



LOS COMIENZOS  
DE LA  
ESCULTURA NATURALISTA  
EN ASTURIAS  
(1575-1625)

---

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE CULTURA

LOS COMIENZOS  
DE LA  
ESCULTURA NATURALISTA  
EN ASTURIAS  
(1575-1625)



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE CULTURA

LOS COMIENZOS  
DE LA  
ESCULTURA NATURALISTA  
EN ASTURIAS  
(1575-1625)

EL LEGADO ARTÍSTICO  
DEL ARZOBISPO VALDÉS SALAS  
Y EL ESCULTOR TORESANO  
JUAN DUCETE DÍEZ

---

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS

Servicio  
Publicaciones  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

OVIEDO, 1997

---

El presente libro 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 Cultura y la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia.

*Fotografía de la cubierta:* detalle del cuerpo de gloria y ático del retablo mayor de Salas (Antonio Blanco Lueje, 1993).

*Maqueta de la colección:* Tomás Hermosa.

*Edita:* Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

*Promueve:* Consejería de Cultura.

© Javier González Santos.

ISBN: 84-7847-439-0

Depósito legal: As.-3.116/96

*Composición e Impresión:* Mercantil Asturias S. A.

	<u>Pág.</u>
Advertencia y preámbulo . . . . .	9
I. INTRODUCCIÓN: LA ESCULTURA ASTURIANA	
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI . . . . .	13
<i>Escultores asturianos de la segunda</i>	
<i>mitad del siglo XVI . . . . .</i>	17
Escultores asturianos: índice alfabético . . . . .	19
<i>Patronazgo, importaciones y artistas foráneos . . . . .</i>	33
II. EL «TALLER DE TORO» EN ASTURIAS . . . . .	45
<i>Historiografía . . . . .</i>	45
<i>La testamentaria del arzobispo Valdés y</i>	
<i>la escultura castellana a comienzos</i>	
<i>del siglo XVII . . . . .</i>	48
<i>Obras y documentos del escultor Juan Ducete</i>	
<i>Diez en Asturias . . . . .</i>	56
Los retablos de las fundaciones	
valdesianas . . . . .	57
I. Retablo mayor de la antigua colegiata	
de Salas . . . . .	57
2. Retablo de la capilla de la Universidad	
de Oviedo . . . . .	80
Juan Ducete, arquitecto . . . . .	91
Otras obras en madera . . . . .	97
1. El Monumento de Semana Santa	
de la catedral . . . . .	97
2. Sillería de coro del monasterio	
de Corias . . . . .	100
<i>Proyección del «Taller de Toro»</i>	
<i>en Asturias . . . . .</i>	108
III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS . . . . .	113
IV. DOCUMENTOS . . . . .	127

---

## ADVERTENCIA Y PREÁMBULO

El estudio que ahora presentamos fue escrito en la primavera de 1987. Concebido como un artículo para una revista especializada, crecía a medida que lo íbamos redactando hasta alcanzar el volumen que ahora tiene. Este motivo condicionó el destino del trabajo y, con él, comenzaron muchos sinsabores. El peregrinaje en busca de editor lo iniciamos con la Universidad de Oviedo, esperando contar con su apoyo por tratarse tanto de un libro hecho en su seno como por historiar una parte poco conocida del legado artístico de Valdés Salas, fundador de la Universidad a finales del siglo XVI. Vana esperanza. Por dos ocasiones recibimos peregrinas negativas, justificadas más en inconfesables motivos personales que en criterios científicos. Tales circunstancias y la salvaguarda de nuestra propiedad intelectual motivaron la segregación de una parte de lo que constituye el capítulo II del presente libro y que, con el título de «El Taller de Toro en Asturias (obras y documentos del escultor Juan Ducete Díez)», vio la luz en 1989 en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid (tomo LV, págs. 411-430). Agradecemos a su director, don Juan José Martín González y, sobre todo, al profesor don Jesús Urrea Fernández, director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el apoyo y decisión que mostraron en la publicación del referido trabajo.

Así transcurrieron tres años hasta que, en el verano de 1990, la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias estimó conveniente editar este libro dentro de la colección «Guías del Patrimonio Histórico Asturiano». Al menos esta vez se hizo realidad el dicho de que «no hay mal que cien años dure», lo que nos permitió recobrar, al menos momentáneamente, la virginal confianza en la equidad de las instituciones culturales. En esta ocasión, causas de naturaleza econó-

---

mica fueron las responsables de una nueva demora. No obstante, hubo que esperar a 1996 para que los actuales responsables de la Consejería de Cultura ordenaran la ejecución del compromiso adquirido seis años antes. Su resolución es la causa de que este libro vea la luz.

Llegados a este punto, no quiero pasar por alto el recuerdo de don José Aller Albuerne, persona entrañable con la que la buena estrella de este libro está íntimamente relacionada. A su interés y atento conocimiento de lo que en el campo de la investigación histórico-artística se hacía en Asturias, se debe el que este libro aparezca patrocinado por el Principado de Asturias. Su muerte, en julio de 1993, nos dejó a todos un poco huérfanos, sobre todo a la propia Consejería que perdió un profesional irreprochable.

A pesar de todas estas contingencias, el estudio no hubiera llegado a materializarse de no haber contado con la colaboración de una serie de personas cuyos nombres y méritos quiero destacar. Es de justicia agradecer a don Emilo Marcos Vallaure, director del Museo de Bellas Artes de Asturias, el aliento y útiles indicaciones que nos brindó. Hay que reconocer que cuando nadie había reparado en la enigmática personalidad del «Juan de Uceta» de quien dan noticias el P. Risco, Ceán Bermúdez y Fermín Canella, Emilio comentaba a menudo «¿quién sería ese “famoso arquitecto”?»». A él debemos también la localización de la única fotografía conocida del desaparecido retablo de la capilla de la Universidad.

A nuestro amigo don Joaquín López Álvarez, director del Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias en Gijón, pertenecen los documentos de la *sillería del coro* del monasterio de Corias; sin esta inestimable aportación el libro no estaría completo. Con doña María del Pilar Noval Vallina, también hemos contraído una deuda difícil de saldar si no fuera por la sincera y desinteresada relación que mantenemos desde hace tiempo; a sus des-

velos, tras el fallecimiento de Pepe Aller, debe este libro su existencia.

Asimismo, sin el concurso de Alonso, un excelente profesional y mejor amigo, el libro no dispondría de semejante despliegue gráfico. De él son la mayoría de las fotografías, hechas con el mimo y paciencia que emplea en las cosas que le gustan. A don José Luis Seoane, delineante, corresponde el esquema arquitectónico e iconográfico del retablo de Salas; por su generosa colaboración en este y en otros trabajos, mi expresivo reconocimiento.

\* \* \*

Durante el año 1991, la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias financió la restauración del retablo mayor de la antigua colegiata de Salas, obra a la que dedicamos una parte considerable del presente estudio. Este trabajo estaba incluido en un programa de intervenciones para el saneamiento y conservación del templo de Santa María la Mayor de Salas iniciado en 1989. La renovación de este edificio, el más característico y cualificado de los monumentos renacentistas que hay en Asturias, mereció en 1992 un diploma de mérito del *Premio Europa Nostra* a la Protección del Patrimonio Arquitectónico y Natural que cada año concede el Consejo de Europa. Para una información más detallada de esta iglesia recomendamos la consulta del libro de Francisco de Caso, *La colegiata de Salas*, publicado en esta misma colección (Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1993).

#### Siglas

ACO: Archivo de la catedral de Oviedo.

AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid).

AHPA: Archivo Histórico Provincial de Asturias (Oviedo).

AHPZa: Archivo Histórico Provincial de Zamora.

AMO: Archivo Municipal de Oviedo.

APSJ: Archivo Parroquial de San Juan el Real (Oviedo).

## I

### INTRODUCCIÓN:

#### LA ESCULTURA ASTURIANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Si las actividades escultóricas asturianas de los siglos XVII y XVIII conocieron reciente el interés de los investigadores<sup>1</sup>, las del siglo XVI, en cambio, se mantienen aún en una confusa nebulosa de la que tan sólo salen a la luz un corto número de obras objetivamente señeras: los retablos mayores de la Catedral de Oviedo y del templo parroquial de Llanes; las imágenes y retablos del *Cristo de Velarde*, de la *Virgen de La Luz* (1552) de la catedral ovetense y de *Nuestra Señora de El Valle* en Pravia (1569)<sup>2</sup> y, sobre todo, los magníficos monumentos funerarios del arzobispo don Fernando Valdés Salas y de sus padres (1583) en la antigua colegiata de la villa de Salas, conjunto este último que se encuentra entre las producciones más afortunadas del escultor áulico Pompeo Leoni<sup>3</sup>.

En todos los casos, se trata de obras de artistas no asturianos e, incluso, realizadas fuera del Principado (como los monumentos funerarios de Salas). Mas la cuestión que planteamos aquí no estriba en historiar el mercado de estas obras de importación, sino en averiguar la proyección real y el grado de desarrollo que alcanzó la escultura autóctona de aquella centuria para, de este modo, poder alcanzar a explicar la eclosión que este género artístico conoce en la tercera década del siglo XVII merced a la personalidad creadora del gijonés Luis Fernández de la Vega (c. 1601-1675), uno de los mayores talentos artísticos de la región en la Época Moderna.

<sup>1</sup> RAMALLO, 1985. Íd., 1991.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ SANTOS, 1986. Entre las obras generales sobre el arte renacentista en Asturias, pueden consultarse: RAMALLO, 1985 b.

<sup>3</sup> PLON, 1887: 238-331. Publicó el contrato GARCÍA CHICO, 1959: 102-104; éste puede verse también (acompañado de un estudio del monumento) en BENITO, 1968.

A medida que avanzamos en el conocimiento artístico del XVI asturiano, resulta cada vez más plausible el hecho de que el retablo tuvo una difusión bastante tardía en nuestra región. Si exceptuamos los ejemplos arriba citados, pocos más hay documentados y contados son los ejemplos que han llegado hasta nosotros. Por lo demás, y en estrecha relación con esta carencia, el censo de escultores locales de que tenemos noticias es muy bajo, aunque se ve incrementado al acercarse el cambio de siglo y en los primeros años del XVII.

Por el contrario, durante gran parte del siglo XVI se percibe en la región una mayor actividad pictórica (especialmente mural) siendo la pintura, dentro de las artes figurativas autóctonas, el género de cultivo mayoritario en esta centuria<sup>4</sup>. Esta circunstancia (la pervivencia en pleno siglo XVI de la tradición pictórica medieval en la decoración de los templos) es homologable con un fenómeno ya observado en otras regiones del noroeste peninsular<sup>5</sup>. Tal particularidad llega hasta el extremo de que, cuando a finales de siglo comienza a incrementarse la demanda de retablos escultóricos en ambientes no ya estrictamente urbanos o monásticos, sean los propios talleres de pintura los que, en primera instancia, asuman la ejecución de dichos encargos o, en su defecto, formen *mancomunidades* (compañías) con los aún escasos tallistas e imagineros asturianos o que por aquel tiempo se hallaban residiendo en la región. El propio escultor Luis Fernández de la Vega, sin ir más lejos, se formó en uno de estos talleres mixtos: en el de su suegro, el pintor ovetense Juan Menéndez del Valle, donde ingresó en 1616<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> GONZÁLEZ SANTOS, 1993.

<sup>5</sup> Estudiado en Galicia por el profesor García Iglesias en su tesis doctoral y trabajos posteriores: GARCÍA IGLESIAS, 1979: 17 y ss. Íd., 1983: 18-19.

<sup>6</sup> RAMALLO, 1985: 146 y 159. Íd., 1991: doc. 10.

El giro fundamental en el consumo de arte religioso que dio paso al definitivo arraigo del retablo escultórico, en menoscabo de los ya obsoletos ciclos pictóricos, se produjo en Asturias, según todos los indicios, en las últimas décadas del siglo XVI, decantándose definitivamente por el año 1600<sup>7</sup>. A partir de entonces y hasta el siglo XVIII, la ocupación principal de los pintores asturianos fue la de policromar imágenes y dorar retablos, pasando a ser la suya una actividad subsidiaria de la escultura, género que se convirtió, así, en un verdadero arte director de consumo mayoritario. De igual manera, alrededor del año 1600 nacen la mayor parte de los integrantes de la primera generación de escultores y ensambladores asturianos: Luis de la Vega, Pedro Sánchez da Grela, Francisco González Quinzanes, Alonso Carreño y otros, a la que, sin solución de continuidad, sucederán otras hasta finales del siglo XVIII, en que la escultura asturiana, como la del resto de país, pasará a depender, directa o indirectamente, de la normativa académica impuesta por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las causas del retraimiento del arte asturiano del siglo XVI deben buscarse en la situación socio-económica del Principado. En efecto, Asturias experimentó a lo largo de aquel siglo una profunda crisis estructural provocada por la manifiesta inadecuación entre un aumento de su población y las disponibilidades de producción agropecuaria que, desde el siglo XIII, no habían conocido renovación sustancial alguna. A esto debemos añadir las frecuentes catástrofes naturales (incendio de Oviedo en 1521) y las malas cosechas (1573-1576) acompañadas de las consabidas hambrunas y pestes (en especial la de 1598-1599) padecidas a lo largo de la centuria.

Además de secularmente pobre y superpoblado, Asturias era un país rural cuyos núcleos urbanos esta-

---

<sup>7</sup> RAMALLO, 1985: 121-122.

ban reducidos sólo a su pequeña capital y a Avilés, villa floreciente gracias a su puerto y alfolís de sal. Salvo contadas villas costeras (Gijón, Candás, Castropol, Cudillero, Luanco o Llanes) e interiores (Cangas del Narcea), la vida de los demás concejos y parroquias, en lo que al arte se refiere, fue casi larvaria. Del mismo modo, las grandes familias mantuvieron durante aquellos años su acendrado carácter rural, típico de la Edad Media, que solamente superaron una vez entrado el siglo xvii<sup>8</sup>.

Resulta así, un dibujo bastante desolador de la Asturias quinientista que, sin embargo, nos permite entender esa atonía y falta de empuje que privaron a nuestra región de un verdadero renacimiento de las artes como lo tuvieron otras comarcas y reinos peninsulares<sup>9</sup>.

Las excepciones a esta circunstancia general vinieron de la mano del cabildo catedralicio que, sólo en la segunda mitad del siglo vio concluida su fábrica (pórtico y torre), de los grandes monasterios (San Vicente y San Pelayo en Oviedo, Santa María de Lapedo -Belmonte- y San Juan Bautista de Corias -Cangas del Narcea-) y, especialmente, por la iniciativa privada. Este es el caso de la fundación del convento de Santo Domingo de Oviedo (1518), debida a la liberalidad de don Diego López Pacheco, marqués de Villena, y del obispo ovetense don Diego de Muros; del Colegio de la Compañía en esta misma ciudad, fundado y dotado por doña Magdalena de Ulloa en 1578, o de alguno de los importantes legados de

<sup>8</sup> Un panorama histórico general del siglo xvi asturiano en BARREIRO, 1984 a y 1984 b.

<sup>9</sup> Aunque con intención pastoral, viene a cuento recordar aquí la afortunada frase con que el canónigo ovetense, Andrés de Prada, describe Asturias a san Francisco de Borja, general de la Compañía de Jesús, para que «ponga los ojos sobre esta tierra»; dice así: «Bien se puede decir que son unas Indias que tenemos dentro de España». La carta está fechada el 21 de setiembre de 1568 (apud GONZÁLEZ NOVALÍN, 1963: 208-210 y 231).

don Fernando Valdés Salas, arzobispo de Sevilla e Inquisidor General. A este eclesiástico debe Asturias nada menos que su renovación cultural y artística, materializada en algunas de sus abundantes obras pías y establecimientos docentes a él debidos: colegiata de Salas (1549), colegios de San Gregorio (1557) y de Santa Catalina (1558) en Oviedo y, sobre todo, la fundación testamentaria de la Universidad literaria de Oviedo, comenzada a erigir en 1572 e inaugurada en 1608. Con Valdés Salas, nuestra provincia da el paso definitivo a la Edad Moderna desde su languideciente postración; ello permitió, entre otras cosas, que el Principado a partir de entonces se viera integrado de manera plena en el movimiento general de los estilos y modas artísticas, ya que, el flujo de artistas y maestros de obras, y las vías de comunicación abiertas con motivo de la construcción y alhajamiento de estos edificios no se verían interrumpidos en las décadas posteriores<sup>10</sup>.

### *Escultores asturianos de la segunda mitad del siglo xvi*

Se enumeran a continuación una serie de individuos relacionados con el arte de la escultura, incluidos pintores, que florecieron en el último tercio del siglo xvi y primeros años del siguiente. De estos maestros apenas conocemos más que los nombres, ya que poquísimas de sus producciones documentadas han llegado hasta nosotros. Resulta, por tanto, muy difícil valorar sus trabajos y, consiguientemente, contextualizarlos dentro del panorama artístico nacional de su tiempo, aunque todos los indicios apuntan a que su estética andaría a mitad de camino entre las realizaciones populares o artesanas y los tipos y géneros artísticos propiamente dichos.

<sup>10</sup> Este factor del patronazgo ejercido en Asturias por el arzobispo Valdés lo pusimos de relieve, por vez primera, en GONZÁLEZ SANTOS, 1985: 130-132.



Templo parroquial de San Emeterio de Sietes (Villaviciosa), fragmentos de la *Transfixión*, segunda mitad del siglo XVI, repintados.

Tal es el sentido que percibimos en los fragmentos del retablo mayor de la iglesia de San Emeterio de Sietes (Villaviciosa), fechable con posterioridad al año 1555 (data visible en la portada meridional del templo) y una de las escasas muestras de escultura quinientista asturiana. Las imágenes (restos de una *Transfixión*) conformaban, como describe Miguel Vigil<sup>11</sup>, un retablo escenario de cuerpo único, rematado por un *Calvario* en relieve, y flanqueado por pequeñas secuencias bíblicas también en relieve. Actualmente, las figuras subsistentes se encuadran dentro de un retablo neobarroco, en blanco, de la primera mitad del siglo XX. Desconocemos su autor mas, basándonos en criterios de calidad, es fácil deducir que debió ser un maestro local.

<sup>11</sup> MIGUEL VIGIL, 1887: I, 602. GARCÍA CUETOS, 1996.

#### Escultores asturianos: índice alfabético

Toribio de Abuli (o Aboli), entallador, muerto antes de 1602; nos es conocido sólo por el testamento de su esposa, María Fernández, ordenado en Oviedo el 13 de mayo de 1602<sup>12</sup>.

El entallador Juan de Argüelles era vecino de Oviedo; se le documenta entre 1572 y abril de 1584, fecha en que ya está difunto. Contrató, en primero de junio de 1579, el retablo del templo de San Miguel de Villar de Vildás (Somiedo)<sup>13</sup>. Vivía en una casa de la calle de La Platería, colación de San Tirso el Real, en las inmediaciones de la catedral. Su viuda, Elvira de Valdés, el 30 de abril de 1584, alquiló por un año y doce ducados la parte alta de esta vivienda al escultor flamenco Miguel Mignot, residente por aquel entonces en Oviedo, dándole licencia para abrir en ella un banco y taller de escultura<sup>14</sup>.

