVIGILATING DEFENSER OF THE CATHOLIC FAITH; WISE, EXEMPLAR, MERCIFUL AND LIBERAL, AS HE SHOWED MAGNIFICENTLY IN THE MANY GENEROUS AND RICH FOUNDATIONS AND PERPETUAL ENDOWMENTS OF PIOUS WORKS HE LEFT TO HIS COUNTRY, IN OVIEDO, IN SALAMANCA, IN SIGUENZA AND IN SEVILLE FOR THE GLORY OF GOD AND COMMON GOOD. HE LIVED 75 YEARS, HE DIED IN MADRID ON THE 9th OF DECEMBER YEAR 1568 KINGDOM OF DON FELIPE THE SECOND.”

At the feet of the great mausoleum, a pavement sepulchre holds again the coat of arms of the Valdés' family. As has already been said, it may belong to Fernando de Valdés Osorio (130). However this can not be deciphered from the epitaph from which can be read only:

... MAN...
 ... NSEXO DE...
 SU MAGESTA Y DE LA SANTA IGLESIA...
 ... ICA...
 SOBRINO DE...
 DEL ... MO...
 DO DE VALD...
 US... ...
 DE SU AMOR Y AGRA...
 QUE SOLO EN LOS P...
 SOBREVIVE A...
 Y DIO UNA FUE...
 QUE PESO I...
 RA EL SERV...
 SACRIST...” (131).

8. THE ALTARPIECE OF THE CHAPEL OF THE MALLEZA

A medieval style figure of Christ, brought from San Martín's Church, is the only decoration on the lower half of the Chapel of the Malleza (132). However, in the head, is an altarpiece that Jovellanos, moved by his admiration of Luis Fernández de la Vega (1601-1675), qualified as the “best in Asturias”.

8.1. Typology

Because of the style of the altarpiece, the work might be considered as a development of the Baroque altarpiece, introduced into Asturias in the first third of the 17th century. This type is well represented in the main altarpiece of the church of the Monastery of Cornellana. The space is perfectly reticulated, with the central section slightly advanced, as in the altarpieces of the cathedrals of San Juan Bautista and San Martín. The relationship with the latter altarpiece (whose architecture is also by Pedro Sánchez de Angrela, a common collaborator of Fernández de la Vega), allow us to date the altarpiece of the Malleza to the middle of the 17th century. The duplication of columns, ornamental complication of the attic's pilasters, and the luxurious complements of heraldry, however, make this altarpiece the most remarkable of the group (133).

8.2. Artist

Luis Fernández de la Vega, artist of the sculptural work of the altarpiece, is the most outstanding figure of 17th century Asturian art. Without attempting a biography, well accomplished by the investigations of Germán Ramallo, it is still worth highlighting some aspects of the character of Luis Fernández de la Vega, which will help us to interpret the work we are studying. Firstly, as Jovellanos insistently stated, the influence of Gregorio Fernández on Luis Fernández de la Vega is obvious, clearly shown in our altarpiece. This connection is why Valladolid has always been suggested as Fernández de la Vega's school, although there is no documentary proof of his presence in the Castellán capital.

It is not unusual that such a distinguished family, as the Malleza, chose him as the sculptor. His achievements and the innovative character of his work had given him the best reputation, and the most selected customers in Asturias. Many had sought him at his workshop, in the Puerta Alta, Oviedo. This district had a undoubted tradition of this craft, as for many years the craftsmen of the main altarpiece of the Cathedral had resided there. The large number of commissions always allowed Fernández de la Vega to be selective and maintain his firm set of criterias, to the point that: "when he competed with others bidding for the commission of a work, he would always give a high price and never lower it, as he was certain his art deserved good payment and recognition by experts" (134).

This is why, Fernández de la Vega never needed to leave his native region, and his influence was so strong. So much so, that he was the one to mark the "aesthetic direction during the latter two thirds of the 17th century" (135).

8.3. Style and iconography

Apart from the work of the bench, to which we will refer later, Fernández de la Vega covered the spaces of the altarpiece with panels of reliefs and detached sculptures, alternating them according to the fashion of that time. The relief panels, in particular, follow the influence of his supposed master, Gregorio Fernández. In the attic, the Prayer in the Garden is represented, with Christ kneeling and an angel carrying the martyr's cross. There are no other references, in the simplification that the sculptor favoured and which exalt the protagonist's image. The same applies to the central panel of the second floor, where two angels crown a woman, commonly identified as the Virgin, although it is more probable that it would be Sta. Lucrecia.

The Rosary is missing or to be correct, the only bit remaining is: "the head, very disfigured, now part of the image dedicated to the same saint, located in the niche on the right side". Originally there was an image of Sta. Lucía but it is now kept by "the descendants of the

house of the Malleza" (136). Sta. Teresa de Ávila is on the opposite side, magnificent not only for the carving but also for the well preserved polychromy. This iconography, at the time, was new in the lists because of the recent canonization of the Saint, and was repeated at least twice by the sculptor in San Isidoro and in the Cathedral of Oviedo (137). The same praise cannot be given to the sculptures of San Antonio and San Juan Bautista in the first floor, the work of which is not skilful.

The reliefs of the bench give a true measure of the work of a man considered by Jovellanos as "one of the best Spanish sculptors" (138). From the Espistole to the Gospel, the scenes represented are: the Annunciation, the Visitation, the Nativity and the Escape to Egypt. On the plynths of the central columns the founders of the great monastic orders are represented: San Francisco, San Benito, San Bernardo and San Ignacio. The contrast of iconographic types among some of the images is curious. The Visitation corresponds to a model in purest Medieval tradition, while the archaic style arises again in the Child, completely wrapped, in the Escape to Egypt. On the other hand, in this same group, San José, corresponds to the type created by Gregorio Fernández, and the Castellán renovation is clear in the founders of the monastic orders, especially with the inclusion of San Ignacio. Aesthetically, the same background is represented in the particular dress of the characters, wrapped in generous clothes with wide and deep folds: "He feels such satisfaction in the carving of the clothes, that sometimes they hide completely the character, resulting in a monumental abstract effect" (139).