Juan de Argüelles el *Mozo*, hijo del anterior y entallador de profesión. Sabemos que se casó en 1586<sup>15</sup> y, al año siguiente, sostuvo un pleito con el escultor Mignot a causa de una reyerta que ambos tuvieron y de la que amistosamente se apartan<sup>16</sup>. Realizó la corona real y cetro del túmulo funerario de Felipe II, levantando en la catedral con motivo de las exequias dispuestas por la ciudad y Principado el 23 de noviembre de 1598; también intervinieron los pintores Andrés de Muñón, Juan Menéndez del Valle y Juan de Torres<sup>17</sup>. Ya en 1601, contrata los servicios del ensamblador flamenco Juan de Zalón, vecino

<sup>12</sup> AHPA: protocolos de Oviedo, leg. 116, ff. 637-638.

<sup>13</sup> AHPA: *id.*, leg. 43, f. *sn*º.

<sup>14</sup> AHPA: *id.*, leg. 42, f. *sn*º.

<sup>15</sup> RAMALLO, 1985: 123, n. 6.

<sup>16</sup> AHPA: *id.*, leg. 17, f. *sn*º.

<sup>17</sup> REDONET, 1956: 212-213.

de Cambray por siete meses y 16 ducados de salario<sup>18</sup>. El último dato que de él conocemos es de 1612, en que arrienda una casería, en las inmediaciones de Oviedo, a un colono por dos años<sup>19</sup>.

Antón de Berros, ensamblador y vecino de Oviedo, fue testigo, con el pintor Andrés de Muñón, en el testamento otorgado el 30 de mayo de 1599 por María González de la Huerta, mujer del entallador Francisco González<sup>20</sup>.

Del entallador ovetense Andrés González tenemos constancia ya en 1568, año en el que admite como aprendiz a Alonso de Quirós<sup>21</sup>. Al año siguiente, el 7 de febrero, junto con el pintor local Francisco de Ceballos, se comprometen con el escultor florentino Juan Bautista Portigiani a instalar y policromar el retablo e imagen de terracota de *Nuestra Señora de El Valle* (Pravia) realizado por este último<sup>22</sup>. El 30 de noviembre de 1571, alquila por cuatro años una casa en la ovetense calle de El Rosal, propiedad de doña María de León, viuda del escribano Juan González de Oviedo, por once ducados, dos gallinas y dos capones al año<sup>23</sup>. Nuevamente, en 1579, esta vez con el ensamblador Antonio de Borgoña (transcrito a

<sup>18</sup> RAMALLO, 1991: doc. 1.

<sup>19</sup> RAMALLO, 1985: 123, n. 7.

<sup>20</sup> AHPA: *íd.*, leg. 156, caja I, año 1599, f. 498.

<sup>21</sup> AHPA: *íd.*, leg. 10, f. s/nº. Los González, padre e hijo han sido objeto de estudio por parte de ALONSO ÁLVAREZ y GARCÍA CUETOS (1992): en su trabajo, se aportan noticias que no se recogen en el nuestro, por lo que remitimos a su consulta. Hay que hacer notar, no obstante, que los autores no hacen referencia entre Andrés González el *Viejo* y su hijo, Andrés González el *Mozo* y tampoco advierten que Francisco González (hijo de este último) nada tiene que ver con Francisco González del Teral, escultor de la generación de Luis Fernández de la Vega, muerto en 1657 (*cf.*: ÍD. - ÍD., 1992: 336-337, notas 26 y 30).

<sup>22</sup> GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 299 y 305-306.

<sup>23</sup> AMO: leg. D-44, doc. 7.

menudo *Lorgonio*), también conocido como Antonio Flamenco, toman en arriendo una vivienda en la calle de La Puerta Nueva de Oviedo<sup>24</sup> y, en febrero de ese mismo año, con el dorador palentino Francisco de Paredes, se compromete a realizar una custodia para la iglesia parroquial de San Pedro de Piñeres, en el concejo de Aller<sup>25</sup>. Por último, él y su hijo, del mismo nombre y oficio, contratan el 9 de julio de 1587 con el Ayuntamiento de Oviedo la hechura de un retablo para su oratorio<sup>26</sup>.

Andrés González el *Mozo*, por el año 1590, estaba ocupado en el alhajamiento de retablos para la iglesia grande del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós (Villaviciosa), mientras sus hijos, Francisco y Juan González, escultores como él, asistidos por Antón de Berros, construían las dos sillerías corales del citado monasterio: la del coro bajo, en la capilla mayor (desaparecida), y la del coro alto. Entre agosto y la Navidad de aquel año, la fábrica satisfizo a los hijos de Andrés González un total de 1.922 reales por su trabajo en el coro alto<sup>27</sup>. A la vista de estos datos, puede inferirse que los González constituyeron un fecundo taller familiar, al menos, mientras convivieron los miembros más ancianos con los jóvenes, lo que sucedió en los tres últimos lustros del siglo XVI.

La *sillería* del coro alto de Valdediós (en restauración, 1997) es, tras la gótica de la catedral, la más antigua que conservamos en Asturias. Consta de 28 sitiales altos (11-

<sup>24</sup> AHPA: *íd.*, leg. 43, f. s/nº.

<sup>25</sup> AHPA: *íd.*, leg. 43, f. s/nº. ALONSO ÁLVAREZ-GARCÍA CUETOS, 1992: 332.

<sup>26</sup> RAMALLO, 1985: 122, n. 4. ALONSO ÁLVAREZ-GARCÍA CUETOS, 1992: 333.

<sup>27</sup> AHN: *Libro de las obras del monasterio, 1580-1769*, ff. s/nº (a la fecha). Sección Clero. Libro 9.366. ALONSO ÁLVAREZ-GARCÍA CUETOS, 1992: 333 y ss. donde se estudian los fragmentos de los retablos.



Andrés González el *Mozo* e hijos, *sillería del coro alto* del monasterio de Santa María de Valdediós (Villaviciosa), 1590, conjunto.

6-11) y de 20 bajos (8-4-8), todos de madera de castaño, bastante desajustados y con abundantes quebras y carcoma. En la segunda mitad del siglo XVIII, se eliminaron los estalos abaciales y se colocó en su lugar un retablo-hornacina para la imagen de *Nuestra Señora*. En los tableros, la figuración quedó reducida a sendas calaveras en dos de las sillas bajas (la quinta y la décimasexta, fronteras entre sí) y a dos parejas de cruces: una, la de Oviedo (*Cruz de los Ángeles*) y otra, la de Calatrava; la casi totalidad de los respaldos se decoran con artesones de variada geometría, estilizaciones vegetales, flores de lis y discos de palmetas y rayos, claramente extraídos estos últimos de los repertorios decorativos y entalles en madera del arte popular. Las entrecalles de los asientos altos llevan medias columnas y retropilastras, aquéllas de capitel jónico y tercio inferior del fuste con imbricaciones; las del orden bajo, en cambio, son pilastras estriadas, con columnas exentas alternantes de capitel caprichoso en las que se hace reposar el atril corrido de las sillas superiores.



*Sillería del coro alto* de Valdediós, 1590, detalle.

El 16 de junio de 1595, Andrés González el *Mozo* otorga en Avilés un poder a su hijo Francisco González para percibir cierta cantidad de maravedises por unas pinturas que realizó por orden del Ayuntamiento de Oviedo y por un «relicario grande con una caja y un Cristo vivo y otras cosillas» que tenía hechos para el licenciado don Pedro López de Ortega. Al día siguiente, y en la misma escritura, Francisco González da carta de pago a este último de 281 reales, importe a que ascendió el referido relicario<sup>28</sup>.

El entallador Francisco González (h. 1566)<sup>29</sup> era hijo del anterior y nieto de Andrés González el *Viejo*; se le re-

<sup>28</sup> AHPA: *íd.*, leg. 49, f. *sn*º.

<sup>29</sup> No debe confundirse este escultor de comienzos del siglo XVII con Francisco González Quinzanes (otorgó testamento en Oviedo, el 8 de setiembre de 1657), compañero de generación de Luis Fernández de la Vega, en cuya órbita se encuadran las escasas obras documentadas que han llegado hasta nosotros. *Cfr.* RAMALLO, 1985: 123-126 y 280, fig. 148. De momento, desconocemos si existe parentesco entre uno y otro.

gistra avecindado en Oviedo y sabemos que estuvo casado con María González de la Huerta, cuyo testamento está fechado el 30 de mayo de 1599<sup>30</sup>. Contrató en 1601 la cajonería de la sacristía de la iglesia del convento de Santo Domingo de Oviedo, llevando por fiadores al pintor Juan de Torres y al arquitecto y fontanero de Valladolid, residente por aquellos años en Oviedo, el trasmerano Pedro de la Bárcena Hoyo<sup>31</sup>. Realizó, igualmente, el retablo mayor de la iglesia del monasterio benedictino de San Pelayo, otorgando el 27 de abril de 1604 carta de pago a la madre abadesa por la última paga de los 3.140 reales en que fue tasada la obra; fue testigo el arquitecto Domingo de Mortera<sup>32</sup>. El dorado y pintura corrieron a cargo de Andrés de Muñón<sup>33</sup>. Este retablo fue sustituido en 1678 por el de José de Margotado y Alonso de Rozas<sup>34</sup>, pasando aquél, a comienzos del siglo XVIII, a la vecina iglesia de La Corte; en cuyo *Libro de Fábrica*, en el año 1706, se conserva una descripción del mismo<sup>35</sup>.

En el testamento de don Diego Vigil de Quiñones, hermano del que fue obispo de Valladolid, dictado en Gijón en 1606, se menciona en una de las cláusulas que «Francisco González, entallador, quedó de hazerme una caja» para un *Calvario* que está pintando el entallador Juan Menéndez del Valle<sup>36</sup>. Para el procurador de la ciudad de Oviedo, Francisco Prieto, realizó en 1606 una

<sup>30</sup> *Vide supra*, nota 20.

<sup>31</sup> RAMALLO, 1985: 123 y 125. Íd., 1991: doc. 6.

<sup>32</sup> RAMALLO, 1985: 125-126.

<sup>33</sup> AHPA: *íd.*, leg. 119, f. 247. Poder para cobrar de la madre abadesa de San Pelayo 4.202 rs. que se le adeudan «de la obra y retablo y otras cosas» (Oviedo, 14 de marzo de 1605).

<sup>34</sup> RAMALLO, 1985: 290 y ss., fig. 161. Este retablo pereció por el fuego durante la Revolución de Octubre de 1934.

<sup>35</sup> RAMALLO, 1985: 126.

<sup>36</sup> AHPA: caja 1.767, f. 44.

*Soledad* con su calvario por 50 reales; de ella sólo se conserva el diseño adjunto a la escritura de contrato<sup>37</sup>. Ese mismo año, el 26 de junio, el pintor Juan Menéndez del Valle concierta con él la hechura de un retablo, ajustado a una traza, para entregarlo el 15 de agosto próximo, por cuantía de 40 ducados<sup>38</sup>.

A requerimiento del cabildo, juntamente con el toresano Juan Ducete Díez, confeccionó en 1612 un proyecto para el *Monumento* de Semana Santa de la catedral ovetense; Juan Álvarez de Caldas, obispo que había sido de la diócesis y patrono de la obra, escogió la de Ducete (documento III). Asimismo, aquel año fue nombrado tasador, con el escultor Juan de Medina Cerón, de la *sillería* que Juan Ducete había construido para el coro alto de la iglesia del monasterio de Corias (documento VIII).

Por la categoría de los comitentes y el volumen de obra documentada, Francisco González debió de ser el mejor escultor asturiano de comienzos del siglo XVII.

De Juan González, hermano de Francisco, solamente sabemos que, a comienzos de 1612, se encontraba preso en la Fortaleza de Oviedo por homicidio, condenado a galeras y al pago de 15.000 maravedises para la Real Cámara de Su Majestad. Su hermano, juntamente con el pintor Juan Menéndez del Valle y el carpintero Estébano González, suscriben en su favor una «fianza de cárcel segura» a fin de que le quiten las prisiones por las llagas que éstas le causaban<sup>39</sup>.

El pintor Pedro de Maldonado, residente en Luanco, se obligó el 19 de marzo de 1588, a pintar el retablo mayor del templo parroquial de esta villa<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> RAMALLO, 1985: 123-124, fig. 1. Íd., 1991: doc. 7.

<sup>38</sup> AHPA: *íd.*, leg. 120, ff. 342-343.

<sup>39</sup> AHPA: *íd.*, leg. 77, f. s/1<sup>o</sup>.

<sup>40</sup> AHPA: caja 6, cuaderno 5, f. 51.

Juan de Medina Cerón (h. 1567), escultor, era natural de Benavente (Zamora), diócesis de Oviedo hasta 1954. Aparece vecindado en la capital asturiana en 1598, año en que realiza, por 22 reales, una figura de *san Fabián* para el regidor don Pedro Morán Valdés; la policromía corrió por cuenta del pintor Juan de Torres<sup>41</sup>.

El 30 de enero de 1602, en el pueblo de Perdones (Gozón), suscribe Juan de Medina una escritura de dote con Diego García de Perdones y Catalina de las Alas, para desposar a la hija de éstos, Estébana de Carreño; el escultor lleva como testigo de reconocimiento al pintor Andrés de Muñón<sup>42</sup>. Días después, el 19 de febrero, esta vez en Romadonga (Gozón), ambos maestros redactan una carta de *mancomunidad* (compañía) por diez años<sup>43</sup>.

En mayo de 1604, toma a foro por una vida una casa, propiedad de la mesa capitular, en la calle ovetense de Solazogue por 5.006 maravedises anuales<sup>44</sup>. Al año siguiente, el 7 de julio, Juan de Medina se compromete a realizar un retablo para la capilla del difunto don Toribio García de Lugás en el templo parroquial de Santa María de Lugás (Villaviciosa); de él sólo conservamos el dibujo que acompaña a la escritura de contrato y el relieve de Dios Padre del tímpano del frontón (Oviedo, Museo de la Iglesia)<sup>45</sup>. En octubre de 1605, el pintor Andrés de Muñón otorga a Medina y su esposa, Estébana de Carreño, carta de pago de 709 reales, importe que le adeudaban<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> RAMALLO, 1985: 122.

<sup>42</sup> AHPA: caja 11, ff. 106-107.

<sup>43</sup> AHPA: caja 11, ff. 115-116.

<sup>44</sup> ACO: *Acuerdos capitulares*, libro XXI, f. 316 v. AHPA: *Íd.*, leg. 118, ff. 298-299.

<sup>45</sup> RAMALLO, 1985: 128-129, fig. 2. *Íd.*, 1991: docs. 2 y 3. PASTOR, 1989: 22-23. Museo de la Iglesia (Oviedo), E 34.

<sup>46</sup> AHPA: *Íd.*, leg. 119, f. 447.

Como ya quedó dicho, en setiembre de 1612, por orden del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea), Juan de Medina y su compañero Francisco González, asistieron a la tasación de la *sillería* de coro que construyera Ducete (documento VIII). De este año saltamos ya a 1644, en que Juan de Medina arrienda por cuatro años al sastre Juan de Valdés la mitad de la casa que habitaba en la calle de Solazogue y que llevaba aforada de la catedral desde 1604<sup>47</sup>.

Según parece, Juan de Medina fue, junto a Francisco González, el escultor más cualificado que trabajó en Asturias en los albores del siglo xvii.

El quehacer escultórico del pintor ovetense Juan Menéndez del Valle fue también importante, siendo él el exponente más claro de esa conversión que sufrieron los talleres pictóricos asturianos a fines del siglo xvi a resultas del acelerado arraigo que la escultura iba alcanzando en todos los ámbitos, particularmente en el religioso. Así, el 29 de mayo de 1598, con Juan de Torres, asimismo pintor, contrataron la hechura de tres retablos (mayor y dos colaterales) para el santuario de Nuestra Señora del Acebo en Cangas del Narcea<sup>48</sup>. El mayor fue sustituido en 1687 por el actual, obra del ensamblador local Manuel Ron<sup>49</sup>. Los tres retablos del Acebo han llegado hasta nosotros y revelan el arraigo del modelo arquitectónico clasicista (véanse las pirámides que rematan el frontón) impuesto por los maestros que trabajaron en la construcción del cercano templo monasterial de San Juan de Corias. La traza de los mismos podría atribuirse por ello al arquitecto Domingo de Argos, facultativo que intervino también en las obras de este santuario<sup>50</sup>. La labor de talla es

<sup>47</sup> AHPA: *Íd.*, leg. 235, año 1644, f. 7.

<sup>48</sup> AHPA: *Íd.*, leg. 49, ff. s/nº.

<sup>49</sup> RAMALLO, 1985: 357-358, fig. 240.

<sup>50</sup> COLUNGA, 1925: 26.



Juan Menéndez del Valle y Juan de Torres, *retablo de san José*, 1598, santuario de Nuestra Señora del Acebo, Cangas del Narcea.



Juan Menéndez del Valle y Juan de Torres, *retablo de san Miguel*, 1598, santuario de Nuestra Señora del Acebo, Cangas del Narcea.

bastante expresiva del bajo nivel de calidad de los pintores-tallistas de comienzos del siglo xvii y del ambiente provinciano y poco exigente para el que trabajaban. Su aspecto original fue violentado recientemente con una desafortunada limpieza y falso policromado y dorado sintéticos que acentúan todavía más la bastedad de las tallas y el cariz ingenuo de las esculturas. Ambos maestros también intervinieron aquel mismo año (1598) en la hechura y decoración del *catafalco* funerario de Felipe II en Oviedo<sup>51</sup>.

En 1616, Juan Menéndez recibe en su taller, en virtud de un contrato de arras, a su futuro yerno, el joven Luis Fernández de la Vega que, de esta manera, comenzó con este maestro su carrera artística. En efecto, una de las capitulaciones del contrato matrimonial especifica que los doscientos cincuenta ducados que el novio trae en dote son, entre otras cosas, «para ayuda de prender un oficio onrrado, el qual queda a elección del dicho Juan Menéndez»<sup>52</sup>.

Documéntase también en la segunda mitad del siglo xvi, la presencia en Asturias de un «ímaxinario» flamenco, Miguel Mignot, llamado Miñote, cuya primera noticia que conocemos se refiere al alquiler de la parte alta de la casa donde habitaba la viuda del entallador Juan de Argüelles el *Viejo*; ese mismo día (30 de abril de 1584), Miñote se compromete con ella a acabar una *custodia* que su difunto marido dejó inacabada en el taller, percibiendo por ello doce ducados: seis en metálico y el resto a deducir del alquiler de la vivienda<sup>53</sup>.

Al año siguiente, el 5 de julio de 1585, firma un contrato con el arcediano de Nava por el que se compromete

<sup>51</sup> *Vide supra*, nota 17.