These types of reliefs are not an exception in the work of Luis Fernández de la Vega, but form a part of a characteristic style of his production, beginning, probably, in the altarpiece of the Assumption, in the chapel of the Cathedral of the Vigiles. The contract for this latter work's performance was signed in Oviedo on the 14th of August 1641, fixing "the price at three thousand four hundred reales" (140). After this came the work of Salas and almost coincidentally the collateral altarpieces of the Convent of the Agustinas Recoletas in Medina del Campo (commissioned in 1650 by the bishop, Caballero de Paredes), and then that of San Martín, in the Cathedral of Salvador in 1652. This is just to mention the documented and integrally conserved works, among which a clear, formal connection can be made (141).

So, by the quality and variety that it displays, not forgetting its rich architecture, the altarpiece of the Malleza must be considered as an outstanding part of the heritage of the most noteworthy sculptor Asturias had in that century. His significance is well defined by saying that "his methods, models, designs of altarpieces, more or less coarsely imitated, will remain and even fuse with new tendencies around the end of the 17th century, which will renew the craft of sculpture" (142).

9. CONSERVATION AND RESTORATION

The building of the Collegiate, has been subject to important restoration works. Coinciding with its declaration as a historic-artistic monument, the architect Luis Menéndez Pidal cleaned the vaults, previously covered with lime, and tiled the nave and the chapel. Care was also taken of the walls and the pavement of the temple. More important, nevertheless, has been the campaign carried out over the last few years, to investigate and recuperate the temple, further than simple maintenance, resulting in a series of works which have put an end to the principal causes of the deterioration of this monument.

These works, directed by the architects, Cosme Cuenca and Jorge Hevia, developed in two phases. The first phase, in the latter half of 1988, did not start until results of investigations by the archeologists, Alberto Martínez Villa and Ofilia Requejo, were known. Basically, this phase involved taking steps required to avoid damage caused by humidity. This resulted in a drain being built around the temple, adequate treatment of the walls, general tiling, impermeabilization of the flat roofs, and renovation of the drainpipes. The budget was 21.499.850 pesetas, with the assistance of the Commission of Neighbours, Pro-work of the Collegiate.

The second phase of the campaign started a year later. The budget was originally 21.359.496 pesetas, similar to the previous one. It included the first coating and plastering of the inside ornamental covers, installation of doors, grills and windows of chestnut wood, and the treatment and restoration of the existing gates. But without doubt the most noteworthy of this second phase was the total recovery of the base body of the tower, which was originally conceived as a portico and later transformed into the Chapel of Prayer in the Garden. After this transformation, only the northern arch remained free. Now, after restoration the other two arches are visible, the portico once again functioning as the connection between the building and the village. Due to the deviation of the main street, initially a factor of high risk for the conservation of the monument, the link to the village has become more cohesive (143).

The first restoration of the mausoleum of Don Fernando de Valdés, was carried out after the first civil war, when "heads, hands and feet of several figures, among which were the archbishop Valdés and some of his servants, as well as the child accompanying Charity" had been damaged (144). The sculptor, Víctor Hevia was in charge (145).

Since then, until the campaign which ended in December 1990, the mausoleum did not receive any special attention. In the first phase of the last restoration, apart from the repositioning of loose fragments, works were done to consolidate materials, isolating and reinforcing the internal metal moorings, eliminating salts, a very serious problem

due to dampness produced by the carrier wall and lack of ventilation of the temple, and finally a general cleaning which would give the alabaster back its original characteristics. The cost of 4.854.057 pesetas was financed by the Council of Culture of the Principality of Asturias and the University of Oviedo.

Finally, in 1992, the main altarpiece was restored from: deterioration caused by dampness; loose pieces; a loss in polychromy; and a general attack by xylophagous insects. The work was done by Luis Suárez Saro, with a cost of 3.864.000 pesetas, financed again by the Council of Culture (146).

DOCUMENT APPENDIX

Madrid, 4 December 1576

Contract signed by the testamentaries and executors of Don Fernando de Valdés and the sculptor Pompeo Leoni, for the performance of the sepulchres of the Archbishop and his parents.

A.H.P. vol. no. 280, notary Gaspar Testa, ff. MCCCXXXVI r.-MCCCXXXVIII r.

Publ.: E. BENITO RUANO, "El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)", en *Simposio "Valdés-Salas"*, Oviedo, 1968, pp. 279-283.

«Lo que se asienta e conçierta entre el muy illustre señor don Antonio de Padilla, Presidente del Consejo de las Ordenes de Su Magestad y el ilustre señor Diego de Baldés, abbad de Ceneros, como albaçeas y testamentarios de la última boluntad y dispusiçión de la buena memoria del ilustrisimo y reuendísimo señor don Fernando de Valdés, arçobispo de Sevilla, Ynquisidor General que fué en estos reinos d'España, difunto, que aya gloria, de la una parte, y de la otra el señor Pompeo Leoni, escultor de Su Magestad, estante e residente en su corte, sobre los bultos y enterramiento que se ha de hacer del dicho señor arçobispo y de sus padres, de alabastro, para que se pongan en la yglesia de la villa de Salas que es en las Asturias de Obiedo, donde el dicho señor arçobispo fue sepultado, es lo siguiente:

Primeramente, quel dicho señor Pompeo Leoni sea obligado y se obliga de haçer y que hará el dicho enterramiento e bultos del dicho señor arçobispo e de los dichos sus padres y las demás cosas que de yuso irán declaradas, de alabastro blanquísimo, a toda costa, y lo hará y labrará en esta corte, y después lo lleuará a asentar e poner, e lo dará puesto e asentado en la yglesia de la villa de Salas, qués en las dichas Asturias de Obiedo, en toda perfeçión, sin que falte cosa alguna, a su costa, en la pared e pie que le fuere señalada, conforme a la traza que está hecha y dibuxada en un papel grande, la qual a de quedar en

poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios y de mí el escriuano público desta carta, en el qual dicho enterramiento a de yr la figura y persona del dicho señor arçobispo, con el retrato al natural tan al propio como sea posible.