<sup>52</sup> AHPA: *íd.*, leg. 80, f. s/nº. Cfr. RAMALLO, 1985: 159 e *ÍD.*, 1991: doc. 10 (extracto del documento).

<sup>53</sup> AHPA: *íd.*, leg. 42, f. s/nº.



*Retablo de la Adoración de los pastores*, comienzos del siglo xvii, santuario de Nuestra Señora del Acebo, Cangas del Narcea.

a realizar una imagen de *san Bartolomé* y unas andas para *Nuestra Señora* de la iglesia de Santa María de Noreña; ambas obras las debería tasar el canónigo y conocido historiador asturiano Tirso de Avilés Hevia<sup>54</sup>; es este un dato esclarecedor del crédito que tenía entre el clero el juicio artístico de este personaje.

Por una obligación del 4 de abril de 1587, sabemos que ejecutó, en compañía del pintor Juan de Torres, un retablo para el templo parroquial de Santa María del Mercado de Cangas de Onís, comprometiéndose también en ella a abonar a su compañero, una vez valorada la obra, doscientos treinta reales que le debía<sup>55</sup>.

La última noticia conocida de este artista flamenco es el requerimiento hecho al cura y feligreses de Nozana (Viella, Siero) para que en el plazo de tres días satisfagan a Mignot los dineros que le adeudan por un *Crucifijo*; el documento está fechado el 14 de noviembre de 1587<sup>56</sup>.

De Ruy Pérez Altamirano, escultor y escribano del número del concejo de Cangas de Onís, sabemos que, en 1581, contrató con el abad del monasterio de San Pedro de Villanueva la obra del retablo mayor de su iglesia por cuantía de 100 ducados<sup>57</sup>; este retablo fue reemplazado en 1785 por otro neoclásico, destruido por el fuego en 1936.

Como se ha podido comprobar, la mayor parte de estos artistas se hallaban vecindados en Oviedo, desde donde atendían a toda la provincia. Esta particularidad, salvo contadas excepciones, se mantuvo invariable en los dos siglos siguientes: solamente la capital asturiana, sede episcopal y capital administrativa del Principado, y, en menor medida, los puertos de Avilés y Gijón o la villa in-

<sup>54</sup> AHPA: *íd.*, leg. 47, f. s/nº.

<sup>55</sup> AHPA: *íd.*, leg. 45, f. s/nº.

<sup>56</sup> AHPA: *íd.*, leg. 17, f. s/nº.

<sup>57</sup> ALONSO, 1915: 116-117.

terior de Cangas del Narcea (ésta a mediados del siglo xvii)<sup>58</sup> podían sostener talleres dedicados a las artes suntuarias. Frente a ello, otras zonas de Asturias, como la occidental, mantuvieron frecuentes relaciones con los centros de producción artística de la actual provincia de Lugo (Fonsagrada, Vivero, Ribadeo, Mondoñedo o la propia capital); fruto de tales contactos es el retablo mayor de la parroquial de Grandas de Salime, realizado en 1626 por el escultor lucence Juan de Castro<sup>59</sup>. Aunque el ejemplo propuesto sea ya del siglo xvii, este fenómeno puede presumirse habitual en décadas anteriores y posteriores a ese año: recuérdese, si no, el caso de los hermanos Sánchez da Grela, Antonio y Pedro († 1662), que trabajaron tanto en Asturias como en la diócesis de Lugo<sup>60</sup>.

### *Patronazgo, importaciones y artistas foráneos*

Esta situación de atraso y ausencia de vitalidad de la plástica asturiana fue el motivo primordial que propició la importación de obras escultóricas, al tiempo que permitió la presencia ocasional en Asturias de artistas de cierto relieve. En ambos casos, medió siempre la figura de algún prelado importante, de corporaciones municipales o de ricos y cultivados prohombres quienes, con sus legados, fundaciones y obras pías, dieron un poco de lustre al siglo xvi asturiano que, en lo artístico, no alcanzó ni por asomo el nivel medio de otras regiones españolas.

Dos son los momentos y circunstancias que, en el terreno de la escultura, vinculan a nuestra provincia con el

<sup>58</sup> RAMALLO, 1985: 257 y ss. y 348 y ss.

<sup>59</sup> RAMALLO, 1985: 133-135, fig. 11.

<sup>60</sup> PÉREZ COSTANTI, 1930: 500. RAMALLO, 1985: 257 y ss.

quehacer de su tiempo: el primero, la construcción de los retablos mayores de la catedral de Oviedo y del templo parroquial de Llanes; el segundo, medio siglo posterior, se incluye dentro de las fundaciones y legados testamentarios del arzobispo de Sevilla, el asturiano don Fernando Valdés Salas (1483-1568). Por el medio, se documentan algunos otros frutos del patronazgo particular. Entre otros, los retablos de la parroquia de San Andrés de Pola de Allande (h. 1550-1555)<sup>61</sup> y el de la *Virgen de la Luz* (1552) de la catedral ovetense; ambos son fruto de la generosidad del señor don Gutierre González de Cienfuegos († 1562), corregidor de Medina del Campo y Salamanca<sup>62</sup>. Se trata de obras asignables al taller del escultor palentino Manuel Álvarez (h. 1517-post. 1587), colaborador de Alonso Berrugute en Toledo pero que también acusó la influencia del vigoroso estilo expresivo de Juan de Juni, como lo revela la imagen titular de la *Virgen de la Luz*. Este retablito constituyó, hasta 1901, el altar del desaparecido trascoro de la catedral; desde aquella fecha se halla emplazado en la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto en la misma basílica.

El *Cristo de Prada* (o *de Velarde*) de la catedral es otro ejemplo. Esta excepcional escultura preside el altar de la capilla de Prada (hoy Velarde), fundada a mediados del siglo XVI por don Antonio Vázquez de Prada, canónigo y abad de Tuñón. Es una obra anónima que recuerda al *Cristo de las Injurias* de la catedral de Zamora, pieza también anónima que se ha venido relacionando con el pintor y escultor romanista Gaspar Becerra (h. 1520-1570); para el *Cristo de Prada* también se ha barajado el nombre de Alonso de Berrugute<sup>63</sup>. De todos modos, se

<sup>61</sup> Cfr. RAMALLO, 1985: 501, fig. 416. Íd., 1985 b: 340.

<sup>62</sup> Son datos que debo a la erudición y generosidad del señor don Antonio García Linares, historiador del concejo de Allande.

<sup>63</sup> RAMALLO, 1983.



*Nuestra Señora de la Luz*, 1552 (102 cm. de altura), capilla del Rey Casto de la catedral de Oviedo. Fotografía tomada antes de la restauración.

trata de una estatua de magnífica calidad que por las proporciones extremadamente estilizadas y la prolija talla antómica, apunta a una filiación con el primer manierismo italiano, sin que por el momento sea posible afinar más.

El retablo de la *Transfixión* fue donado a la catedral en 1588 por el canónigo e historiador Tirso de Avilés († 1599)<sup>64</sup>. De él sólo conservamos el relieve central con el retrato del donante y una precisa dramatización del conocido modelo de la *Piedad* vaticana de Miguel Ángel (1499); está encajado en un retablo barroco de 1753-1754, obra del escultor y arquitecto ovetense José Bernardo de la Meana (1715-1790); el relieve es de escuela castellana y guarda cierto parentesco con la producción del vallisoletano Esteban Jordán (h. 1529-1599).

Muy interesante por su singularidad, ya que se trata del único ejemplo de retablo renacentista con pinturas conservado en Asturias, es el de *Nuestra Señora de la Concepción* de la capilla del palacio «del Cercáu» en Llanes. Data de 1602 y fue financiado por don Pedro de Junco Posada (Llanes, 1528-Salamanca, 1602), obispo de Salamanca desde 1598, quien también reconstruyó la casa familiar, erigiendo, en 1597, la capilla contigua para ser enterrado en ella. El retablo es de traza protoclasicista, obra del artista salmantino Martín de Cervera († 1621)<sup>65</sup>, autor, asimismo de los seis lienzos de sus encasamientos: representan a *san Jerónimo*, la *Inmaculada Concepción* (titular de la capilla, desaparecida) y *san Gregorio Magno* en el primer piso, y a *san Pedro*, la *Crucifixión* y *san Pablo*, en el segundo. Su estructura es sencilla, reducida a un elemental reticulado arquitectónico: dos órdenes columnados tetrástilos superpuestos con sus respectivos entablamentos, cuatro mensulones en el banco, un frontón partido en el remate y dos pirámides



Martín de Cervera, *retablo de Nuestra Señora de la Concepción*, 1602. El cuadro de la *Inmaculada* es de José Robles, 1887. Llanes, capilla del palacio de Posada o «del Cercáu». Fotografía de la primera mitad del siglo XX (gentileza de la señora doña Covadonga Aguirre).

<sup>64</sup> GONZÁLEZ DE POSADA, 1980: 122-123. CUESTA, 1957: 59. CASO, 1982-1983, II; docs. 326 y 327. RAMALLO, 1985: 475.

<sup>65</sup> La destreza arquitectónica de Cervera ya la constata VIÑAZA (1889: II, 120-121). Referencias al retablo y pinturas en JOVELLANOS, 1994: 102 y 149, nota 17. Agradecemos a la señora doña Covadonga Aguirre las noticias y facilidades brindadas para estudiar este interesante conjunto.

con bolas en los extremos de la cornisa del último piso. El remate incluye tres escudos con las armas del prelado y las de la casa de Posada.

De 1601 es el retablo de la *Trinidad* de la capilla de Juan Pariente, en el templo parroquial de Santa María del Conceyu de Llanes. Su ordinario diseño manierista y la discreta calidad de la imaginería (con bultos redondos y relieves para el misterio titular, banco, netos y volantes del ático) hacen pensar en algún maestro local (asturiano o montañés) como responsable de su ejecución.

Si bien coetáneos, los retablos mayores de la catedral y Llanes evidencian una concepción y una estética diferentes que, a la tradición hispano-flamenca del primero, opone el más avanzado concepto del arte plateresco (de filiación burgalesa) del segundo. Comenzado en 1511, el de Oviedo sólo se concluyó veinte años más tarde, habiendo participado los escultores Giralte de Bruselas y Juan de Valmaseda, y los pintores Miguel Binguales y León Picardo. La obra contó con el patrocinio de tres prelados de la silla ovetense: don Valeriano Ordóñez de Villaquirán (1509-1512), don Diego de Muros (1512- † 1525) y don Francisco de Mendoza (1526-1528), cuyos escudos, junto a las armas reales (pintados por Picardo en 1531), campean en las polseras exteriores<sup>66</sup>.

Por su parte, sabemos que el de Llanes (según refiere el cronista de Carlos I, Laurent Vital) se estaba trabajando en 1517 por un «natif de Saint-Omer et de son stil tailleur d'images que avait sa femme et son menage demourant à Bourghus»<sup>67</sup>. Puerto de importante tráfico comercial y pesquerías, la villa de Llanes, a la hora de erigir un retablo para la capilla mayor de su templo parroquial,

<sup>66</sup> RISCO, 1795, t. XXXIX: 89a y 112b. QUADRADO, 1855: 125, nota 1. GÓMEZ-MORENO, 1933. CUESTA-ARRIBAS, 1933. CUESTA, 1957: 72-79. CASO, 1991. Tras la reforma que padeció el retablo en 1878-1880, bajo el episcopado de don Benito Sanz y Forés (CUESTA, 1957: 74), se retiraron las armas reales para poner en su lugar las de este prelado.

<sup>67</sup> VITAL, 1881: 105.



Templo parroquial de Santa María de Llanes, *retablo mayor*, c. 1517.

acudió a Burgos, uno de los centros artísticos más florecientes e innovadores del norte de la Península durante el primer tercio del siglo xvi<sup>68</sup>.

Sin embargo, estas dos obras no dejaron impronta aparente en el arte regional; asimismo, la presencia de ar-

<sup>68</sup> Para este retablo, *vide* MORALES SARO, 1975, donde también se estudian las seis tablas pintadas de los encasamientos.



Juan Bautista Portigiani, *Nuestra Señora de la Asunción*, 1567, relieve. Colegiata de Salas (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

tistas y talleres escultóricos de la Meseta no tuvo continuidad al carecer Asturias de los recursos necesarios y de generosos patronos durante varios lustros. Esta situación perduró hasta que, en 1567, el canónigo don Hernando de Valdés, sobrino y poderhabiente del arzobispo de Sevilla, don Fernando Valdés Salas, contrató con el florentino Juan Bautista Portigiani la construcción del primer retablo de la colegiata de Salas. Desmontado y disperso a los pocos años para dejar sitio al actual, sólo con-



Juan Bautista Portigiani, *retablo e imagen de Nuestra Señora del Valle* (Pravia), 1568, terracota policromada y vidriada.

servamos de él un fragmento de la *Asunción de Nuestra Señora*<sup>69</sup>.

La presencia en Asturias de este acreditado artista italiano posibilitó la realización en 1568 de una de las mejores piezas renacentistas que en ella conservamos: la imagen y retablo de terracota de *Nuestra Señora de El Valle* (Pravia)<sup>70</sup>.

Pero, entre las realizaciones escultóricas debidas a Valdés, el grupo que mayor impacto debió producir en esta apartada región fue, sin duda, su propio monumento funerario y el de sus padres; obras de Pompeo Leoni y su taller, fueron instalados en 1584-1586 por el milanés César Villa, «oficial de alabastro y jaspe», en la capilla mayor de la colegiata de Salas<sup>71</sup>. Esta circunstancia ya la hizo notar Plon<sup>72</sup> quien intentó imaginar el asombro que provocaría la comitiva de cincuenta carros que, por el puerto de La Mesa, desde León a Torrestío, introdujo esta abultada y preciosa carga en tierras asturianas<sup>73</sup>.

No obstante, será infructuoso buscar algún eco de esta obra en la plástica asturiana del momento o inmediatamente posterior, puesto que, cuando por fin surja nuestra escuela escultórica regional (en la tercera década del siglo XVII) lo hará plenamente acorde con los principios del barroco naturalista emanados de la escuela vallisoleтана y no con los del elegante manierismo cortesano que Pompeo Leoni representaba.

Mas no concluye aquí el legado escultórico que Valdés Salas dejó en su tierra natal; todavía, a comienzos

---

<sup>69</sup> ALONSO CORTÉS, 1922: 387-391. GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 302, lám. III-1.

<sup>70</sup> GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 303-304.

<sup>71</sup> AGULLÓ, 1978: 94-96.

<sup>72</sup> PLON, 1887: 331.

<sup>73</sup> BENITO, 1968: 285. AGULLÓ (1978: 94-96) documentó esta vía de acceso.

del siglo XVII, sus testamentarios abordaron la construcción de dos importantes obras: el actual retablo mayor de la colegiata de Salas, de 1606, y el de la capilla de la Universidad Literaria ovetense, en 1606-1607, creaciones ambas del escultor Juan Ducete Díez, el miembro menos conocido del «Taller de Toro». Con ello entramos en la segunda parte, objeto principal de este libro, y, cronológicamente, en otro siglo y ámbito artístico diferente al que acabamos de definir.

En efecto, con el cambio de siglo, mejora ostensiblemente la situación económico-social del Principado como resultado de la generalización del cultivo de una gramínea traída del Nuevo Mundo: el maíz; ello propicia una nueva colonización interior y, consiguientemente, un notable y sostenido aumento de la población y de las rentas agrarias a lo largo de esa centuria, situación que sólo se vio quebrada al finalizar el siglo XVII<sup>74</sup>.

Finaliza así el proverbial atraso cultural de Asturias, incorporándose al mercado artístico dos importantes y desde ahora habituales clientes: la parroquia y la nobleza. Esta última, que irá abandonando progresivamente sus casas solariegas para instalarse en las villas y la capital, será una de las principales promotoras del movimiento arquitectónico moderno en la región<sup>75</sup>.

Asimismo, la calidad y abundancia de los talleres de escultura y de dorado permiten, por vez primera, responder de manera eficaz a una demanda en alza vertiginosa<sup>76</sup> que ha tomado partido por la escultura y el retablo frente a la pintura, como marco y género más idóneos para la representación de los misterios religiosos y de los preceptos conciliares.

---

<sup>74</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, 1980: 94-99 y *passim*. ANES, 1980: 2-61 y *passim*. BARREIRO, 1984 a: 6.

<sup>75</sup> SALTILLO, 1942. RAMALLO, 1978: *passim*.

<sup>76</sup> RAMALLO, 1985: 20.

La importación de obras o trazas y la venida de escultores de fuera no será ya una necesidad primordial como lo había sido en el siglo XVI sino, más bien, una excepción propiciada por un deseo de novedad y una exigencia de superior calidad<sup>77</sup>. Estas circunstancias coinciden, por lo demás, con momentos de transición estilística y generacional en la plástica asturiana: tal es el caso de los grandes retablos de los monasterios de Corias (Cangas del Narcea), San Pelayo, La Vega y de la iglesia del Colegio de la Compañía (todos en Oviedo), los cuatro ejecutados entre 1680 y 1705<sup>78</sup>, fechas en que, tras la muerte de Luis Fernández de la Vega (Oviedo, 1675) y la consagración de Antonio Borja (primera década del siglo XVIII), la escultura asturiana se hallaba sin norte, repitiendo hasta la degeneración formal los modelos creados a comienzos de siglo por Gregorio Fernández y divulgados entre nosotros por el gijonés Luis Fernández de la Vega<sup>79</sup>. De igual manera, los años que median entre la muerte de Borja (Oviedo, 1730) y el inicio de la carrera profesional de José Bernardo de la Meana (hacia 1747) conocen la importación de trazas para los grandes colaterales de la catedral (1739) y de sus respectivas imágenes (1742) debidas al escultor madrileño aunque nacido en Asturias, Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)<sup>80</sup>, así como las de los retablos de la colegiata de Pravia, fechables hacia el año 1730 y atribuidas por el profesor Ramallo al también asturiano Juan Alonso de Villabrille y Ron (h. 1663-Madrid, h. 1732)<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> RAMALLO, 1985: 36 y 42-45.

<sup>78</sup> Obras todas estudiadas por RAMALLO, 1985: 353 y ss.; 289 y ss.; 372-376 y 376-383.

<sup>79</sup> RAMALLO, 1985: 231-232.

<sup>80</sup> RAMALLO, 1985: 419-427.

<sup>81</sup> RAMALLO, 1981 e ÍD., 1985: 443-446.

## II

### EL «TALLER DE TORO» EN ASTURIAS

#### *Historiografía*

Desde fines del siglo XVIII, se sabía que «el famoso Juan de Uzeta» había trazado y realizado, en 1612, el primer *Monumento* de Semana Santa de la catedral de Oviedo. La noticia, publicada por el padre Risco en el tomo trigésimo noveno de la *España Sagrada* (tercero y último de los dedicados a la diócesis ovetense)<sup>1</sup>, fue incluida por Ceán Bermúdez en las «Adiciones» a las *Noticias* de Llaguno<sup>2</sup>, pasando «Uceta» a integrar la nómina de arquitectos célebres por una sola obra, la cual, paradójicamente, ninguno de los arriba citados había alcanzado a ver, pues, como refiere el propio Ceán, «hay en su lugar otro (*Monumento*) de perspectiva»<sup>3</sup>.