Yten quel dicho entierro a de començar desde el suelo y se an de levantar dos pedestales del dicho alabastro, en medio de los quales an de estar las armas del dicho arçobispo y letreros que se suelen poner en semejantes memorias y que se ovieren señalados, y estos pedestales an de tener sus cornijas alta y baxa y se haçen un cuerpo que viene a alzarse del suelo siete pies, porque abiendo de benir sobre él asentadas las figuras que adelante se dirán, sean más altas que la vista del hombre por que se muestran mejor, y no sea fácil tocarlas y maltratarlas con las manos, y este es el primer cuerpo del dicho enterramiento, sobre el qual en el medio biene una caxa e nicha de çinco pies en ancho e diez en alto, con su ynposta que corre y ata toda la obra, que tiene de ancho diez y siete pies, y de alto hasta el último remate treinta y más pies.

Yten en medio de la dicha caxa biene la figura del dicho señor arçobispo bestido de pontifical, de rodillas sobre una almoada questá sobre una grada; delante de sí a de tener un atril que a de ser muy bien labrado y conpuesto de quatro pilares, con su adorno, sobre el qual a de estar un misal abierto en que con las manos juntas reza, y tiene un plubial y capa bordada con una zenefa alrededor, de santos entallados de baxo relieve. E aliende de la dicha figura del dicho señor arçobispo an de estar en la dicha caxa detrás y al lado tres figuras bestidas de diácono y subdiácono y un acólito que le ayuda y tiene las ynsinuas (*sic*) arçobispales, qués la mitra y báculo y libro, y ençima de la ynposta a de auer una ystoria de la rezesçión de Nuestro Señor, de baxorreliebo, de cantidad de dos pies. Y a los lados de esta caxa a de auer quatro columnas estriadas de nueue pies de alto, conforme a la dicha traza, y en medio de cada dos columnas a de auer una nicha con su benera, de tres pies de ancho y siete de alto, en las quales dos nichas a de auer dos figuras al natural, la una a la mano derecha, que es la Caridad, con dos niños, y la otra a la mano hizquierda, que es la Esperanza. Y las dichas beneras an de ser todas de alabastro, y lo demás de detrás de las figuras a de ser d'estuque, y ençima de las dichas dos columnas a de auer su alquitraue, friso y cornija, de proporçión conbiniente. E con esto se acaua el segundo cuerpo, que a de tener de alto diez y nuebe pies.

Yten el tercero y último cuerpo del dicho enterramiento a de yr con un plinto de casi un pie de grueso, que corre y ata la dicha obra, sobre el qual se an de formar dos acroterias o pedestales en questán asentadas dos figuras abrazadas, hechas al tamaño del natural, que la una es la Justicia y la Otra la Prudencia, y a la parte hizquierda otras dos que son la Tenplanza y la Fortaleza, con sus ynsinuas en las manos, en medio de las quales a de auer una caxa formada de dos mínulas, a manera de tabernáculo, con su benera del dicho alabastro, y lo demás de detrás a de ser del dicho estuque, también hecho que

parezca del dicho alabastro, y desta manera an de yr todas las caxas del dicho enterramiento, la del dicho señor arçobispo como las demás, la qual caxa a de tener y tenga de alto siete pies, en que a de estar una figura bestida con una cruz en la mano derecha, y en la mano yzquierda un libro, que es la Fee, y a de tener otra figura deua-xo de los pies echada con unos libros ardiendo, la qual es la crexía. Y por remate y fin del dicho enterramiento a de auer la cornixa y frontispiçio medio roto, en que a de auer un pedestall, el que tenga una cruz de dos pies y medio; que venga a ser toda la dicha obra de alto treinta y dos pies, y más a los lados an de estar ençima deste frontispiçio dos niños llorando con dos hachas en las manos ardiendo. Y todo a de ser conforme a la dicha traza que de suso se haçe minçión e queda en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios e de mí el presente escriuano.

Yten que, demás de lo suso dicho, a de haçer e se obliga a que hará dos bultos al natural del dicho alabastro, de los dicho padres del dicho señor arçobispo, en el ábito y semejanza que le fuera mandado e señalado, los quales an de estar y ponerlos en la dicha yglesia, en la pared della que le fuere señalado, el padre al lado del Ebangelio, y la madre al de la Epístola, de rodillas, que miren al Santísimo Sacramento, dentro de una caxa que se a de haçer en la pared ha cada uno dellos, de quatro pies de ancho y ocho de alto, poco más o menos, como más conbenga para los dichos bultos, la qual caxa a de tener el adorno siguiente: dos mínulas afixadas en la pared quen medio tengan una cartela en que aya las letras que le fueren dadas, y ençima de las mínulas sus pilastras ystriadas, con sus bases e capiteles, e luego el alquitraue, friso e cornixa como más conbenga, con su frontispiçio roto, en el medio del qual a de auer las armas e otra cosa que haga buenamente como se le mandare e mejor conbenga para la dicha obra, y esto conforme a la traza que dello está fecha del busto del padre del dicho señor arçobispo, e conforme a ella se a de haçer la de su madre, diferençiendo tan solamente como es el padre sea la madre, la qual traza que así está fecha a de quedar e queda en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmado de los dichos señores testamentarios y de mí el presente escriuano, de la qual entrega de la dicha traza e de la otra del enterramiento del dicho señor arçobispo, yo el presente escriuano doy fee que quedó en poder del dicho Ponpeo Leoni, firmada de los dichos señores testamentarios, la qual firmaron en mi presençia y de los testigos desta carta, y así mismo firmada de mí el presente escriuano.