Avanzado ya el siglo XIX, don Fermín Canella, en su *Historia de la Universidad de Oviedo*, a propósito de la descripción del edificio y a la vista de documentos ahora desaparecidos, dice que «Juan de Uceta» fue quien construyó el retablo de su capilla<sup>4</sup>.

Parecía tomar cuerpo la figura de un escultor y retablista interesante que había trabajado en Asturias a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, desde Canella, ningún dato ha venido a completar la biografía y obra de este artista. A ello quizás haya contribuido la destrucción por el fuego (el 13 de octubre de 1934) del citado retablo

<sup>1</sup> RISCO, 1795: 143. *Vide infra*, nota 14.

<sup>2</sup> LLAGUNO-CEÁN, 1829: I, 74.

<sup>3</sup> *Íbidem*.

<sup>4</sup> CANELLA, 1904: 280 (cito siempre por la 2ª ed.); también CANELLA, 1887: 244.

universitario, con el cual se perdió la única obra cierta de su reducido catálogo.

Por otro lado, a comienzos del siglo xx y a raíz de la confección del *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora (1903-1905)*, don Manuel Gómez-Moreno vislumbró la personalidad artística de un anónimo escultor en la tierra de Toro, cuyas producciones, según comenta el sabio historiador a propósito del *Ángel Custodio* de Santa María la Nueva (hoy en la iglesia de la Trinidad), no desmerecen del propio Gregorio Fernández<sup>5</sup>.

Tras haberse documentado la autoría del retablo mayor de la iglesia salmantina de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, por el notario don Francisco González Bautista en 1935<sup>6</sup>, comenzó a tomar cuerpo lo que María Elena Gómez-Moreno consideró «un taller independiente, si bien relacionado con los de Valladolid», capitalizado por los escultores toresanos, de comienzos del siglo xvii, Sebastián Ducete (o de Ucete) y Esteban de Rueda<sup>7</sup>, contratantes del retablo peñarandino<sup>8</sup>. Consiguientemente, María Elena Gómez-Moreno puso en relación estos artistas «noveles» con aquel conjunto de esculturas, de autor desconocido, catalogadas por su padre medio siglo antes<sup>9</sup>. De esta manera, el binomio Ducete-Rueda adquirió entidad y relieve artístico, al tiempo que una nueva escuela local (la de Toro) vino a enriquecer el panorama de la escultura castellana de comienzos del siglo xvii.

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO, 1927: 237.

<sup>6</sup> *Apud* MARTÍN GONZÁLEZ, 1971: 17.

<sup>7</sup> GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1963: 88.

<sup>8</sup> Aunque contratado por ambos, fue realizado solo por Rueda a causa de la muerte de su compañero (NIETO-CASASECA, 1976: 326).

<sup>9</sup> GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1951: 114. «Existió, por tanto, en Toro una escuela escultórica, en relación con el maestro de Valladolid Gregorio Fernández y, seguramente, derivada de él».

Posteriores trabajos permitieron diferenciar sus protagonistas, añadieron más obras a sus respectivos catálogos, profundizaron en los maestros que les precedieron<sup>10</sup> y enunciaron las raíces de su estilo<sup>11</sup>. Los documentos exhumados por Navarro Talegón<sup>12</sup> vinieron a reconocer en el linaje de los Ducete la espina medular del referido taller y, al ya conocido Sebastián, se fueron añadiendo otros parientes y antecesores suyos, también escultores: su tío, Juan Ducete Díez, o su abuelo, Juan Ducete el *Viejo*, yerno del escultor Pedro Díez, vecinos todos de la ciudad de Toro.

Tras esto, quedaba abierto el camino para poner en relación al «Juan de Uceta» que trabajó en Oviedo por los años 1606-1612, con el maestro toresano Juan Ducete Díez (1549-1613). Mas esta circunstancia no se produjo hasta que tuvimos la oportunidad de conocer la escritura de peritación de la *sillería* del monasterio de Corias (documentos VII y VIII), donde se declara que su autor, el escultor y arquitecto «Juan de Ucete», era vecino de Toro<sup>13</sup>.

La incertidumbre en que se mantuvo hasta ahora la verdadera personalidad del «Juan de Uceta» del *Monumento* de la catedral y del retablo universitario de Oviedo, se debió, con toda seguridad, a la defectuosa transcripción del apellido de este escultor (Ducete o De Ucete > De Uceta) por parte del secretario capitular (do-

<sup>10</sup> A los ya citados, deben añadirse: BRASAS, 1975; NIETO-CASASECA, 1976; CASASECA, 1979; NAVARRO TALEGÓN, 1979; SAMANIEGO, 1980; URREA, 1982 y PARRADO DEL OLMO, 1976: 33-34, 41, 84, 88, 306, 311-312, 319 y 321.

<sup>11</sup> NIETO, 1977.

<sup>12</sup> NAVARRO TALEGÓN, 1980: *passim*.

<sup>13</sup> Estas escrituras, traslados de los documentos originales, forman un legajo con otras relativas a la desamortización del referido monasterio; nos fueron facilitadas por nuestro amigo, el etnógrafo Joaquín López Álvarez. Vaya desde aquí nuestro sincero agradecimiento.

cumento III) y del oficial de escribanía de turno. En consecuencia, tanto el padre Risco<sup>14</sup> como Ceán y Canella copiaron éste tal lo vieron escrito, y, perdida la memoria de los maestros de Toro hasta mediados del presente siglo, las noticias por ellos facilitadas no dejaron de ser más que meros datos eruditos a la espera de ser contrastados.

*La testamentaría del arzobispo Valdés  
y la escultura castellana  
a comienzos del siglo XVII*

La mejor y más cumplida parte de las fundaciones del arzobispo Valdés fue realizada tras su muerte y llevada a cabo por sus testamentarios. La gestión, empero, no estuvo exenta de problemas y contrariedades: los muchos más de cuarenta mil ducados que Valdés Salas dejó para obras pías e instituciones educativas y de caridad<sup>15</sup>, excitaron la codicia de su sobrino-nieto, don Hernando de Valdés Osorio, mayorazgo de la casa de Salas y patrono

<sup>14</sup> El verano de 1790 lo pasó Risco en Asturias recolectando documentos para los tomos XXXVIII y XXXIX de la continuación de la *España Sagrada*, si bien, lo más probable, es que la noticia de la autoría del *Monumento* catedralicio le fuese facilitada por su amigo Jovellanos, que poseía el manuscrito de la *Historia eclesiástica de Asturias*, escrita hacia 1610 por el arcediano don Alfonso Marañón y Espinosa, testigo de la actuación de Ducete Díez en nuestra catedral. En esta obra, publicada en 1977, se dice que el obispo Caldas «hizo mucha merced a su Cabildo y capitulares y, desde Madrid, estando electo para Ávila, viendo que esta iglesia tenía necesidad de un *Monumento* perpetuo para el día de Jueves Santo, nos envió a Juan de Uceta (*sic*), arquitecto famoso, para que le hiciese, que después de hecho será cosa famosa y digna de su mano» (MARAÑÓN, 1977: 170). Para la obra de Marañón y Espinosa, *vide* JULIO SOMOZA DE MONTSORÍ, *Catálogo de manuscritos e impresos notables del Instituto Jovellanos de Gijón*, Oviedo, 1883, pp. 21-22. La idea de que Jovellanos hubiese sido el informante de la actuación de Ducete en la catedral de Oviedo está confirmada también por la apostilla de Ceán Bermúdez incluida en una de las «Adiciones» a las *Noticias* de Llaguno arriba reseñada (n. 1). Extraña, en cambio, que «Juan de Uceta» no tenga cédula en el *Diccionario* de Ceán (Madrid, 1800).

<sup>15</sup> GONZÁLEZ NOVALÍN, 1968: 377.

perpetuo de todas las fundaciones de su difunto tío<sup>16</sup>, quien pretendió detraer en beneficio propio las cuantiosas rentas del legado valdesiano<sup>17</sup>.

Sin embargo, lenta pero ineludiblemente, se fueron verificando las últimas voluntades del prelado que concluyeron el 21 de setiembre de 1608, con la inauguración de la Universidad Literaria de Oviedo y, poco tiempo después, con el edificio y alhajamiento definitivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Salas, fundada por el Inquisidor en 1549 con la intención de que en ella recibieran sepultura los cuerpos de sus padres y el suyo propio. Para ellas, la testamentaría no reparó en gastos y contó siempre con los artistas y oficiales más renombrados y capaces del momento. Así, al ya citado Portigiani, a quien se debió el primer retablo de la colegiata de Salas (1567-1568)<sup>18</sup>, hay que añadir al afamado arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón<sup>19</sup> en quien se remató la obra de

<sup>16</sup> Don Fernando de Valdés Osorio, marqués de Valdunquillo y Mirallo, era gentilhomme de Cámara y Boca de Felipe II. El mayorazgo de la Casa de Salas lo fundó el arzobispo en 1555, en la persona de su sobrino don Fernando de Valdés († c. 1560), hijo de su hermano don Juan de Llano, señor de Salas; la escritura de vínculo y mayorazgo fue revalidada por el inquisidor en 1559. GONZÁLEZ NOVALÍN, 1968: 11, nota 33 y 1971: 367-368.

<sup>17</sup> CANELLA, 1904: 37-39.

<sup>18</sup> ALONSO CORTÉS, 1922. Más recientemente, GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 298 y 301-303.

<sup>19</sup> Creemos que a este mismo arquitecto puede atribuirse la traza del templo colegial de Salas, comenzado antes de 1549 por orden de don Fernando de Valdés, quien desde 1546, ocupaba ya la importante silla sevillana y presidía la inquisición general. Si bien la ejecución material del mismo deja mucho que desear, las semejanzas de este templo, tanto en planta como en alzado, con la iglesia segoviana de Vegas de Matute (fechada por Casaseca en 1570) nos reafirman en la paternidad ahora propuesta (Antonio CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577)*, Salamanca, 1988, pp. 152-156). *Cfr.* CASO, 1993: 20-23. Igualmente, fue la presencia en Oviedo de Rodrigo Gil de Hontañón (verano de 1574), sirviendo a la testamentaría de Valdés Salas, la que posibilitó a los capitulares ovetenses contratar con él el pergeño de una aguja para el remate de la torre de la fachada de la catedral, trabajo realizado y pagado en 1576. Para la actividad de Hontañón en la iglesia mayor ovetense, *vide* CASO, 1981: 398 y ss.; para la Universidad, PASTOR, 1987: 65 y ss.



Pompeo Leoni, *monumento funerario del arzobispo de Sevilla*, 1582, Salas, colegiata (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

la Universidad en 1572, pero que tras su muerte (acaecida en 1577) pasó a manos de su primer aparejador y discípulo, el leonés Juan del Ribero Rada<sup>20</sup>; y al escultor de cámara de Felipe II, el milanés Pompeo Leoni, con quien don Antonio de Padilla, presidente del Consejo de Órdenes, y don Diego de Valdés, abad de Cenero (Asturias), testamentarios del señor arzobispo, contrataron en 1576

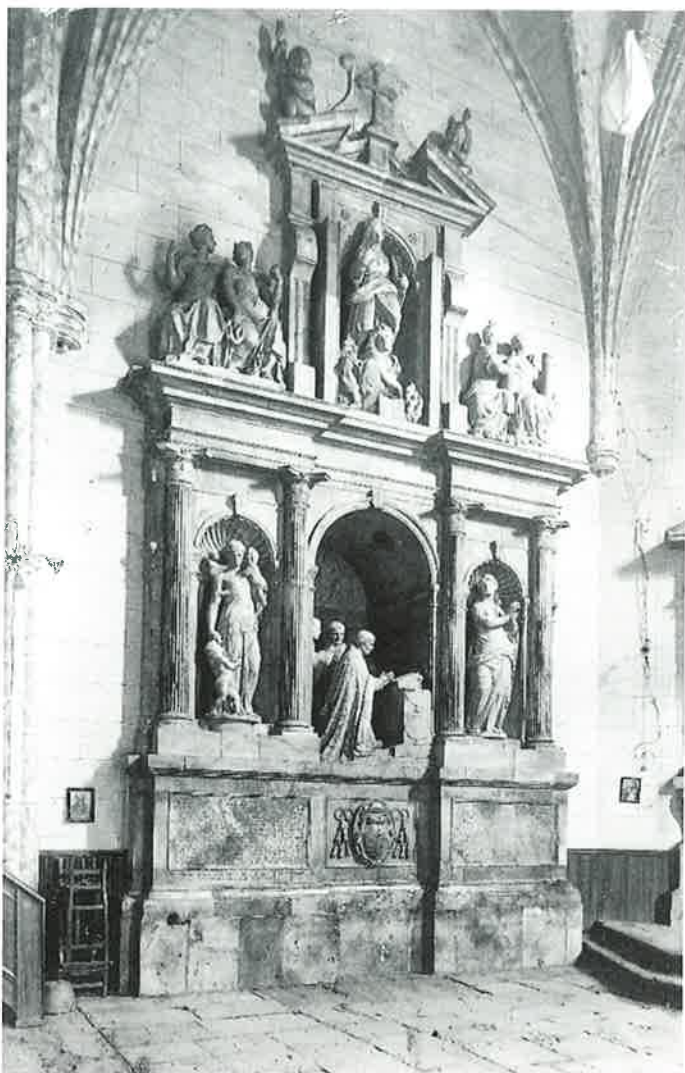
<sup>20</sup> MIGUEL VIGIL, 1889: 458-459. CANELLA, 1904: 273. RIVERA, 1982: 48-49, n. 40.



Pompeo Leoni (taller de), *sepulcro de don Juan Fernández de Valdés*, 1582-1586, alabastro, Salas, colegiata (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

«los bultos y enterramiento que se a de hacer del dicho señor arzobispo y de sus padres, de alabastro, para que se pongan en la yglesia de la villa de Salas»<sup>21</sup>. De igual manera, para el nuevo retablo mayor de la colegiata de

<sup>21</sup> PLON, 1887: 238-331. GARCÍA CHICO, 1959: 102. BENITO, 1968: 279.



Pompeo Leoni, *monumento funerario del arzobispo don Fernando Valdés Salas* (1582) en la colegiata de Salas (Archivo Mas, Barcelona, 1918).

Salas y de la capilla universitaria se recurrió a uno de los talleres de mayor actividad en Castilla en los albores del siglo XVII, regentado en aquel tiempo por Juan Ducete



Pompeo Leoni (taller de), *sepulcro de doña Mencía de Valdés*, 1582-1586, alabastro. Salas, colegiata (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

Díez (Toro, 1549-1613)<sup>22</sup>, a la sazón, el decano de los Ducete toresanos.

En efecto, tras la muerte de Alonso Berruguete (1561), Gaspar Becerra y Juan de Juni (1577), y hasta la

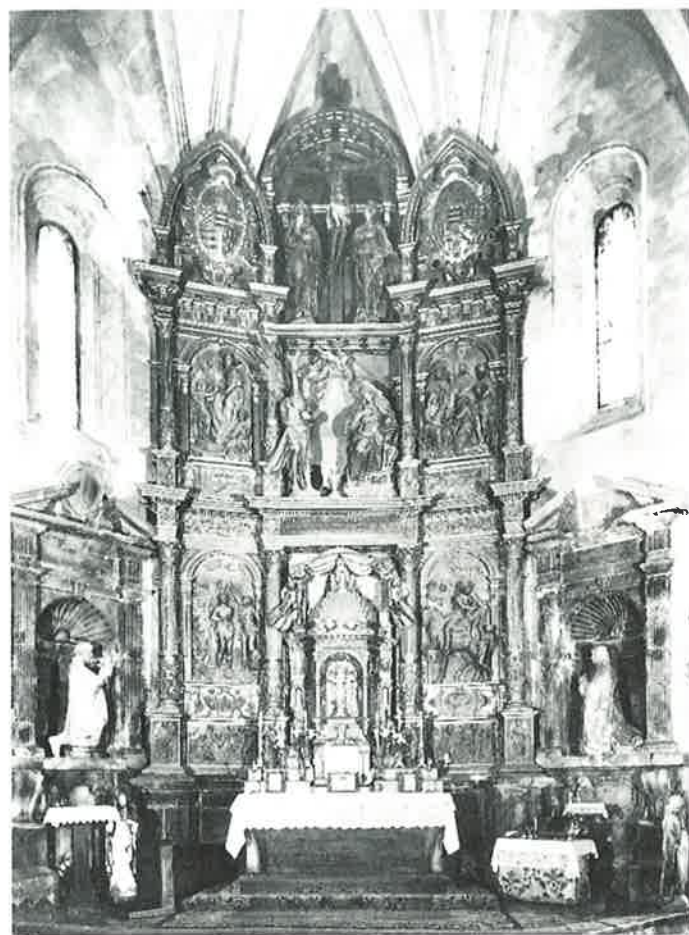
<sup>22</sup> Partidas de bautismo y defunción *apud* NAVARRO TALEGÓN, 1980: 138, n. 103, fig. 201 y 342, n. 176, respectivamente.

irrupción de Gregorio Fernández, en el segundo lustro del siglo xvii, la plástica castellana careció de una figura señera que capitalizase con su genio e inventiva el quehacer escultórico de finales del siglo xvi. La huella de Juni y el omnipresente romanismo informaron el estilo monumental de Esteban Jordán († 1599); por otra parte, el eco del personalísimo Berruguete pervivía con proteica vitalidad en no pocos maestros castellanos. Sólo Pompeo Leoni, escultor de Felipe II, y el vallisoletano Francisco Rincón (probable maestro de Fernández, a caballo entre el elegante dibujo de Leoni y un vislumbrado naturalismo que iba a ser la nota definitoria de la imaginaria castellana durante casi todo el siglo xvii) mantuvieron inalterable la fama y calidad de esta escuela. Ambos artistas murieron en 1608.

En cambio, por aquellos años, en los talleres de Toro, se estaba operando un manifiesto giro al naturalismo fundado en el magisterio del anciano Juni y en el romanismo menos académico y frío, al estilo del de Becerra; artífices de esta renovación fueron los escultores Melchor Díez († c. 1587) y, a la zaga, su sobrino y colaborador, Juan Ducete Díez<sup>23</sup>.

De este modo, cuando a comienzos del siglo xvii, los albaceas del arzobispo de Sevilla tuvieron que contratar los retablos de la colegiata de Salas y de la capilla de la Universidad ovetense, acudieron a la ciudad de Toro donde florecía uno de los mejores y más cualificados talleres de escultura de la Meseta septentrional. Además, en esa época, el anciano Leoni se hallaba ocupado en la fundición de los bultos orantes del Duque de Lerma y su esposa para la capilla mayor del convento de San Pablo y, desde finales de 1605, por comisión del propio valido, tenía a su cargo las esculturas de los cinco retablos de la iglesia del convento franciscano de

<sup>23</sup> NAVARRO TALEGÓN, 1979: (3). Íd., 1980: 200-201.



Juan Ducete, *retablo* mayor de la colegiata de Salas (1608) y monumentos funerarios de los padres del arzobispo Valdés Salas, por el taller de Pompeo Leoni, 1582-1586 (Archivo Mas, Barcelona, 1959).

San Diego, ambos en Valladolid. Igualmente, el pronto malogrado Francisco Rincón trabajaba entonces en el paso de la *Elevación de la Cruz* (acabado ya en 1604) para la cofradía de La Pasión y, a renglón seguido, hasta su muerte (1608), realizó todo el programa escultórico del templo penitencial de Las Angustias en Valladolid.

Excluidos por tanto estos dos maestros de la escuela vallisoletana, Castilla sólo ofrecía, de calidad contrastada, a los escultores del foco toresano que, de esta manera, contratados por los administradores y albaceas del difunto arzobispo, alcanzaron su cota más alta de reconocimiento profesional en vísperas de la consagración del gran renovador de la plástica española, el gallego Gregorio Fernández (c. 1576-1636)<sup>24</sup>.

*Obras y documentos del escultor  
Juan Ducete Díez en Asturias*

La primera noticia que relaciona a Juan Ducete con el Principado es puramente anecdótica y atañe sólo a su perfil biográfico: el 23 de setiembre de 1595, don Juan Bautista Guevara, médico residente en Oviedo, otorgó un poder a su hermano Luis, cursante en la Universidad de Salamanca, y al platero Lorenzo Beteta, de aquella misma ciudad, para que percibieran de «Juan de Uçete, veçino de Toro, nueve mill tresçientos maravedís que me deve por una çédula firmada de su nombre» (documento I)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Para un panorama global de la escultura vallisoletana a comienzos del siglo XVII, pueden consultarse, entre otros, los siguientes títulos: GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1963: 24-36. MARTÍN GONZÁLEZ, 1959: 170-182. ÍD., 1980: 33-48. ÍD., 1983: 39-42. URREA, 1973.

<sup>25</sup> Debo este documento a la amistad de la doctora doña M.ª Isabel Pastor Criado, autora del libro *La Arquitectura purista en Asturias* (Oviedo, 1987). De él no extrajimos datos para el presente estudio ya que la elaboración de éste coincidió con la impresión de aquél. Sin embargo, la autora hace referencia en la p. 93 a la intervención de Juan de Uçeta (*sic*) en los retablos de Salas y Universidad, así como en el *Monumento* catedralicio, remitiendo al lector, en la nota 203 (p. 115), a nuestra monografía sobre el Taller de Toro en Asturias.

Los retablos de las fundaciones valdesianas

I. Aunque sin documentar, el primer trabajo realizado por el escultor toresano en Asturias fue el *retablo mayor* de la colegiata de Santa María la Mayor de Salas (hoy templo parroquial), acabado en 1606, como lo certifica el epígrafe que, en caracteres dorados y con abundantes nexos y englobamientos, discurre en tres renglones a lo largo del friso de la calle central de su primer entablamento:

«ESTA OBRA MANDARON HAZER LOS SEÑORES  
OIDORES VOORQUES / I TEJADA, TESTAMENTA-  
RIOS DEL SEÑOR ARÇOBISPO DON FERNANDO  
DE BALDES / DE GLORIOSA MEMORIA, I CON  
PAREZER DEL SEÑOR DON FERNANDO DE  
BALDES, SU PATRONO. 1606 AÑO»<sup>26</sup>.

Erróneamente atribuido a Luis Fernández de la Vega, a causa de una apresurada lectura del cuaderno VI del *Diario* (1795) de Jovellanos<sup>27</sup>, el retablo de Salas apenas suscitó el interés de nuestros historiadores<sup>28</sup>. No obstante, el propio Jovellanos, año y medio más tarde, teniendo en cuenta criterios similares a los barajados por don Manuel Gómez-Moreno a propósito del retablo de *san Miguel* de Peñaranda de Bracamonte<sup>29</sup>, acerca éste de Salas «al gus-

<sup>26</sup> Mide, aproximadamente, 1'25 m. de largo. MIGUEL VIGIL, 1887: 502, núm. Eb. 1º. Lám. Eb. I.

<sup>27</sup> MIGUEL VIGIL, 1887: 502. MENÉNDEZ-PIDAL, 1958: 24. Así es: el 25 de marzo de 1795, Jovellanos, luego de apercibirse del «gran monumento de D. Fernando Valdés», escribe a renglón seguido: «Bello retablo de arquitectura de Luis de la Vega. *Nuestra Señora con el Niño* en brazos; buenos bajos relieves en el zócalo», refiriéndose al retablo de la aldeaña capilla de los Malleza (el que describirá más pormenor, calificándolo exageradamente como «el mejor de Asturias», el 29 de aquel mismo mes y año) y no al mayor, del que se ocupará más adelante. JOVELLANOS, 1956: 242b y 245b, respectivamente.

<sup>28</sup> RAMALLO (1985: 37) comparte la opinión vertida por MANZANARES (1970: 280a) de que se trata de una obra importada, proveniente de Valladolid, capital a la que se remiten por la probable asociación con el taller de Pompeo Leoni por entonces allí instalado.

<sup>29</sup> GÓMEZ-MORENO, 1967: 450.



Juan Ducete, *retablo mayor* de la colegiata de Salas, 1606 (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

to de Hernández [Gregorio Fernández], así la arquitectura como la escultura», concluyendo en calificarlo (luego de resumir la inscripción) «obra de mérito»<sup>30</sup>.

Nuestra atribución se fundamenta tanto en la titularidad de los patronos y artista del retablo (los mismos que el documentado e inmediatamente posterior de la Universidad de Oviedo), así como en la similitud con los

<sup>30</sup> JOVELLANOS, 1956: 389.

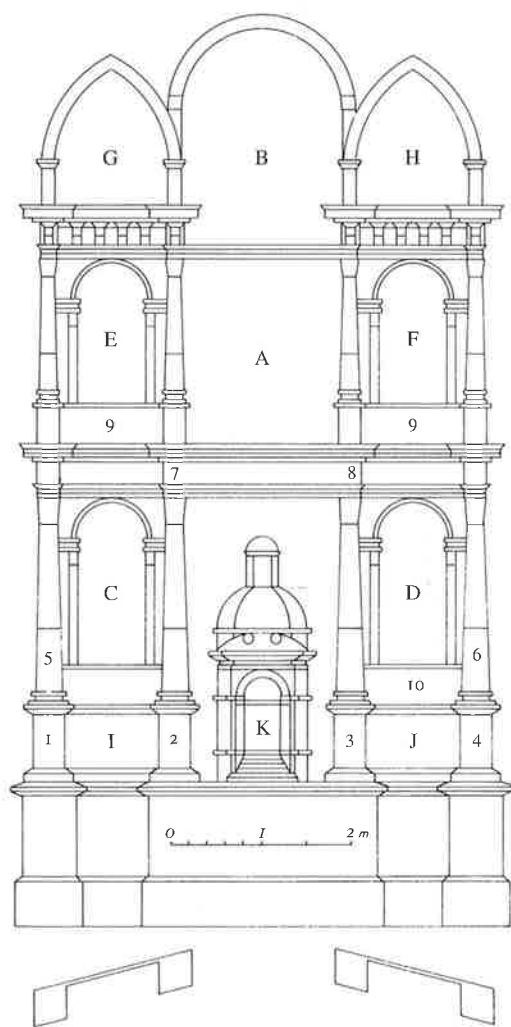
realizados por los Ducete en la Tierra de Toro por aquellas fechas. Efectivamente, los licenciados Alonso Núñez de Bohorques, del Real Consejo y Cámara de la Inquisición, y Juan de Tejada, del Supremo Consejo de Castilla, fueron los administradores nombrados por el Real Consejo para llevar a feliz término, ejecutar o, en su caso, alterar las disposiciones testamentarias del difunto arzobispo de Sevilla<sup>31</sup>, debiendo contar para ello siempre con el consentimiento de don Fernando (o Hernando) de Valdés Osorio, señor de la casa de Salas y patrono de todas las fundaciones de su tío abuelo. Sometidas a una lenta y obstaculizada gestión desde el comienzo, éstas sólo se vieron agilizadas de manera definitiva a partir de 1604<sup>32</sup>, año en que, por lo demás, se podría fechar el contrato para la construcción de retablo mayor de Salas.

Como ya quedó dicho, este es el segundo retablo que tuvo la colegiata de Salas; el primero, realizado en 1567-1568 por el escultor italiano Juan Bautista Portigiani, debió de quedar bastante empequeñecido y poco decoroso en el monumental presbiterio, sustancialmente dignificado a raíz de la instalación en él de los tres monumentos funerarios de Pompeo Leoni (1586). Por esta razón, los testamentarios decidieron sustituirlo por otro de mayores dimensiones que ocupase todo el alto y ancho del segmento central de la capilla mayor<sup>33</sup>. Sin embargo, bien sea porque se tomaran mal las medidas, bien por la torpeza del ensamblador al montar el nuevo retablo, se tuvieron que romper parte de las cornisas y simas interiores de los frontones y ménsulas de volutas del embasamento de los nichos funerarios de los padres de Valdés.

<sup>31</sup> CANELLA, 1904: 33 y 618. A los mismos testamentarios se debe también la conclusión, en 1586, del *Monumento* funerario de Valdés, según informa el epígrafe del pedestal del propio mausoleo, así como la comisión de la desaparecida reja que, desde 1608, cerraba la capilla mayor de este templo colegial. MIGUEL VIGIL, 1887: 503 y 505, respectivamente.

<sup>32</sup> CANELLA, 1904: 37-39.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 301-302.



Esquema arquitectónico y programa iconográfico del retablo mayor de Salas (por José Luis Seoane).

A: Anunciación. B: Calvario. C: Bautismo. D: San Martín y el pobre. E: Presentación de Nuestra Señora. F: Epifanía. G: Armas del arzobispo don Fernando Valdés. H: Armas del señor don Fernando de Valdés Osorio. I: Adoración de los pastores. J: Circuncisión. K: Resurrección.

*Apostolado* 1: Santiago el Menor, san Mateo y Santiago el Menor. 2: San Bartolomé, san Pedro y santo Tomás. 3: San Felipe, san Pablo y san Andrés. 4: San Simón, san Juan, san Matías. 5: Eva. 6: Adán. 7: Santo Domingo de Guzmán. 8: San José con el Niño. 9: ¿Profetas? 10: Alegoría de la vanidad.

Arquitectónicamente, el retablo de Salas resulta tanto arcaico para el momento<sup>34</sup>, pues, la traza manierista que muestra había ido abandonándose de forma gradual a partir de 1579, año en que se fechan los diseños realizados por Juan de Herrera para los retablos de El Escorial y de la colegiata de Villagarcía de Campos, cabeza este último, del retablo clasicista en Castilla la Vieja y León. Dicho esquema, con ligeras variantes, se mantuvo vigente (merced, entre otros, a la familia de ensambladores Velázquez) hasta mediados del siglo XVII<sup>35</sup>.

La traza del de Salas podría deberse al entallador zamorano Gaspar de Acosta, colaborador habitual de Sebastián Ducete, ya que este retablo (de 1606) presenta cierta familiaridad con otros suyos documentados, por ejemplo, el del convento premostratense de Santa Sofía de Toro, fechado sólo dos años más tarde<sup>36</sup>. Menos relación se observa, en cambio, con las obras del ensamblador Antonio de Ribera, yerno de Juan Ducete Díez y responsable del retablo mayor de Bustillo del Oro (Zamora) en 1602-1604<sup>37</sup>. El paralelismo con Acosta se manifiesta, sobre todo, en el abigarramiento del repertorio decorativo, integrado no sólo por motivos figurados (tarjas, guirnaldas, grutescos, *putti*, mascarones, retallos vegetales en las columnas, etc.), sino también arquitectónicos (gallones, mensulones serlianos en el friso del segundo orden, espejos convexos en las metopas, nichos de diferentes perfiles en las contracolumnas, dentellones, motivos geométricos en cadeneta para netos y costados y cielos de las cajas, etc.), todo ello acorde con el más prolijo manierismo decadente<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> RAMALLO, 1985: 37.

<sup>35</sup> Para el arraigo y evolución ulterior del retablo clasicista en Asturias, vide RAMALLO, 1985: 67-74.

<sup>36</sup> NIETO, 1977: 450, nota 27. NAVARRO TALEGÓN, 1980: 252-253.

<sup>37</sup> NAVARRO TALEGÓN, 1980: 302-305, figs. 528-529.

<sup>38</sup> Cfr. los retablos de Santa Sofía y Peleagonzalo, de Toro, con éste de Salas. NAVARRO TALEGÓN, 1980: figs. 447 y 627.



Juan Ducete, *retablo de Salas*, primer cuerpo (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

El monumento se estructura en dos cuerpos y un ático, de tres calles cada uno (la central, más ancha), superponiendo al primero, de orden corintio, un segundo, compuesto; los soportes son columnas exentas con el tercio inferior entallado y capiteles bellamente trabajados. El remate es caprichoso, no tanto por los encasamientos ojivales con bocel imbricado que albergan los escudos, cuanto por la caja del *Calvario*, la cual, rompiendo la cornisa y friso del entablamento del piso inferior, enrasa su suelo con el arquitrabe del cuerpo de gloria. Por lo demás, la planta se quiebra ligeramente para adaptarse a la sección poligonal de la capilla mayor y al arranque de las nervaduras de su bóveda. La mesa del altar tiene un frontal barroco a base de espejos y estilizaciones vegetales que no se corresponde con la cronología del retablo. Destaca, asimismo, por su monumentalidad la *custodia* edicular: está adosada (no es exenta) y cuajada de todos aquellos motivos decorativos que, a mayor escala, llenan el retablo; por encima de ella, dos angelitos, con forzada teatralidad, descorren sendas cortinas de un pabellón



Juan Ducete, *retablo de Salas*, cuerpo de gloria (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

pendiente del cielo de la caja. Del templete cabe resaltar los vigorosos gallones que, a modo de cresta de dragón, corren a lo largo de los nervios de la cúpula escamada; este artificio también se observa en la custodia del retablo de Tagarabuena (Toro), obra del escultor zamorano Juan González (c. 1623)<sup>39</sup>.

El retablo está dedicado a Nuestra Señora, titular de la colegiata, en el misterio de su Anunciación. Las secuencias mayores son idénticas a las que mostraba el anterior retablo de Portigiani<sup>40</sup>, salvo que en el actual no se da cabida a la *Asunción* y sí, en cambio, a la *Presentación*. La presencia en el primer cuerpo de la *Historia de san Martín* se justifica por la advocación de la parroquia de Salas y la del *Bautista*, seguramente, por tratarse del santo del nombre del padre del arzobispo, don Juan Fernández de Valdés, cuyos restos, junto con los de su

<sup>39</sup> BRASAS, 1975. NAVARRO TALEGÓN, 1980: 378-380, fig. 677.

<sup>40</sup> ALONSO CORTÉS, 1922. GONZÁLEZ SANTOS, 1986: 301.

primera esposa y madre del inquisidor, doña Mencía de Valdés, reposan en la capilla mayor de este templo<sup>41</sup>.

Salvo el *Calvario* y el grupo de la *Anunciación*, el resto de las escenas son relieves: altos, en los cuatro encasamientos principales, y medios y bajos, en los bancos, puerta del sagrario y dados. Si el programa iconográfico elemental no ofrece dudas, el significado de las figuras que ocupan los tercios inferiores de los fustes de las columnas, netos y basamentos de las cajas resulta menos evidente y de distribución, quizás, un tanto fortuita. Entre ellas cabe destacar, en el entalle de las columnas exteriores del primer cuerpo, a *Eva y Adán*, con azadón y pico, en medio de una abundante fronda; en las columnas que flanquean la *custodia*, se ven dos figuras femeninas recolectando frutos. En la tarjeta que decora el pedestal de la *Historia de san Martín* (de similares características a la del banco del retablo de *san Ildefonso* en la iglesia de San Pedro de Villalpando –Zamora–, obra trabajada por Sebastián Ducete en 1607)<sup>42</sup>, se representa, al parecer, una alegoría de la vanidad, mientras que, en el lado opuesto, dos angelotes sostienen una gruesa guirnalda. Ya en el entablamento, a ambos lados del epitafio, figuran *santo Domingo de Guzmán* y *san José con el Niño*, mientras que por el friso discurren unos grutescos de no muy fina traza. Más difíciles de percibir son los relieves del segundo piso: en el zócalo, parece que hay dos profetas recostados, al modo que impuso en España el romanismo, y en los pedestales, figuras de difícil identificación, salvo la que pudiera ser la del *rey David* (neto interior de la columna del extremo derecho), lo cual nos permitiría interpretar esta secuencia como la de los reyes del Antiguo Testamento o, en otro caso, la de la estirpe carnal de Cristo, si no fuese por dos figuras femeninas des-

<sup>41</sup> MIGUEL VIGIL, 1887: 505, Núm. Eb. 9º.

<sup>42</sup> GÓMEZ-MORENO, 1927: 243, lám. 288. NIETO-CASASECA, 1976: 327.



Juan Ducete, *Circuncisión*, relieve del banco del retablo de Salas (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

nudas, de atributos indiferenciados, que no alcanzamos a discernir qué o a quiénes representan. Por otra parte, los tercios inferiores de las columnas repiten la misma decoración de grutescos y recolectores antes reseñada.

Acordes con el lugar que ocupan, los relieves del zócalo de la *custodia* tienen una clara significación eucarística: el *Sacrificio de Isaac*, *Moisés haciendo brotar agua de una peña* y un *angelote* (a nuestra izquierda); un *santo Obispo*, *Judith con la cabeza de Holofernes* y *Judith con su criada regresando al campamento judío* (a la derecha). En la puerta del sagrario, la consabida *Resurrección* y, por encima del frontón, dos ángeles adorando la Sagrada Forma; finalmente, en el intradós del arco, la *Coronación de la Virgen*.

El embasamento general del retablo fue reservado para ubicar en él un *apostolado* y dos escenas de la infancia de Cristo: la *Adoración de los pastores* y la *Circuncisión*, todos en medio relieve.

En los escudos del ático, orlados con el timbre arzobispal, lambrequines y mascarón, campean las armas del fundador (calle del evangelio)<sup>43</sup> y las del patrono, don Fernando de Valdés Osorio (calle de la epístola)<sup>44</sup>.

La labor escultórica del retablo de Salas es de una indudable calidad y, por la magnitud y abundancia de sus tallas, esta obra será decisiva a la hora de enunciar y diferenciar el todavía poco conocido estilo de Juan Ducete<sup>45</sup>. La similitud con los fragmentos conservados del retablo de la Universidad de Oviedo, obra suya documentada, permite asignarle éste de Salas; la familiaridad no sólo es perceptible en los rasgos fisonómicos (*cfr.* los perfiles de los rostros de las diferentes Vírgenes del de Salas con el de *santa Catalina* de la Universidad) o estilísticos (modo de realizar los plegados, tratamiento del cabello, tipo de composición de los grandes paneles en relieve), sino también en los iconográficos, como lo evidencian los respectivos *Calvarios* y, hasta donde se alcanza a ver en la fotografía, los relieves de *san Pablo* y *san Pedro* del banco del de la Universidad, de parecidas características a sus homónimos de Salas.