El qual dicho enterramiento e bultos e figuras e todo lo demás, como de suso está dicho e declarado, conforme a las dichas trazas, el dicho Ponpeo Leoni prometió e se obligó de lo hacer, e que lo hará bien hecho e acabado y en perfición, del dicho alabastro blanquísimo, a contento de personas que los dichos señores testamentarios señalaren, que entiendan el dicho arte, dentro de dos años y medio primeros siguientes, que corran e se quenten desde el día que se le fiçiere la primera paga del presçio que del se a de dar por el haçer del dicho enterramiento e bultos como de yuso yrá declarado, dentro del qual dicho

término lo a de dar puesto y asentado en las paredes de la dicha yglesia de Salas, conforme a las dichas trazas, todo a su costa, so pena que, no lo cumpliendo así, los dichos señores testamentarios puedan haçer buscar personas que lo hagan e acaben de la forma e manera y según e como el dicho Ponpeo Leoni está obligado y se contiene en esta escriptura y se de-clara por las dichas trazas, a los mayores presçios que lo allaren e por lo que costare la persona que lo hiçiere haçer en nombre de los dichos señores o de qualquier dellos sea creído por su juramento sin otra aberiguación, probanza ni liquidación alguna, en la qual desde luego el dicho Ponpeo Leoni se lo dexa e diffiere como si en juicio le fuese dexado y defirido e por lo que así dixere e declarare la dicha persona sea declarado el dicho Ponpeo Leoni, así y en todos sus bienes y por todo lo que obiere resçevido, y más pagará todas las costas, daños, yntereses e menoscabos que sobrello se siguieren e recrecieren, que otorgó de pagar en pena e por nombre de propio ynterese, y la dicha pena pagada u no, que todabia guarde e cumpla lo que dicho es.

Yten los dichos señores testamentarios, aceptando como aceptan lo suso dicho, e obligan los bienes propios e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo de Seuilla por dar e pagar, e que darán e pagarán e serán dados e pagados al dicho Ponpeo Leoni e a quien su poder obiere, por el dicho enterramiento e bultos, fecho e acabado conforme e como de suso está dicho e declarado, seys mill e quinientos ducados de a trezientos y setenta y cinco maravedís cada uno, de la moneda unsual y corriente en Castilla, pagados en tres pagas en esta manera: la una luego, y la otra quando esté mediada la dicha obra, y la terçia parte en dos partes, la una quando baya desta corte con la dicha obra hecha a la asentar a la dicha yglesia de la dicha villa de Salas, y la otra parte quando la aya asentado e puesto en la perfección que a de estar, conforme a las dichas trazas.

E para que el dicho Ponpeo Leoni esté más seguro e çierto de la paga de los dichos seys mill e quinientos ducados, e que le serán dados e pagados en los dichos tienpos y plazos desde luego, los dichos señores como testamentarios libraron e dieron poder en causa propia al dicho Ponpeo Leoni e a quien su poder obiere para que aya e cobre los dichos seys mill e quinientos ducados en esta manera: los dos mil ducados dellos del dinero que está depositado en el monesterio de San Gerónimo el Real, extramuros desta villa de Madrid, y otros quatro mill ducados de lo que a proçedido e proçediere de la venta del cortixo del Peral que fué y quedó del dicho señor arçobispo; y los quinientos ducados restantes, de lo que proçediere de las terçias de Ronda que ansimismo fueron e quedaron del dicho señor arçobispo. Y para la cobranza e recaudanza de los dichos seys mill e quinientos ducados le dieron el dicho poder cumplido en causa propia, quan bastante de derecho se requiere, al dicho Ponpeo Leoni e a quien el dicho su poder obiere, para que le sea dado, e pagado e acudido con ello sin otro libramiento ni poder alguno, e dello pueda dar carta y cartas de pago y de finiquito, y balan y sean tan firmes como si los dichos señores

como tales testamentarios las diesen y entregasen; y esto con quel dicho Ponpeo Leoni aya de dar y dé fianzas de guardar e cumplir y reguardar y cumplir todo el contenido en esta escriptura, según y como en ella se contiene e declara, las cuales fianzas a de dar a contento de los dichos señores o de qualesquiera dellos que residieren en esta corte. La qual dicha paga e libranza que así se haçe de los dichos seys mill e quinientos ducados los dicho señores obligan los bienes e rentas del dicho señor arçobispo de que serán çiertas, siguras y de paz al dicho Ponpeo Leoni e que los abrá e cobrará a los dichos tienpos e plazos so pena que, si por causa de no los auer e cobrar retardare la dicha obra, de no la hacer e acabar según e como está acordado, que no sea a su cargo ni culpa, y él pueda executar por qualquiera de las dichas pagas en los dichos bienes e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo, así en los de suso señalado como en otras qualesquiera, dondequiera que se hallaren, e más se le pagare con todas las costas, daños, intereses y menoscabos que sobrello se le siguieren e recrecieren.

Yten el dicho Ponpeo Leoni, aceptando como acepta lo que dicho es, e saliéndole çiertas las dichas pagas, promete e se obliga de que para el cumplimiento de lo contenido en esta escriptura, dará las dichas fianzas antes que empieze a resçeibir ninguna de las dichas pagas, las cuales dichas fianzas dará en esta corte llanas e abonadas, a contento de los dichos señores o de qualquiera dellos que en esta dicha corte se hallaren.