En los grandes relieves, Ducete da muestras de un estilo sereno y bastante mesurado, falto de esa manera abultada y plena de vigor, de estirpe juniana, que su sobrino Sebastián Ducete desplegó en los tableros de Villalpando o del convento de Santa Sofía de Toro. La técnica de Juan Ducete es, por el contrario, más plana, de movimientos medidos, y sus composiciones, si bien naturalistas, resultan un tanto envaradas (*Epifanía e Historia de san Martín*,

<sup>43</sup> Cuartelado en cruz: 1.º Quirós, 2.º Salas, 3.º Llano, 4.º Doña Palla; escusón: Valdés y, en el escusón adestrado, Álvarez.

<sup>44</sup> Cuartelado: 1.º Osorio, 2.º Queipo de Llano-Salas, 3.º Acebedo, 4.º Osorio con bordura; escusón: Valdés.

<sup>45</sup> En efecto, aunque cada vez se conocen más noticias de su vida, sólo se le puede asignar, una obra: el *san Juan* (1598) del Calvario de Pinilla de Toro, cuyo *Crucificado* y *Dolorosa* fueron realizados por su sobrino, Sebastián, en 1592 y 1598, respectivamente. NIETO, 1977: 445 y ss.



Juan Ducete, *Historia de San Martín* (relieve), retablo de Salas (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

v. gr.); sólo percibimos posturas forzadas, de regusto manierista, en el Bautista y mendigos de la *Presentación* y de la *Historia de san Martín*, sirviendo el primero de *repoussoir* de la escena. Las composiciones resultan un tanto apuradas de espacio (obsérvese la distribución de figuras a lo alto en la *Presentación* y en los ángeles del *Bautismo*) y la construcción perspectivista, cuando alterna figuras con arquitecturas, resta naturalidad a las primeras (*Presentación*); estas peculiaridades se perciben también en el relieve central del retablo de la Universidad.



Juan Ducete, *Epifanía* (relieve), retablo de Salas (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

Los rompimientos de gloria del *Bautismo* y de *san Martín con el pobre* son bastantes originales y característicos, adivinándose en ellos los realizados por Sebastián Ducete (retablo de *san Ildefonso* en Villalpando y relieve de *santa Ana, la Virgen y el Niño* del Santuario Nacional,

en Valladolid) e, incluso, los de Esteban de Rueda (retablo de Peñaranda de Bracamonte), más abigarrados y convincentes, aunque las nubes sigan pareciendo «piedras que lo llenan todo»<sup>46</sup>.

En general, el drapado es suave, algo abundante y ceñido aún, con tendencia a almidonarse en los pliegues flotantes (ropón del Bautista, toalla del *Bautismo*, capa de san Martín y cortinas del sagrario). El cabello recibe un tratamiento bastante virtuoso a base de rizos ensortijados en las figuras masculinas jóvenes y de guedejas onduladas en mujeres y adultos.

El tratamiento dramático resulta algo frío, manteniendo los personajes de Ducete un hermetismo expresivo (*Epifanía* o *Historia de san Martín*) que lo acercan a maestros romanistas, tipo Esteban Jordán. La correspondencia con este escultor también se patentiza en la configuración anatómica del caballo de san Martín, análoga al del *Santiago matamoros* del templo vallisoletano de La Magdalena. En fin, dentro de la misma escuela hay que reseñar también el paralelismo iconográfico existente entre la *Historia de san Martín* y el paso del mismo asunto hecho por Gregorio Fernández en 1606 (Valladolid, Museo Catedralicio).

La calidad plástica baja un tanto de los grandes table-ros del primer cuerpo a los del segundo y aun más en relación con los relieves del banco, custodia y tercios de columnas y basamento del segundo piso, haciéndose aquí sumaria y plana; esto indica una intervención de oficiales, entre los que quizás debía contarse el yerno de Ducete, Antonio de Ribera († 1624)<sup>47</sup>. Sin embargo, el *apostolado* apunta una fuerte personalidad y caracterización que delata la supervisión directa del maestro o su propia mano.

<sup>46</sup> GÓMEZ-MORENO, 1927: 243.

<sup>47</sup> Datos de este escultor en NAVARRO TALEGÓN, 1980: 304 y 395.



Juan Ducete, *Anunciación*, retablo de Salas (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

Pero donde mejor brilla el arte de Juan Ducete es en los bultos. La *Anunciación* es un grupo de gran calidad y acertada composición, destacando la fenomenal estatua del arcángel, parangonable con los más perfectos *ángeles Custodios* de la comarca toresana, atribuidos indistintamente a Sebastián Ducete y a Esteban

Rueda<sup>48</sup>. Frente a ellos, esta figura del retablo de Salas muestra ciertas diferencias: en concreto, sus prendas nunca llegan a enlatonarse (como sucede en el de la iglesia de la Trinidad de Toro) sino que presentan un juego de pliegues más blando pero muy estudiado y de distribución simétrica, componiendo la figura un aspa como resultado del cruce de las alas explayadas y de los vuelos laterales del faldón; el de Salas ofrece también la particularidad de llevar gran parte de su cuerpo desnudo, así como que su cabellera no presenta el peculiar copete que caracteriza los trabajos de su sobrino y de Esteban de Rueda. Es, en suma, una figura de perfiles abiertos, de elegante postura no carente de cierta arrogancia, y en ella, más que en ninguna otra de este retablo, se puede vislumbrar la línea formal que desarrollará el taller toresano en la generación siguiente, la presidida por la pareja Ducete-Rueda.

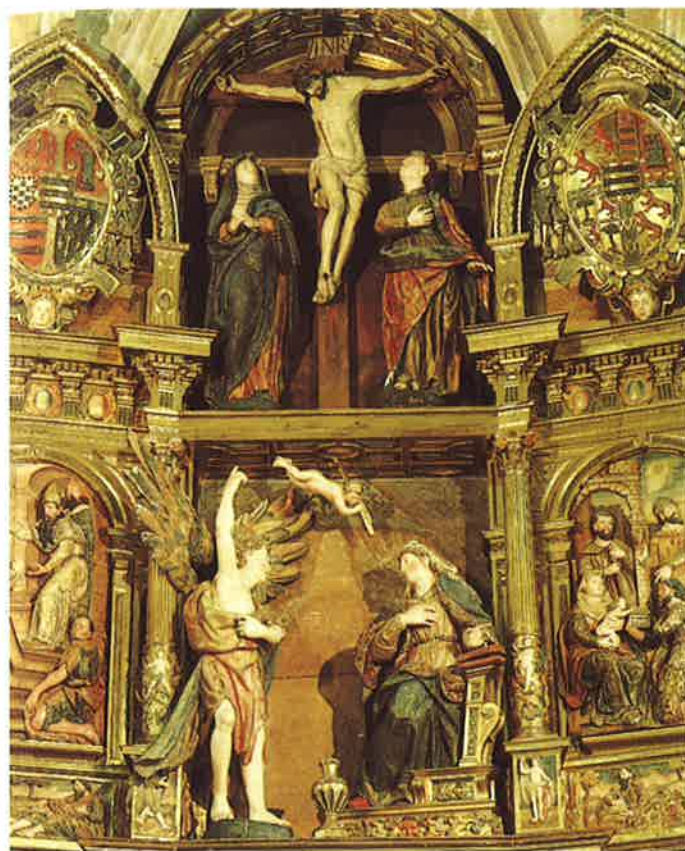
Por su lado, la imagen de la *Virgen* es monumental, captada de escorzo; sus facciones son redondeadas, de carrillos hinchados y nariz algo afilada que enlaza con unos arcos superciliares muy incurvados: son estas características observables en todas las siluetas femeninas del escultor Juan Ducete, como se puede apreciar en este mismo retablo o en las dos figuras del universitario. Cabe destacar también el ajustado ademán expresivo conseguido por medio de la primorosa talla de sus manos, cuya similar disposición se verá repetida en el *san Juan del Calvario*. Por último, el efecto ambiental de la estancia de la *Anunciación* se completa con un ángel, suspendido del cielo de la caja, portando la cruz de la Redención y, al fondo, con las cortinas de un pabellón, hechas a punta de pincel, a medio correr.

<sup>48</sup> GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1963: 88-93. MARTÍN GONZÁLEZ, 1971: 135. NAVARRO TALEGÓN, 1979: ords. 9, 10 y 15. ÍD., 1980: *passim*.

En el *Calvario*, llama poderosamente la atención la potente, bien configurada anatomía y esbelto canon del Crucificado, particularidad que hay que hacer extensible al resto de los desnudos de este retablo (Jesús en el Jordán, el Bautista y el mendigo de la *Historia de san Martín*). Nos hallamos, sin duda, ante una pieza de excepcional calidad, sin parangón con los modelos de Crucificado conocidos del taller de Toro (el de Pinilla de Toro o el *Cristo de la Expiración* del Santo Sepulcro), puesto que en el de Salas, la impronta de Becerra se diluye en favor de un estilo más cercano al arte de Esteban Jordán (cfr. con el *Crucificado* del Santuario Nacional de Valladolid, de 1570) y, sobre todo, al que Millán Vimercato y Miguel Ángel Leoni realizaron para el *Calvario* del retablo mayor del convento de San Diego de Valladolid hacia 1605 (Museo Nacional de Escultura). A estos colaboradores y discípulos de Pompeo Leoni atribuye Martín González el *Cristo de las Mercedes* de la parroquia vallisoletana de Santiago Apóstol<sup>49</sup>, pieza, por lo demás, bastante cercana a ésta de Salas.

Las proporciones son alargadas y de finos perfiles, trazando con su cuerpo una elegante curva de desplome a nuestra derecha, al tiempo que brazos, cuello y cabeza (caída a la izquierda) discurren en una horizontal paralela al travesaño de la cruz. La cabeza, de noble y serena expresión, sin rictus de dolor, la configuran una nariz larga pero perfilada, barba partida en el mentón, pelo sedoso con mechón ondulado cayendo a un lado, ojos y boca cerrados, oreja izquierda vista y una corona de espinas de triple trenzado tallada en el mismo bloque; se trata de un rostro idéntico al de Jesús en el altorrelieve del *Bautismo*. De igual

<sup>49</sup> MARTÍN-URREA, 1985: 193-194, fig. 237. Mejor reproducción en AZCÁRATE, 1958: 282, fig. 266, autor que atribuye esta obra a Francisco de la Maza.



Juan Ducete, *retablo de Salas*, cuerpo de gloria, ático y Calvario (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

manera, el paño de pureza (anudado a la izquierda y con abundantes y suaves pliegues paralelos) es de similares características, con la particularidad de que en el Crucificado el lienzo se rompe sobre el muslo derecho, dejando al aire parte de éste, en parecida disposición al de Nuestro Señor en el *Calvario* del retablo del Hospital de Simón Ruiz (Medina del Campo), una de las primeras obras atribuibles a Francisco Rincón.



Juan Ducete, *Arcángel san Gabriel*, retablo de Salas (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

Aunque de inferior calidad, el pequeño *Crucificado* procesional de Villardondiego (Toro), por el paralelismo que muestra con éste de Salas, deberá colocarse en la órbita de Juan Ducete<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Vide NAVARRO TALEGÓN, 1980: 426, fig. 747.



Juan Ducete, *Presentación de Nuestra Señora* (relieve), retablo de Salas (Foto Alonso, Oviedo, 1986).

Los restantes personajes del *Calvario* no alcanzan la elevada categoría plástica del *Crucificado*. La idéntica configuración de las *dolorosas* de Salas y Oviedo es otro argumento de atribución a Ducete del retablo de la colegiata, mas ambas se apartan del modelo dramático de *Dolorosa* realizado por su sobrino Sebastián Ducete en

1596 para el *Calvario* de Pinilla de Toro<sup>51</sup>; por el contrario, aquí presenta una Virgen de expresión más contenida, con la cabeza vuelta hacia su Hijo y con el cuerpo arropado en amplios y redondeados pliegues, ya vistos en la escena de la *Anunciación* y *Epifanía*. Por otro lado, *san Juan* sí recuerda al de Pinilla (repliegues, terciado de la capa, torsión del tronco), original de Juan Ducete de 1598<sup>52</sup>; el mismo, en suma, que con ligeras variantes en su ademán, aunque siempre ofreciendo el perfil perdido del rostro, vemos en la fotografía del retablo de la Universidad. En la escultura de Salas, se observa ya un recurso gestual que será familiar en Gregorio Fernández: la mano crispada con los dedos corazón y anular juntos, mientras el índice y el meñique se hallan separados, peculiaridad advertida ya en la Virgen de la *Anunciación* y que veremos repetida en la *santa Catalina* del retablo universitario.

Pero las concomitancias de Juan Ducete con Gregorio Fernández no se reducen sólo a esto, sino que, en el porte y movimiento de brazos, se percibe una evidente semejanza entre el *san Juan* de Salas y el del *Calvario* de la iglesia de San Andrés, esculpido inicialmente por Fernández en 1606 para el ático del desaparecido retablo de la parroquia de San Miguel de Valladolid<sup>53</sup>. Aunque más elegante y de mejor calidad plástica el último, ambos se muestran deudores del que estuvo en el *Calvario* de uno de los retablos del convento vallisoletano de San Diego (ahora en el Museo Nacional de Escultura), cuyas esculturas, contratadas por Pompeo Leoni a fines de 1605, son generalmente admitidas como obras de su hijo, Miguel Ángel Leoni, y colaborador, Millán Vimercato<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> NIETO, 1977: 451. NAVARRO TALEGÓN, 1980: 359-360.

<sup>52</sup> NIETO, 1977: 451-452. NAVARRO TALEGÓN, *ibidem*.

<sup>53</sup> URREA, 1973 b: 249-250. MARTÍN GONZÁLEZ, 1980: 177, fig. 131a.

<sup>54</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, 1980: 48 y 177b.



Juan Ducete, *Bautismo* (relieve), retablo de Salas (Foto Antonio Blanco Lueje, 1993).

Estas coincidencias, al margen de clarificar la exacta filiación estilística de estos dos artistas, testimonian el ambiente renovador y experimental en que se hallaba la plástica castellana en los albores del siglo XVII; al mismo tiempo, ponen de relieve el grado de actualidad que se respiraba en los talleres toresanos que, a la luz de estos datos, junto con los de Valladolid, se encontraban a la vanguardia, llegando a alcanzar un alto nivel de calidad en los miembros de la generación siguiente: Sebastián Ducete (1568-1620) y Esteban de Rueda († 1627). De es-

ta manera, las similitudes formales de estos maestros con otros del foco vallisoletano deben de entenderse, no tanto como influencias de éstos sobre aquéllos, sino como meras eventualidades en la experimentación escultórica.

Se aprecian, sin embargo, dos maneras diferentes en este retablo de Salas: una, más retardataria, caracterizada por los pliegues a base de abollones secos y abundantes, posturas artificiosas y expresión algo forzada, al estilo del *san Juan* de Ducete para el *Calvario* de Pinilla de Toro (1598) y que aquí muestra el mismo personaje; y otra, naturalista y de expresión más ajustada, perceptible en el resto de las tallas. El drapeado de *san Juan*, aunque menos profuso, también es visible en los relieves de la *Circuncisión*, *san Mateo* y *san Pablo*, los tres en el banco.

Esta circunstancia, más que evidenciar una ejecución diferente, patentiza el momento de indecisión y experimentación en que se desenvolvía la escultura castellana del momento, lo que permitía, en muchos casos, la convivencia en el mismo taller de modos de hacer diferentes. Pese a ello, el estilo de Juan Ducete no debería calificarse de ecléctico sin más y, aunque se perciban en sus tallas rasgos compositivos de vigor que recuerdan a Juni (*san Pablo* del banco, *Historia de Judith y Resurrección* del sagrario), Esteban Jordán y Pompeo Leoni y sus colaboradores, la tónica general que ofrece el retablo de Salas es la de un manierismo reformado, de gran calidad técnica en no pocas esculturas y relieves, y del que debemos lamentar desconocer sus derivaciones inmediatas, si bien, no debieron de ir desencaminadas del propio estilo de Sebastián Ducete del Moral y del joven Esteban de Rueda. Por lo demás, ignoramos si estos maestros tomaron parte en la obra de Salas, toda vez que del primero sabemos que en 1606-1607 se hallaba trabajando en el retablo de *san Ildefonso* de Villalpando (Zamora)<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> NIETO-CASASECA, 1976: 327.

En este punto, vuelven a suscitarse las posibles relaciones que el «Taller de Toro» haya podido mantener con el escultor Gregorio Fernández, cuyo primer estilo en tantos rasgos se nos muestra paralelo al de algunas figuras del retablo de Salas. El problema no podrá ser resuelto satisfactoriamente mientras se desconozca la evolución interna del propio taller toresano y en general la de la plástica castellana en las últimas décadas del siglo XVI.

Sin embargo, aquellas atribuciones formuladas por don Manuel Gómez-Moreno que vinculaban los mejores trabajos del en su momento indiferenciado taller con el estilo de Gregorio Fernández<sup>56</sup>, deben ser tenidas en consideración, no en su aceptación literal, sino en el de la perspectiva histórica, pudiendo volver a enunciarse en términos que aludan a un conocimiento recíproco pero, sobre todo, a una experimentación formal sobre las mismas fuentes. De esta manera, la influencia del foco cortesano vallisoletano, encarnado por Leoni y su taller (pese a haber sido minimizado por el profesor Urrea Fernández)<sup>57</sup> debe, si no exagerarse, cuando menos concederle un mayor relieve, como así parecen confirmarlo las obras juveniles del propio Fernández<sup>58</sup> o este retablo de Salas. Así, en la recuperación de la forma y verosimilitud plásticas operada en ellos, hay que tener siempre presente el círculo manierista académico de finales del siglo XVI.

No consta el lugar donde se trabajó el retablo de Salas, si en Toro o en Oviedo, mas lo que sí parece seguro es que no se hizo a pie de obra, pues, de haber sido

<sup>56</sup> GÓMEZ-MORENO, 1927: 215, ord. 469 y 237, ord. 555. Íb., 1967: 450.

<sup>57</sup> URREA, 1973: 497. Esta pervivencia de la estética tardo-manierista de Leoni en la escultura española de comienzos del siglo XVII es más patente en Madrid y tiene su protagonista en el escultor granadino Antón de Morales, autor, en 1622, del retablo de Las Carboneras madrileño.

<sup>58</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, 1980: 47-48.

así, los ensambladores no se hubieran visto obligados a romper parte de la arquitectura de los nichos funerarios de los padres del arzobispo que lo flanquean.

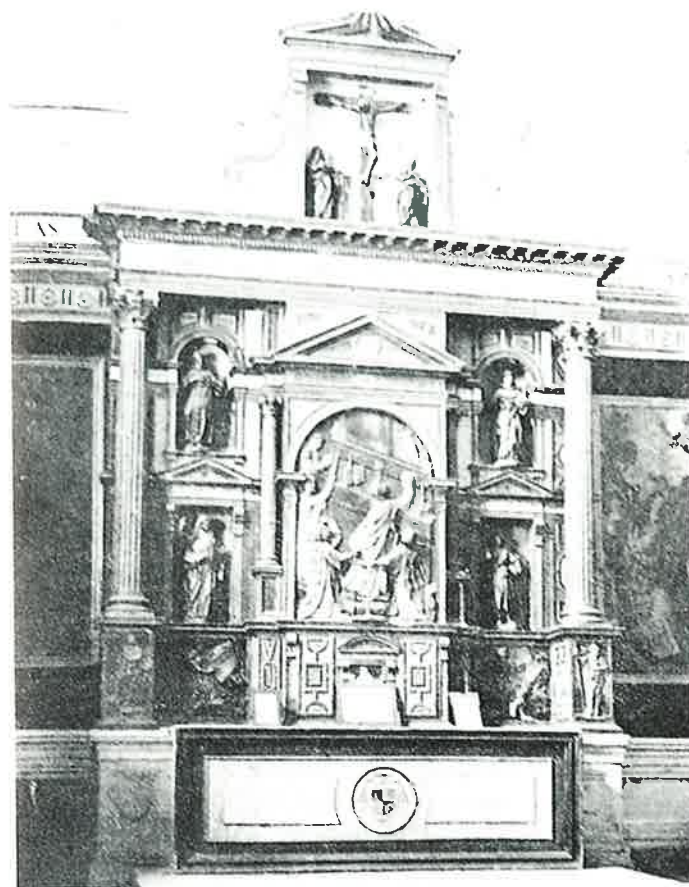
El dorado es de una gran calidad y vistosidad, con abundantes zonas reservadas a estofados (vestimentas y enjutas de los arcos de los encasamientos); en ellos se da rienda suelta a la fantasía y habilidad del pintor, a base de estampados de bichas, florones y grutescos de fina y variada ejecución. Los elementos arquitectónicos, siguiendo los gustos de la época, quedaron a oro visto y bruñido. La encarnación es ya mate y de tonalidad morena, con abundancia de oro en los cabellos de la Virgen, el arcángel san Gabriel y san Juan Evangelista. Tampoco tenemos constancia de quién o quiénes lo policromaron y, sin descartar a los vallisoletanos del de la Universidad (documento II), hay que tener presentes también a los pintores toresanos habituales en las obras de los Ducete, como Baltasar de Coca, Juan Álvarez de Escobar o Cristóbal Ruiz de Talaya<sup>59</sup>. Naturalmente, de tan exquisitas labores no pudo hacerse responsable ningún maestro local.

2. A continuación del de Salas, abordó Juan Ducete Díez la construcción del *retablo* de la capilla de la Universidad Literaria de Oviedo, fundación, como la anterior, debida a la munificencia del prelado asturiano don Fernando Valdés Salas.

Obra documentada por don Fermín Canella<sup>60</sup>, pereció cuando el incendio del edificio universitario, en una de las jornadas (la del sábado 13) de la Revolución de Octubre de 1934, conservándose de ella solamente dos tallas, fragmentos de su medalla central y una buena re-

<sup>59</sup> NIETO-CASASECA, 1976: 327. NIETO, 1977: 452. NAVARRO TALEGÓN, 1979: *passim*. ÍD., 1980: *passim*.

<sup>60</sup> CANELLA, 1887: 244. ÍD., 1904: 280.



Juan Ducete, *retablo de san Gregorio*, 1606, capilla de la Universidad de Oviedo. Destruído en la Revolución de Octubre de 1934 (Foto de Ramón García Duarte, c. 1925).

producción (anterior a 1925) debida al fotógrafo ovetense don Ramón García Duarte<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> La publicó ALBARADO, 1925: lám. xxx. A la derecha del retablo, se aprecia parte del lienzo de Mateo Giralte, *Cristo Bautizando a la Virgen*, y, a la izquierda, otro fragmento de la *Inmaculada* de Alonso del Arco (destruidas en el incendio de Octubre de 1934); provenían ambas del Museo Nacional de La Trinidad y fueron depositadas en la Universidad por iniciativa del Ministerio de Fomento en 1885.

Aunque no hemos localizado el contrato inicial, por el de dorado (documento II) sabemos que Ducete debía entregar el retablo en blanco a los pintores antes del 15 de setiembre de 1606; esta fecha nos indica que la hechura de los retablos de Salas y universitario fue, en su mayor parte, simultánea y, con toda probabilidad, concertada al mismo tiempo. Asimismo, la referida escritura hace alusión a los licenciados Alonso Núñez de Bohorques y Juan de Tejada, testamentarios del señor arzobispo de Sevilla, en su calidad de comisarios y comitentes de la obra, a cuya jurisdicción y arbitrio se sometieron todos, escultor y pintores.

Esta multiplicación de actividad del taller de Juan Ducete para atender los encargos de las fundaciones valdesianas hubo de movilizar una cantidad considerable de operarios, aparte de los propios con que contaba en su taller y de los eventuales que pudiera contratar en Oviedo; alguno de ellos se citan entre los testigos del pliego de dorado (documento II), como el entallador ovetense Francisco González y el ensamblador Pedro de Aguirre, vecino de Palenzuela (Palencia)<sup>62</sup>, amén de los propios pintores y doradores, de los que más abajo se hará mención. En consecuencia, no debemos descartar tampoco la participación de éstos en el mayor de Salas. Abundando en ello, llama la atención el hecho de que no se mencione en la documentación más maestro escultor que el propio Juan Ducete, lo cual nos pone en aviso de la incomparancia en Asturias de otros miembros conocidos del «Taller de Toro», como Sebastián Ducete del Moral.

La obra toda, si se cumplieron los plazos acordados en las condiciones de dorado, debía estar entregada a finales de enero de 1607. De ese tiempo será, por tanto, la tasa-

<sup>62</sup> El 8 de mayo de 1606, «Pedro Girria [sic.], entayador», asiste como padrino al bautismo de «Eulalia, hija de Marcos de Luxigo y de Ysabel, su mujer». APSJ: *Libro de bautismos, casados y defunciones (Mixto)*, de 1602 a 1648, f. 12. De Francisco González, ya se han dado noticias en el capítulo I.

ción a que se refiere Canella, realizada por el arquitecto montañés Domingo de Mortera<sup>63</sup>, que a la muerte de Juan del Ribero Rada (Salamanca, 1600) fue el director de la fábrica de la Universidad ovetense. Mortera «denunció varias faltas en la obra», pese a lo cual, Ducete percibió por ella la crecida cantidad de 25.504 reales<sup>64</sup>.

La circunstancia de que fuese un arquitecto quien justificase el retablo puede apuntar la paternidad de la traza de este elocuente ejemplo de retablo-fachada<sup>65</sup>. En efecto, aunque subsistan pocas obras originales de Mortera, el testamento y ulterior inventario nos informan de su acreditada profesionalidad en arquitectura y edificación, así como de la familiaridad con los tratados clásicos de arquitectura italianos y de otros libros técnicos, de los cuales poseía

«los libros de Moya<sup>66</sup> y Sebastiano [*Serlio*] (...) El libro de Andrea Palladio y Abbiñola [*sic*] y León Bautista [*Alberti*]; y otro libro de mano de a pliego, encuadernado en papel coloreado. Y otro libro de mano de a medio pliego, yntitulado *Memoria de las obras dóricas*, encuadernado en pergamino; y otro libro de mano de Viñola, bien encuadernado. Otro de mano, de *Cortes*».

<sup>63</sup> Domingo de Mortera era vecino de Omoño (Ribamontán, Trasmiera) y residía en Oviedo, aproximadamente, desde 1584, donde falleció el 30 de agosto de 1608. Para el edificio de la Universidad realizó en 1584, con Alonso de la Bárcena, la labra y asiento de las columnas, basas, dinteles, cornisas y antepechos de su patio (MIGUEL VIGIL, 1889: 458. CANELLA, 1904: 273) y, entre 1600 a 1608, trazó la espadaña de su capilla (derribada en 1864 para poner en su lugar la que fue torre-observatorio meteorológico -CANELLA, 1904: 222-) e hizo la escalinata que comunica el patio con la actual calle de Ramón y Cajal, en la cruja oriental, así como el losado de esta última. Ordenó su testamento en Oviedo, el 17 de agosto de 1608, al que, doce días después, agregó un codicilo, iniciándose el inventario de bienes al día siguiente. AHPA: protocolos de Oviedo, leg. 122. ff. 524-540. Datos actualizados de Mortera en PASTOR, 1987: 190-192 y *passim*.

<sup>64</sup> CANELLA, 1887: 244. Íd., 1904: 280.

<sup>65</sup> Para la morfología del retablo, vide MARTÍN GONZÁLEZ, 1964: 7.

<sup>66</sup> Con toda seguridad, atendiendo a la profesión de Mortera, se tratará del libro de JUAN PÉREZ DE MOYA, *Tratado de Matemáticas en que se contienen cosas de Arithmética, Geometría, Cosmographía y Philosophía natural. Con otras varias materias, necessarias a todas artes Liberales y Mechánicas*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1573. También pudiera ser su célebre *Philosophía Secreta* (Madrid, 1585 y Zaragoza, 1599).

que fueron tasados por el arquitecto Gregorio de Güemes Bracamonte en 44 reales<sup>67</sup>. No obstante, tampoco podemos desechar a Ducete como autor del diseño del retablo de la Universidad ya que el toresano también ejerció de arquitecto.

En cuanto a la traza, nada más diferente del retablo de Salas. Éste de la Universidad se estructura en un cuerpo único, cuadrado, de unos 4'30 metros de lado, conformado todo él por un orden corintio gigante de dos columnas exentas y módulo décuplo; el cimacio se decora con abundantes ménsulas. La calle central, más ancha y enrasada con el plano que demarcan el entablamiento y pedestales, adopta el diseño de un frontis o ventana dístico de orden corintio, con amplio vano central de medio punto y frontón triangular con sotabanco que enrasa con el entablamiento principal. En las dos calles que flanquean la central, se ubican sendas hornacinas superpuestas en cada una de ellas (abiertas en un segundo plano, al nivel de las contracolumnas), adinteladas las bajas y de medio punto las superiores; con pilastras agallonadas y frontón sobre el entablamiento, las primeras, y con ménsulas en el pedestal y tarjetas geométricas en las enjutas, las segundas. Por último, sobre la cornisa principal del retablo, a plomo con la calle central, un ático de sencilla traza (pilastras estriadas con gallones, rematado por entablamiento completo y frontón) da cabida al consabido *Calvario*. Este imperativo iconográfico, común en la mayoría de los retablos, viene en éste a alterar un trabajo perfectamente armónico y conclusivo en su propio entablamiento, coincidente, por lo demás, con la cornisa general de la capilla.

Los elementos decorativos son exclusivamente arquitectónicos y de carácter geométrico (denticulos, óculos, espejos, cadenetas recamadas, etc.) que se encuentran re-

<sup>67</sup> AHPA: *id.*, leg. 122, f. 533 v. «Libro de mano» es un libro manuscrito.

legados al banco, contracolumnas, paredes de las cajas, tímpanos, frisos y dados. Los únicos motivos figurados (grutescos), reservados a la «cornisa principal» y los que «an de ir alderredor de las caxas», corrieron por cuenta de los pintores (documento II).

Se trataba de un estupendo frontispicio manierista: la yuxtaposición de motivos, encastrados unos al lado de otros y en leve resalto entre sí, provoca un efecto de luces y sombras que configuran un sutil movimiento óptico más que arquitectónico, puesto que el retablo era totalmente plano y sin retranqueo alguno. En este sentido, el tracista, más que por la diafanidad de la estructura y motivos arquitectónicos, optó por un lenguaje preciosista de evidente calidad decorativa. Este tipo de retablos guarda cierta afinidad con los trabajos del ensamblador y escultor zamorano Juan de Montejo († 1603)<sup>68</sup>, cuya abundante producción, cabe pensar, sería conocida por el propio Juan Ducete.

De igual manera que sucediera en Salas, Ducete se muestra aquí descolgado del movimiento de renovación clasicista que se había operado en la arquitectura de retablos, si bien es cierto que éste de Oviedo presenta un carácter más estructural y canónico que su coetáneo de Salas.

La capilla universitaria está dedicada a san Gregorio Magno, razón por la cual el cuerpo de gloria del retablo lo ocupaba un relieve del conocido pasaje de la *Misa de san Gregorio*. Relieves son también todas las figuras del banco y representaban, de izquierda a derecha, a *san Pedro* (neto), *san Lucas* (embasamento), *¿El Salvador?* (puerta del sagrario), *san Juan Evangelista* (embasamento) y *san Pablo* (neto). En las calles laterales, los nichos

<sup>68</sup> SAMANIEGO (1980: 342) considera a Montejo más importante incluso que Ducete en la conformación del taller toresano. Para Montejo, *vide* SAMANIEGO, 1977 y 1982.



Juan Ducete, fragmentos de la *Misa de san Gregorio* del retablo de la Universidad, 1606. Oviedo, capilla universitaria (Foto Alonso, Oviedo, 1996).

albergaban los bultos de *san Francisco de Asís* y *santa Catalina de Alejandría*, patrona de la Universidad ovetense (lado del evangelio), y *san Antonio* y el *Bautista* (lado de la epístola); finalmente, en el ático, se disponía el *Calvario*, integrado por el *Crucificado*, la *Virgen* y *san Juan*, mientras en el frontal del altar campeaban las armas (pintadas) del fundador, el arzobispo don Fernando Valdés Salas.

El tablero central con la *Misa de san Gregorio* (en la capilla; restaurado en 1990) patentiza una composición

y talla idénticas a los de Salas, sobre todo, con los del segundo cuerpo. Son cuatro tableros de nogal en medio y alto relieve (conjunto, 178 x 108 cm.), que componen el setenta y cinco por cien de lo que fue el panel central del retablo. De igual manera, las figuras de *san Pedro* y *san Pablo* de los pedestales de las columnas se relacionan con sus homónimas de Salas, al tiempo que el *Calvario* del universitario es, salvo en mínimos detalles (en éste, *san Juan* muestra la palma de la mano derecha en vez de llevarla al pecho), una duplicación del de la colegiata.

Interesa destacar en esta obra la iconografía de *san Francisco* y *san Antonio*, de formas y gestos bastante naturalistas y que nada tienen que ver con el periclitado romanismo de décadas anteriores; en concreto, la figura del santo de Padua apunta formalmente al modelo imperante en la plástica castellana de los dos primeros tercios del siglo XVII, con ejemplos bien conocidos en todos los seguidores de Gregorio Fernández<sup>69</sup>; el de Asís, ligeramente microcefálico, de adelgazado talle y leve contraposto, parece, en cambio, deudor de las estatuas de santos franciscanos del convento de San Diego (Valladolid), realizados en aquel tiempo por los colaboradores y discípulos de Pompeo Leoni. Desgraciadamente, no se alcanza a ver con detalle la imagen del *Bautista*, si bien se aprecia en ella la piel de camello con que se cubre, un libro, al parecer, el *Agnus Dei* bajo su brazo izquierdo y el guión con la cruz, en la diestra.

Los *evangelistas* del embasamento se representan sentados y en actitud de escribir, acompañados de su animal característico.

<sup>69</sup> V. gr., en Francisco Alonso de los Ríos (URREA, 1972: 358, lám. I-3) y su, en tantos aspectos «condiscípulo», el asturiano Luis Fernández de la Vega (RAMALLO, 1985: fig. 76).



Juan Ducete, *santa Catalina de Alejandría* del retablo de la Universidad, 1606. Oviedo, capilla universitaria (Foto Alonso, Oviedo, 1996).

Las dos esculturas salvadas del fuego en 1934 se hallan en la propia capilla de la Universidad; se trata de *santa Catalina de Alejandría* (86'5 cm.) y de la *Mater Dolorosa* (70'3 cm.), ambas en buen estado de conservación pero fatigadas en su policromía (fueron restauradas en 1990). En la primera, de manifiesta frontalidad e imperceptible flexión, volvemos a apreciar ese drapeado abundante, blando y ceñido ya comentado en el retablo de Salas; asimismo, el rostro ovalado, de carrillos abultados, cejas muy incurvadas, nariz respingona y boca pe-



Juan Ducete, *Dolorosa* del retablo de la Universidad, 1606. Oviedo, capilla universitaria (Foto Alonso, Oviedo, 1996).

queña conforma un perfil muy repetido en las figuras femeninas de Salas (relieves del banco, *Nuestra Señora de la Anunciación*, *Presentación* y *Epifanía*) y que parece un rasgo fisonómico definidor del estilo de Juan Ducete; característicos son también los cabellos, de ondulados mechones con la impronta de la gubia muy marcada, y esa tendencia al microcefalismo reseñada ya en la imagen de *san Francisco*. La posición de los dedos de la mano que sujeta el libro no es la primera vez que aparece en la obra del toresano. Aunque ahora no la tenga, la santa

sujetaba una espada (de la que sólo conserva la empuñadura) en su mano derecha. Por su parte, la *Dolorosa*, similar en todo a la de Salas, evidencia las mismas características de la figura anterior.

Las estatuas, cuando las estudiamos en 1986-1987, presentaban una grosera capa de colores planos que fue eliminada en 1990, recuperándose su policromía original. Tales repintes pudieron ser realizados en 1789 a raíz de la concesión de altar de privilegio perpetuo a la capilla de la Universidad; con este motivo, se grabaría en el friso principal, anteriormente «de pintura de pincel» (documento II), el epígrafe que muestra la fotografía. Así, parece traslucirse una reforma dieciochista que depuró el retablo de parte de su policromía primitiva y que, a base de encharolados y contrahechura de mármoles y piedras, le confirió cierta apariencia neoclásica. Por el contrario, el relieve de la *Misa de san Gregorio* conservaba restos de la policromía, grabados y estofados originales, con cenefa hecha a pincel en la casulla del santo pontífice, semejante a otros detalles observados del retablo de Salas.

Doraron inicialmente esta obra los maestros vallisoletanos Juan de Espinosa e Isidoro Ruiz quienes se obligaron con Juan Ducete en Oviedo, el 10 de julio de 1606, por 250 ducados; los materiales (oro y colores) corrieron por cuenta del escultor. Entre los testigos de la escritura figura un pintor de Burgos, Jusepe González, que lo más probable es que estuviera asistiendo a los citados en calidad de oficial<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> No tenemos constancia de otros datos biográficos de Isidoro Ruiz y de Jusepe González; de Espinosa sabemos que en 1603 trabajó para Vicente Carducho, junto a José de Porras y Ambrosio del Caro, en la decoración de una casa del duque de Lerma en Valladolid; ese mismo año, también aparece su nombre en las cuentas del Palacio Real de la capital del Pisuerga (*apud VALDIVIESO, 1971: 77 y 207*).