Yten las dichas partes, por lo que a cada uno toca y es obligado a guardar y cumplir, prometen y se obligan de lo así tener e cumplir y pagar y auer por firme, bien y cumplidamente, sin falta alguna, y que no lo contradirán, ni yrán ni bernán contra ello ni contra cosa alguna ni parte dello, agora ni en ningún tienpo ni por alguna manera ni algerarán lesión ni engaño de más de la mitad del justo presçio, nin otro ningún recurso ni remedio que tengan e puedan tener contra lo que dicho es, nin que an sido nin son lesos ni engañados enorme ni enormísimamente, porque todo lo renunçian e qualesquier leyes que sobresto hablan para que no les bala ni aprobeche, y si contra lo que dicho es fueren o vinieren e alegaren la dicha lesión e engaño, que sobrello non sean oydos ni admitidos en juicio nin fuera dél, y todavía y en todo tienpo se guarde e cunpla lo en esta escriptura contenido. Lo qual así tener y guardar y cumplir y pagar y auer por firme, los dichos señores testamentarios obligaron los bienes propios e rentas que fueron e quedaron del dicho señor arçobispo, espirituales y temporales, abidos e por auer, y dieron poder cumplido a qualesquier justicias e alcaldes de qualesquier partes que sean, que les conpelan e apremien al cumplimiento e paga de lo que dicho es, como si así fuese pasado por sentençia en cosa juzgada; y renunçian qualesquier leyes que sean en su favor, en contrario de lo que dicho es, que les non balan, en espeçial renunçian la ley e derecho que dize que general renunçiación de leyes fecha non bala. Y el dicho Ponpeo Leoni, para cumplimiento de lo que dicho es, obligó a sí mismo y a todos sus bienes auidos y por

auer, y dió poder cumplido a todas y qualesquier juezes y justiciás de Su Magestad, de todas e qualesquier partes que sean ante quien esta carta paresçiere, y de lo en ella contenido fuere pedido justiciá, y espeçialmente a las justiciás de la casa y corte de Su Magestad, a la jurisdicción de las quales y de cada una dellas se sometió y renunció su propio fuero y jurisdicción y domicilio y la de *sic convenierit de juredicione onium judiciorum* (sic) para que por todo rigor de derecho e vía executiva le conpелan e apremien al cumplimiento de lo que dicho es como si ansí fuese pasado, juzgado e sentençiado por sentençia definitiva de juez competente, e por él pedida e consentida e pasada en cosa juzgada, sobre lo qual renunçia todas e qualesquier leyes, fueros y derechos y ordenamientos que sean en su fauor, en contrario de lo que dicho es, y le non balan, en espeçial renunçia la ley e derecho que dize que general renunçiaçión de leyes fecha non bala. Y otrosí los dichos señores testamentarios dixerón que los dineros que an proçedido y proçedieren de la venta del dicho cortixo del Peral y de las terçias de Ronda se aya de traer y trayga a esta corte a poder de los Fúcares que en ella residen, para que de allí lo aya y cobre el dicho Ponpeo Leoni y quien su poder obiere, a los dichos tienpos y plazos en esta escritura declarados y para la cobranza dello le dan el poder y libramiento que de suso se haze mynçión, y las dichas partes ansí lo dixerón y otorgaron ante mí el escriuano y testigos.

Que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid a quatro días del mes de Diziembre, año del Señor de mill y quinientos y setenta y seis años.

Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Pedro de Morate, escriuano de Su Magestad, y García de Maluenda y Juan de Aponte, criados del dicho señor Presidente, y Diego Bélez, estantes en esta Corte, y los dichos otorgantes. Y yo doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres en el registro desta carta. Va testado "esta es". Día, mes e año suso dicho.

Firmas: Don Antonio de Padilla y de Meneses. —Diego de Valdés.—Pompeo Leoni.

Pasó ante mí, Gaspar Testa, escriuano.

Derechos, quatro reales».

BIBLIOGRAPHICAL NOTES

- (1) LUIS DE VALDÉS, *Memorias de Asturias*, Ed. de M.H.A., Gijón, 1978, pp. 105-106.
- (2) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, "The School of San Matías. Prehistory of the *tridentina* reform in the diocese of Oviedo", *B.I.D.E.A.*, XLIX, Oviedo, 1963, p. 231.
- (3) It is important to denote the attention given, specially by the *mitra* of Oviedo, to the serious problem of communications. There are testimonies, since especially 1500, of the works *emprendidos* in

roads and bridges, in which the same masters of the cathedrals were occupied, like Buyerés or Pedro de la Tijera, or foreigners, like Francisco de Bolonia (A.C.O. Actas Capitulares de 1500, ff. XXXIV v. and XXXV r.; 1515-1520, f. CXXVI v.; 1521-1525, f. CLXXXI r. A.A.O. Actas 1531-1535, ff. 42 v. and 49 r.; 1536-1540 m, f. 16 v.; 1541-1550, f. 209 v. and F. DE CASO, *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo*, t. II, 1520-1599, vol. XIV de M.H.A., Gijón, 1983, docs. 203 and 204).

- (4) F. ERICE and J. URÍA, *Historia básica de Asturias*, Gijón, 1990, p. 84.
- (5) J. I. RUIZ DE LA PEÑA, "The borough of Salas, site of the Valdés, in the Middle Age", *Simposio "Valdés Salas"*, Oviedo, 1968, p. 10.
- (6) F. DE CASO, "Gothic Art in Asturias", *Enciclopedia Temática de Asturias*, Arte, I, Gijón, 1989, p. 298.
- (7) J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *Las polas asturianas en la Edad Media*, Oviedo, 1981, p. 215.
- (8) E. BENITO RUANO, *Hermandades en Asturias durante la Edad Media*, Oviedo, 1971, pp. 17, 33 and 38.
- (9) A.A.B. Fondo notarial; notary Juan Díez del Calello, 1619, f. 59 r.
- (10) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El Inquisidor general Fernando de Valdés. Su vida y su obra*, Oviedo, 1968, p. 6.
- (11) M. CUARTAS RIVERO, *Oviedo y el Principado de Asturias a fines de la Edad Media*, Oviedo, 1956, p. 103.
- (12) TIRSO DE AVILÉS, *Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del Principado*, Ed. I.D.E.A., Oviedo, 1956, p. 103.
- (13) LUIS DE VALDÉS, *op. cit.*, p. 9 y ss.
- (14) J. URÍA RÍU, "Los repartos de dineros entre los parientes del arzobispo Valdés Salas y algunas observaciones a la historia de su linaje", *Simposio "Valdés Salas"*, Oviedo, 1968, p. 293.
- (15) G. RAMALLO ASENCIO, "El Barroco Asturiano", *Historia de Asturias*, t. III, Oviedo, 1990, p. 580.
- (16) G. RAMALLO ASENCIO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo 1985, p. 35.
- (17) A. PÉREZ PIMENTEL, *Asturias, paraíso del turista*, Covadonga, 1925, p. 132.
- (18) J. M. CUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, p. 220.
- (19) V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1559*, Madrid, 1989, p. 18.
- (20) F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 99.
- (21) *Íd.* p. 100.
- (22) *Ibid.*
- (23) Cf. F. DE CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1981, p. 339 y ss.
- (24) S. GARCÍA LARRAGUETA, *Catálogo de los pergaminos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 10.
- (25) Cf. C. MIGUEL VIGIL, *Asturias monumental, epigráfica y*

- diplomática, t. I. Oviedo, 1887, pp. 505-510; M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, pp. 88-90; V. NIETO ALCAIDE, *Arte prerrománico asturiano*, Salinas, 1989, p. 202.
- (26) L. VÁZQUEZ DE PARGA y otros, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, t. I, pp. 111 y ss. y 123; t. II, p. 555, J. I. RUIZ DE LA PEÑA y otros, *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1990, pp. 106-109.
- (27) A.A.B. Fondo Notarial; notary Juan Díez de Boañó, año 1669, f. 27 r. By the same notary, 1670, ff. 42 a 45; and by the notary Fernando Rodríguez del Calello, leg. of 1673 (S. fol.).
- (28) P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, Asturias, Ed, 1985, p. 390.
- (29) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *Guía de Salas*, Oviedo, 1975, p. 11.
- (30) O. BELLMUNT y F. CANELLA, *Asturias*, t. III, Gijón, 1900, p. 436.
- (31) LUIS DE VALDÉS, *op. cit.*, p. 2. La cursiva es nuestra.
- (32) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.* p. 505.
- (33) L. MENÉNDEZ PIDAL, "La colegiata, el palacio y la torre de Salas en Asturias, y el arzobispo don Fernando de Valdés Salas", *BASF*, 7, Madrid, 1958, p. 21. F. DE CASO, "Arte gótico...", p. 291.
- (34) A.G.S. Estado 119, carp. 20, f. 403, in J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor general Fernando de Valdés. Cartas y documentos*, Oviedo, 1971, p. 170.
- (35) There are no doubts in this respect, as in the same letter the difference is perfectly done when alluding also to the expenses in "building other churches", particularly, clause 27 of the testament mentions "the church I ordered to build in the place of Ardesaldo, in Las Morteras, in the council of Salas".
- (36) A.G.S. Contaduría de mercedes, 67, f. 82, in J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... Cartas...*, p. 365.
- (37) *Ibid.*, p. 371.
- (38) *Ibid.*, p. 383.
- (39) A.C.D. Actas Capitulares de 1566 a 1569 (Libro 11), f. 112 r. J. CUESTA FERNÁNDEZ y M. DÍAZ CANEJA, "El arzobispo Valdés Salas en las actas del cabildo", *B.I.D.E.A.*, 35, Oviedo, 1958, p. 381.
- (40) A.A.B. Fondo notarial; notary Juan Díez del Boañó, 1669, f. 27 r. y ss.; notary Fernando Rodríguez del Cabello, leg. of 1673 (S. fol.).
- (41) J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... Cartas...*, p. 364.
- (42) *Íd.*, p. 365. "These buildings still existed at the end of the last century. They were pulled down to build a block of houses, among which Banco Herrero, Caja de Ahorros de Asturias and Hotel Menéndez are outstanding" (M. A. ARIAS, "Fernando Valdés y Salas", *B.I.D.E.A.*, XXXV, Oviedo, 1958, p. 389).
- (43) *Vid. supra.*, n. 40.
- (44) A.G.S. Estado 119. carp. 20, f. 403, in J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *El inquisidor... Cartas...*, p. 170.
- (45) J. GONZÁLEZ SANTOS, "El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de su obra en Asturias", *B.S.A.A.*, LII, Valladolid, 1986, p. 298. We know that in 1570, the new incumbent of the Oviedo see Gonzalo de Sotorzano, "intended to come to Salas to consagrate that church" (A.C.D. Actas capitulares de 1570, f. 236 r.). As the canonic norms did not fix the bishopal consagration as previous to the usage of the temple, there is no inconvenient in admitting that it was finished and in use since quite a long time before.
- (46) A.A.O. Libros de acuerdos de 1536 a 1540 (ff. 208 r., 238 r. y 277 r.), 1540 (f. 16 v.) y 1541 a 1550 (f. 209 v.).
- (47) I. PASTOR CRIADO, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987, pp. 41 y 48. Juan de Cerecedo the Oldest, stopped in 1530 working as clerk of works of the cathedral of Oviedo. Since then and until 1544, when he is contracted again as a principal master, he worked in the north-western part of Spain but not in Asturias. The doctoral thesis of P. García Cuetos, which gives him a great importance, never relates him with Salas. Since 1544 there are documents about his work in the region (F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 390 y ss.), but nothing brings it near our work, which, by then had already started.
- (48) V. NIETO y otros, *op. cit.*, p. 19.
- (49) A. CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, 1988, p. 284.
- (50) L. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 22. M. ZARRACINA VALCARCE, "Inventario arquitectónico asturiano: Zona interior centro occidental (II). Belmonte, Pravia, Proaza, Salas, Somiedo y Teverga", *Liño*, 3, Oviedo, 1982, p. 390.
- (51) A. CASASECA CASASECA, *op. cit.*, p. 284.
- (52) J. D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, p. 28.
- (53) J. YARZA, *El Arte gótico*, vol. 20 de la *Historia del Arte* de Historia 16, Madrid, 1989, p. 136.
- (54) J. D. HOAG, *op. cit.*, p. 25.
- (55) J. CAMÓN, "La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el manuscrito de Simón García", *A.E.A.*, 45, Madrid, 1941, fig. 2.
- (56) E. GÁLVEZ-CANERO y GONZÁLEZ, *El retablo del monasterio de Santa Clara*, Pamplona, 1979, p. 15.
- (57) V. SAGREDO GARCÍA, *Guía de Briviesca y La Bureba*, Valladolid, 1990, p. 159.
- (58) V. NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1985, p. 141.
- (59) *Íd.*, p. 153.
- (60) J. G. MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, 1980, vol. I, p. 66.

- (61) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 505. It was a right of the principal chaplains, kept for centuries, to receive sepulchre in the collegiate (A.A.B. Fondo Notarial; notary Francisco Menéndez de la Vega, leg. of 1786, f. 127 v.). It was also one of the principal chaplains who endowed the chapel with an altarpiece, according to the inscription mentioned by Vigil (*loc-cit.*):

ESTE RETABLO
MANDO HAZER Y DORAR

ETC.

- (62) C. CUENCA BUSTO y J. HEVIA BLANCO, *Proyecto básico y de ejecución para obras de conservación. Colegiata de Santa María la Mayor. Salas*. Report of October 1987, p. 9. Archive of the Councillery of Culture.
- (63) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 337.
- (64) J. MANZANARES RODRÍGUEZ MIR, "Campanas de Asturias", *B.I.D.E.A.*, XXXI, Oviedo, 1957, p. 239.
- (65) *Íd.*, p. 249.
- (66) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 504. Although it appears in the transcription by Vigil, we omit the date of 1664 for the reasons already exposed.
- (67) *Ibíd.*
- (68) *Ibíd.*
- (69) *Ibíd.*
- (70) J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 301.
- (71) N. ALONSO CORTÉS, "Datos para la biografía artística de los siglos XVI Y XVII", *B.R.A.H.*, t. LXXX, Madrid, 1922, p. 389, citado por J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 302.
- (72) J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, p. 302.
- (73) C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", *Imafronte*, nos 3, 4, 5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, p. 7.
- (74) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, Valladolid, 1964, p. 4.
- (75) Cf. F. DE CASO, "El retablo flamenco de las Lamentaciones" *B.I.D.E.A.*, 107, Oviedo, 1982, pp. 819-833.
- (76) M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el Siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp. 120 and 126.
- (77) Cf. J. GONZÁLEZ SANTOS, *op. cit.*, pp. 297-302. lams. I and III (fig. 1).
- (78) J. GONZÁLEZ SANTOS, "El taller de Toro en Asturias (obras y documentos del escultor Juan Ducete Díez)", *B.S.A.A.*, t. LV, Valladolid, 1989, p. 414.
- (79) *Íd.*, pp. 418-419.
- (80) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 502.
- (81) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 37.
- (82) J. GONZÁLEZ SANTOS, "El taller de Toro...", p. 420.
- (83) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 37.
- (84) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 505.
- (85) F. DE CASO, *Del protogótico en Asturias: La capilla de los Alas*, Gijón, 1992, p. 44.
- (86) All the quotations in inverted commas, referring to the contract with Pompeo Leoni come from the transcription done by E. BENITO RUANO, "El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)", *Simposio "Valdés-Salas"*, Oviedo, 1968, pp. 280-283. In the Document Appendix a complete transcription is included.
- (87) C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, p. 7.
- (88) C. CID PREGO, "Arte", in *Asturias*, Vitoria, 1978, p. 262.
- (89) E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887. Félix de Aramburu y Zuloaga transmitted through the "Revista de Asturias" the important contribution of this author (*Monografía de Asturias*, Oviedo, 1989, Ed. Biblioteca Histórica Asturiana, Gijón, 1989, pp. 173-175).
- (90) *Vid. supra*, note 86.
- (91) J. GALLEGU, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 161.
- (92) TIRSO DE AVILÉS, *op. cit.*, p. 285.
- (93) *Íd.* p. 286.
- (94) *Íd.* p. 287.
- (95) J. M. DE AZCÁRATE Y RISTORI, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 348.
- (96) A.H.P., Protocolo 1.277, ff. 776-783, in M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 94.
- (97) A.H.P. Protocolo 289 of Caspar Testa, ff. 544-546. Concert between Pompeo Leoni and Dr. Juan de Llano Valdés, chaplain of H. M. and empowered by D. Pedro Portovarrero and by the Bachellor Chumacero de Sotomayor, from the Council of H. M. (Madrid, 8 March, 1582), in E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 284.
- (98) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, diagram between pp. 46 and 47.
- (99) Cf. E. BENITO RUANO, *op. cit.*, pp. 85 and 86.
- (100) A.H.P., Protocolo 2.632, of Francisco Testa, ff. 407 v.-408 r. and 410 v.-411 r., in E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 286.
- (101) *Íd.*, p. 285.
- (102) J. URÍA RÍU, "Las campañas de Hixem I contra Asturias y su probable geografía", in *Estudios de Historia de Asturias*, Ed. Biblioteca Histórica Asturiana, Gijón, 1989, p. 92. A document from 1619 (A.A.B., Fondo notarial, notary Juan Díez del Calcello, 1619, f. 59 r.), when referring to the works done in those days, mentions in the first place "the road coming from Castilla by the Sierra del Canto (*sic*) to the borough of Salas". We could not locate this road, but we doubt that it could have been an alternative to the road mentioned by Uría.

- (103) A.H.P. Protocolo 1.277, ff. 776-783. in M. AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, p. 95.
- (104) *Íd.*, p. 94.
- (105) *Íd.*, p. 96.
- (106) *Íd.*, p. 95.
- (107) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, pp. 17 and 22 (note 12).
- (108) *Íd.*, p. 93.
- (109) E. PLON, *op. cit.*, p. 329.
- (110) C. CID PRIEGO, "El mausoleo del Inquisidor Fernando de Valdés en la Colegiata de Santa María de Salas" (to be printed), p. 8 I am grateful to the author for generously allowing me to consult and use his work.
- (111) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (112) E. MALE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, 1948, p. 106.
- (113) F. DE CASO, *Iconografía del claustro de la catedral de Oviedo*, Degree Thesis partially unpublished, p. 351 and following.
- (114) L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. I, París, 1955, p. 187.
- (115) C. CID PRIEGO, "El mausoleo...", p. 9.
- (116) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (117) C. CID PRIEGO, "Arte", p. 262.
- (118) S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Iconografía medieval*, San Sebastián, 1988, p. 149.
- (119) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 114.
- (120) F. REVILLA, *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990, pp. 214 and 308.
- (121) "Sanson then invoked Yavhe... Give me strength only once... and touching the two columns... he leaned on them... at the same time he stretched and the house fell down..." (*Jueces*, 16, 28-30). Also in the *Apocalipsis* (3,12): "Whoever will win, I will set as a column in the temple of my God..."
- (122) F. DE CASO, *La construcción de la catedral...*, p. 195 and ss.
- (123) M. J. REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 94.
- (124) G. B. PROSKE, *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York, 1956, p. 17.
- (125) J. M. DE AZCÁRATE Y RISTORI, *op. cit.*, p. 349.
- (126) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 502.
- (127) E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 286.
- (128) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 503.
- (129) *Íd.*, pp. 502-503.
- (130) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 8.
- (131) C. MIGUEL VIGIL, *op. cit.*, p. 503.
- (132) L. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 9.
- (133) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, pp. 67 to 74.
- (134) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983, p. 14.
- (135) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 143.

- (136) *Íd.*, pp. 197-198.
- (137) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega...*, pp. 26-27.
- (138) JOVELLANOS, *Carta décima a Ponz*, in J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Jovellanos y Asturias*, Gijón, 1986, p. 229.
- (139) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 171.
- (140) F. DE CASO, "Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo" (to be printed).
- (141) G. RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega...*, pp. 41-43.
- (142) G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca...*, p. 143.
- (143) C. CUENCA BUSTO & J. HEVIA BLANCO, *Restauración de la Colegiata de Salas*, Report done in June 1991 and deposited at the Council of Culture, Principality of Asturias.
- (144) L. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 32.
- (145) J. FERNÁNDEZ BUELTA, "Víctor Hevia Granda", *B.I.D.E.A.*, XXXIII, Oviedo, 1958, p. 149.
- (146) *Vid. supra*, note 143.

BASIC BIBLIOGRAPHY

- AGULLÓ Y COBO, M. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978.
- BELLMUNT, O. y CANELLA, F. *Asturias*, t. III, Gijón, 1900.
- BENITO RUANO, E. «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», *Simposio «Valdés Salas»*, Oviedo, 1968.
- CASO, F. DE «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia temática de Asturias, Arte*, I, Gijón, 1989.
- CID PRIEGO, C. «Arte», *Asturias*, Vitoria, 1978.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. *El inquisidor general Fernando de Valdés. Su vida y su obra*, Oviedo, 1968.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. *El inquisidor general Fernando de Valdés. Cartas y documentos*, Oviedo, 1971.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de su obra en Asturias», *B.S.A.A.*, t. LII, Valladolid, 1986.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. «El taller de Toro en Asturias (obras y documentos del escultor Juan Ducete Dfiez)», *B.S.A.A.*, t. LV, Valladolid, 1989.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, L. *Guía de Salas*, Oviedo, 1975.
- MENÉNDEZ PIDAL, L. «La colegiata, el palacio y la torre de Salas en Asturias, y el arzobispo don Fernando de Valdés Salas», *B.A.S.F.*, 7, Madrid, 1958.
- MIGUEL VIGIL, C. M. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I, Oviedo, 1887.

-
- PLON, E. *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887.
- PROSKE, G. B. *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York, 1956.
- RAMALLO ASENSIO, G. *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983.
- RAMALLO ASENSIO, G. *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.
- REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

ABBREVIATIONS

- A.A.B. Archivo del Ayuntamiento de Belmonte.
ARCHIVES OF THE CITY COUNCIL OF
BELMONTE
- A.A.O. Archivo del Ayuntamiento de Oviedo.
ARCHIVES OF THE CITY COUNCIL OF OVIEDO
- A.C.O. Archivo Capitular de Oviedo.
ARCHIVES OF THE CHAPTER OF OVIEDO
- A.E.A. Archivo Español del Arte.
SPANISH ARCHIVES OF ART
- A.G.S. Archivo General de Simancas.
GENERAL ARCHIVES OF SIMANCAS
- A.H.P. Archivo Histórico Provincial de Madrid.
REGIONAL HISTORICAL ARCHIVES OF MADRID
- B.A.S.F. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.
BULLETIN OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS
OF SAN FERNANDO
- B.I.D.E.A. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos.
BULLETIN OF THE INSTITUTE OF ASTURIAN
STUDIES
- B.R.A.H. Boletín de la Real Academia de la Historia.
BULLETIN OF THE ROYAL ACADEMY OF
HISTORY
- B.S.A.A. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología
de Valladolid.
BULLETIN OF THE SEMINARY OF ART AND
ARCHEOLOGY OF VALLADOLID
- M.H.A. "Monumenta Histórica Asturiensia".