A título de atribución, cabe la posibilidad de que Ducete hubiese realizado el monumental escudo en piedra con las armas de Valdés y timbre arzobispal que, hasta 1901, mostraba la fachada del desaparecido Colegio de San Gregorio, frontero al edificio de la Universidad y fundación, como ésta, del ilustre prelado asturiano don Fernando Valdés Salas. Este blasón preside ahora el tesero del paraninfo<sup>71</sup>.

### Juan Ducete, arquitecto

Mas no termina aquí la vinculación del artista toresano con las fundaciones valdesianas, sino que, con motivo del fallecimiento, el 30 de agosto de 1608, de Domingo de Mortera, director que había sido de las obras de la Universidad, Ducete ocupó interinamente su puesto<sup>72</sup>, encomendándosele la ultimación de los detalles y saneamiento de este edificio que fue solemnemente inaugurado el 21 de setiembre de 1608<sup>73</sup>.

Así, el 15 de noviembre de 1608, se firmaba en Oviedo, ante el obispo don Juan Álvarez de Caldas y el licenciado don Pedro de Bohorques<sup>74</sup>, un contrato de obligación mediante el cual, el arquitecto montañés Pedro de la Haza se comprometía a realizar los trabajos

---

<sup>71</sup> CANELLA, 1904: 28-29. MANZANARES, 1959: 258.

<sup>72</sup> Estos fueron, por orden cronológico, los maestros de obras que se sucedieron en la construcción de la Universidad ovetense: Rodrigo Gil de Hontañón, de 1572 a 1575 (MIGUEL VIGIL, 1889: 458. CANELLA, 1904: 273); Juan del Ribero Rada, desde 1575 hasta su muerte, acaecida en Salamanca en 1600; Domingo de Mortera: ¿1600? a 1608; Juan Ducete Díez, 1608 y, por último, Gonzalo de Güemes Bracamonte.

<sup>73</sup> CANELLA, 1904: 49 y 641-643.

<sup>74</sup> Pedro de Bohorques, sobrino del testamentario don Alonso Núñez de Bohorques, fue nombrado comisario por los albaceas del difunto arzobispo a comienzos de 1608, con el fin de agilizar y concluir en el menor tiempo posible las obras en curso de todas las fundaciones valdesianas, en especial, las de la Universidad (CANELLA, 1904: 49).



Torre-campanario de la antigua colegiata de Salas en 1918 (Archivo Mas, Barcelona).

de drenaje y alcantarillado de la crujía oriental del edificio universitario, según las condiciones redactadas por él mismo y por «Juan de Ucete, maestro escultor arquitecto», a causa del «daño que resultaba la agua que entraba en las dichas Escuelas y en la yglesia y sacristía de las dichas Escuelas» (documento VI). En efecto: en el ángulo nororiental de este inmueble, donde se ubica la capilla, confluían dos importantes arroyadas que era necesario

encauzar: una, de sentido sur-norte, bajaba de las calles de El Rosal y Pozos y enfilaba la de La Picota, en el mismo flanco oriental de la Universidad; la otra, de sentido este-oeste, coincide con el arranque de la cuesta que, desde la desaparecida Puerta de la Fortaleza, discurría hasta el convento de San Francisco. Por su trabajo, Pedro de la Haza solicitó 700 ducados: 200 para comenzar la obra y los 500 restantes, por remate, ofreciendo por fiador a «Juan de Uçete, maestro escultor, vezino de la ciudad de Toro» (documento VI).

Estos mismos maestros hicieron también la traza y condiciones para «el hedificio y obra y rreparo de la torre e yglesia mayor de Salas» por encargo del licenciado don Pedro de Bohorques y del escribano real, don Francisco de Hita, «a cuyo cargo está el açer y acabar los dichos rreparos de obras pías» del difunto arzobispo de Sevilla. Las obras fueron adjudicadas al arquitecto trasmerano Gonzalo de Güemes Bracamonte por escritura de obligación otorgada en Oviedo el 15 de noviembre de 1608<sup>75</sup>. En ella, Güemes Bracamonte se comprometió a realizar todo lo capitulado y dispuesto por Ducete y Haza en 600 ducados, pagaderos en tres plazos, y sometiéndose a una tasación final realizada por «uno o dos ofiziales peritos en el arte para que bean la dicha obra y rreparos si está acabada conforme a las dichas condiciones y que declaren el balor della». Por su parte, el arquitecto presentó el aval de don Fernando García de Doriga, señor de la casa de Doriga (Salas), que fue aceptado (documentos IV y V).

<sup>75</sup> Conzalo de Güemes Bracamonte, nacido en Güemes (Trasmiera) por el año 1576, fallece, quizás, en Oviedo hacia 1640. Era yerno del arquitecto y fontanero mayor de Valladolid y Oviedo, Pedro de la Bárcena Hoyo. Construyó la desaparecida capilla de La Barquera de Gijón (LLAGUNO-CRÁN, 1829: III, 188), el santuario gijonés de Nuestra Señora de Contrueces, así como abundantes obras públicas y fuentes para Oviedo, Gijón y Avilés. Fue asistente de Ribero Rada en la fábrica de la Universidad (CANELLA, 194: 274. GONZÁLEZ SANTOS, 1985: 135. PASTOR, 1987: 189-190).



Juan Ducete, Pedro de la Haza y Gonzalo de Güemes, *remate y espadaña* de la torre de la colegiata de Salas, 1608 (Foto Alonso, Oviedo).

El contrato contempla, no sólo la composición del remate de la torre de la colegiata, sino también el reparo de «todas las quiebras y rasquetas que oviese sentidas y arruynadas, así en las paredes que arrodean la torre y suelos y templo de yglesia», y la apertura de una ventana en el lado septentrional de la capilla mayor, «de ma-

nera que dé luz suficiente al altar mayor y retablo», esto es: al construido dos años antes por el propio Juan Ducete que, por la carencia de luz natural, resultaría poco lucido.

Pero la obra principal fue la construcción de una espadaña de sillería, de un solo ojo, para la campana del reloj, dispuesta sobre el pretil occidental, mirando hacia la torre y palacio de Valdés, y ajustada a las dimensiones y características que se detallan en el pliego de condiciones y en una traza que, desgraciadamente, no se conserva. Asimismo, se pretende la reforma de los antepechos del remate de la torre, que deberán sustituirse por otros nuevos, en piedra, con artesones y seis «candeleros» con bolas; finalmente, el maestro tenía también a su cargo el losado del hueco de la torre y reparo de las ventanas del campanario que miran al norte, detalles y obras que se llevaron a cabo según subsisten al presente<sup>76</sup>.

Son estos los primeros datos que acreditan la competencia en arquitectura del escultor Juan Ducete. Se amplía, por tanto, el campo profesional del toresano y se abre así una nueva vía de investigación para este artista que, por lo trazado en Salas, se inscribe decididamente, dentro de la corriente clasicista imperante en la época, al estilo, por ejemplo, de las espadañas de la fachada de la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid.

A la luz de estos datos, se concluye que la torre-campanario de la colegiata ya estaba erigida en 1608. Se trata, como a simple vista se puede apreciar, de un postizo arrimado al hastial del templo, cegando, por tanto, el

<sup>76</sup> Una floja monografía de la colegiata, torre y palacio de Salas es la de MENÉNDEZ-PIDAL, 1958, apreciable sólo por las plantas y alzados de esos edificios. Este autor tilda a la torre-campanario de «maciza y sin gracia, con el cuerpo de su escalera adosado a un costado, que tanto daña a la silueta y vista exterior del monumento» (p. 22). Ahora *vide* CASO, 1993: 39-43.

óculo de iluminación practicado en el coro alto<sup>77</sup>; en consecuencia, ni el aparejo es el mismo ni enjarjan los sillares de la nave con los de la torre, amén de que el estilo de la última manifiesta una cronología posterior a aquélla.

Si la traza de la iglesia (de mediados del siglo XVI) puede atribuirse a Rodrigo Gil de Hontañón, la paternidad de la torre, en consecuencia, podría recaer en uno de los arquitectos a cuyo cargo estuvo la obra de la Universidad de Oviedo, inclinándonos a pensar que éste fuera Juan del Ribero Rada, discípulo de Hontañón, dadas las similitudes que presentan las molduras y cajeros de los vanos, y el friso continuo de glifos del remate de la torre, motivos decorativos vistos, sin ir más lejos, en el templo monasterial de San Vicente de Oviedo (hoy parroquia de Santa María la Real de La Corte), edificio diseñado y construido por Ribero Rada en 1587-1592<sup>78</sup>.

También por estos años iniciales del siglo XVII hay que fechar el pórtico septentrional de la misma colegiata, de sobria y monumental traza clasicista. Esta obra, en fábrica de sillería, a manera de arco de triunfo rematado con frontón, se voltea entre dos estribos cuyos frentes son sencillas y atirantadas pilastras; en el tímpano, campea un escudo con las armas de Valdés. Con toda seguridad, este añadido hubo de construirse inmediatamente después de la torre, ya que ésta, en gran medida, ocultó el acceso al templo a través de la portada occidental<sup>79</sup>. Su proyecto, por la semejanza de líneas y estética que guarda con la espadaña, podría atribuirse también a la colaboración de Haza-Ducete.

<sup>77</sup> MENÉNDEZ-PIDAL, 1958: 24. CASO, 1993: 39.

<sup>78</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983.

<sup>79</sup> MENÉNDEZ-PIDAL, *ibidem*.

## Otras obras en madera

Aprovechando la presencia en Asturias de este acreditado maestro, dos importantes clientes requirieron sus servicios para sendas obras que, dada su cronología, serían las últimas de su catálogo: nos referimos al *Monumento* de Semana Santa de la catedral y a la *sillería* de coro del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, en Cangas del Narcea.

### 1. El *Monumento* de Semana Santa de la catedral

El *Monumento* de Ducete, dado a conocer por el padre Risco y Ceán Bermúdez<sup>80</sup>, no se conserva ya que en 1739 fue reemplazado por otro «de perspectiva» construido por el retablero Pedro Ribera siguiendo un diseño inicial del pintor madrileño Francisco Ortega y Delgado, de 1732; las pinturas de los bastidores eran del maestro local Francisco Martínez Bustamante<sup>81</sup>. Este segundo *Monumento* barroco fue desechado en 1903. El encargo partió del propio obispo de la diócesis, el leonés don Juan Álvarez de Caldas (1605-1612)<sup>82</sup>, administrador y apoderado también de los testamentarios del arzobispo Valdés, según se vio (documentos IV y VI). A este prelado debe la diócesis la implantación efectiva de las disposiciones tridentinas, recogidas en las *Constituciones sinodales*, por él ordenadas en mayo de 1607<sup>83</sup>; en ellas, entre otras cuestiones de índole pastoral, se dispone

<sup>80</sup> *Vide supra*, notas 1, 2 y 14.

<sup>81</sup> CEÁN, *Diccionario*: I, 183. RAMALLO, 1985: 44. Una sencilla descripción de este segundo *Monumento*, aunque creyendo su autor que se trataba del primero, puede verse en CERUELO, 1879: 20. Estudiamos esta obra en nuestra tesis doctoral (Actividades pictóricas en Asturias en la Época Moderna, «Bustamante, cat. 69», ff. 377-382) leída en la Universidad de Oviedo el 12 de marzo de 1990.

<sup>82</sup> MARAÑÓN, 1977: 170. RISCO, 1795: 143.

<sup>83</sup> GONZÁLEZ NOVALÍN, 1979: 201 y 250.

«que a este sancto sacramento [*de la eucaristía*] se le deve adoración como al mismo Dios, porque tiene en sí a Christo nuestro Señor verdadero Dios, y hombre, y por esto la Iglesia Cathólica manda que se celebre la fiesta deste Sacramento con particular veneración, y que sea adorado antes de ser recibido, y se guarde en el Sagrario y se celebre con grande limpieza de altar y corporales»<sup>84</sup>.

Esta prescripción doctrinal se concretó, artísticamente, en el primer *Monumento* de Semana Santa y en la nueva *custodia* procesional<sup>85</sup> de la catedral ovetense, obras ambas debidas a la generosidad del cultivado obispo que, de esta manera, aportaba a Asturias dos de los rituales más característicos de la liturgia contrarreformista: la reserva del Santísimo el Jueves Santo y la celebración del Corpus Christi.

Los primeros contactos del cabildo con Ducete se remontan a mayo de 1608, en que éste le pide a él y a Domingo de Mortera una «planta de traschoro», al tiempo que ve la conveniencia de que «se haga una traça de *Monumento* para siempre, por evitar el gasto de cada año» (documento III-1). Lo del «traschoro» debe entenderse, no en su recta acepción, sino en la de girola, pues, el trascoro de la catedral hacía más de un siglo que estaba hecho.

Desde comienzos del siglo XVII, la catedral, deseosa de ampliar su capacidad, recurrió a la compra de terrenos del alledaño monasterio de San Vicente para edificar en ellos una nave anular de deambulatorio. Tras muchas consultas y pleitos con los benedictinos, en 1629, el ar-

<sup>84</sup> CONSTITUCIONES, f. 30 v.

<sup>85</sup> Realizada en Valladolid por el orfebre Juan de Nápoles Mudarra en 1616 (CUESTA, 1958: 53-54) y fundida en Cádiz para ser amonedada, cuando la invasión francesa. Vide Yayoi KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias*, Oviedo, R.I.D.E.A., 1994, pp. 60-66.

quitecto trasmerano Juan de Naveda<sup>86</sup> inauguró esta que fue la primera de una larga y fecunda serie de añadidos y reformas barrocos que confirieron a la gótica catedral ovetense su apariencia actual. Por lo que atañe a nuestro artista, es este otro dato que avala la competencia y prestigio como arquitecto del toresano que, en ese año 1608, trabajaba en calidad de tal para la testamentaría de Valdés Salas.

El 7 de julio de 1608, Ducete presenta al cabildo un proyecto de *Monumento*, acompañado del presupuesto, que se pasó al obispo y comisarios para su consulta (documento III-2). Así las cosas, no se vuelve a hablar de la obra hasta comienzos de 1612, cuando el prelado, desde Madrid, urge a sus capitulares a que den comienzo los trabajos del *Monumento* (documento III-3), interrumpidos, seguramente, con la marcha de Ducete de Asturias a finales de 1608 o comienzos del siguiente. No obstante, éstos piden al escultor local Francisco González un proyecto alternativo al de Juan Ducete para que su señoría elija el que mejor le parezca (documento III-4). Preferido el de Ducete, el obispo apremia su comienzo y entrega para ello mil ducados (documento III-5 y 6); mas nunca llegaría a ver acabada la obra ya que, en la primavera de aquel mismo año, fue promovido a la silla episcopal de Ávila, ciudad en la que moriría el 19 de octubre de 1615, sin haberse posesionado de la de Málaga, para la cual había sido elegido poco antes<sup>87</sup>.

El propio Ducete dirigió personalmente su construcción (que alternó con la de la *sillería* del coro de Corias); los trabajos debieron concluirse a fines de 1612, inaugurándose el *Monumento* la Semana Santa siguiente.

<sup>86</sup> Entre otros, CUESTA, 1958: 55-56, RAMALLO, 1978: 103-104, CASO-RAMALLO, 1983: 36-38.

<sup>87</sup> RISCO, 1795: 143.

A lo que parece, la máquina estaba totalmente dorada, puesto que en los documentos se dice (noviembre de 1612) que la obra «va muy pobre de oro» (documento III-7), contingencia que remedian librando al escultor cien ducados más (documento III-8). Es posible que en las labores de pintura y dorado, Ducete contara con la colaboración de Gaspar Becerra, un pintor poco conocido que, a comienzos de agosto de 1612, alquila una casa en Oviedo por dos años<sup>88</sup>. Es esta la única noticia que nos consta de este maestro que, por su apellido, no parece que fuese asturiano.

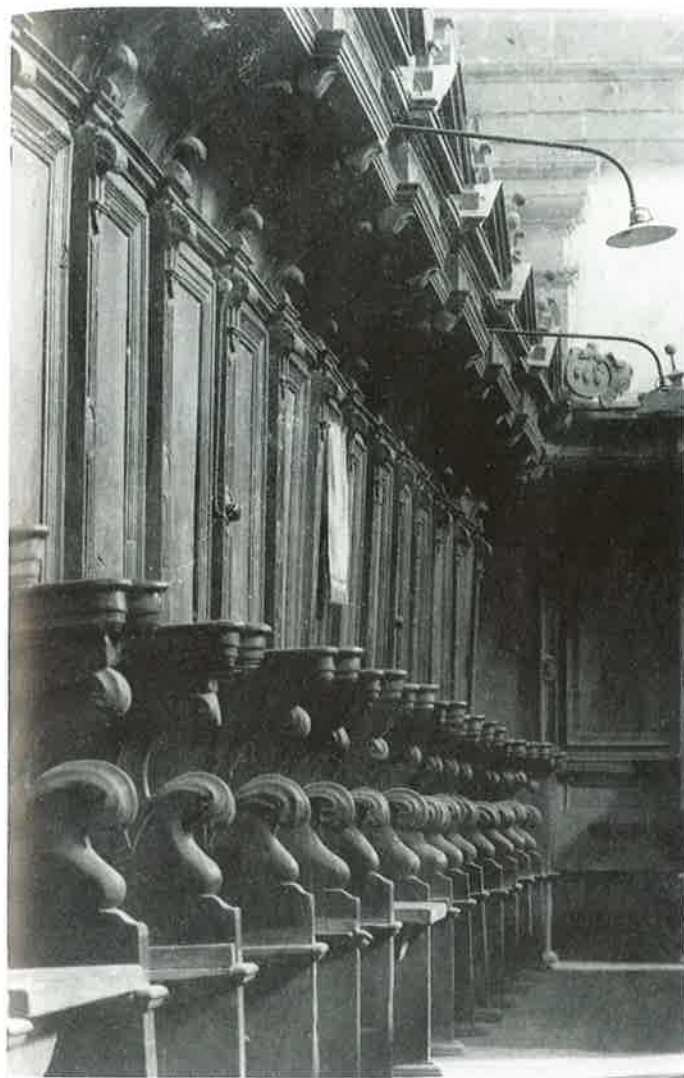
El artefacto sería una estructura desmontable y, cabe pensar, que de apariencia edicular, a la manera de tabernáculo del retablo de Salas. Lo que sí parece claro es que, del mismo modo que el de Ribera-Bustamante, el *Monumento* de Ducete se levantaría cada año en el brazo septentrional del transepto de la catedral<sup>89</sup>.

## 2. Sillería de coro del monasterio de Corias

Desde 1593, durante el abaciato del famoso historiador de la orden benedictina, fray Antonio Yepes, el monasterio de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea), acometió la sustitución de su primitiva iglesia románica; este fue el origen del colosal templo clasicista que hoy existe. El edificio fue levantado por el arquitecto montañés, avecindado en tierras vallisoletanas, Domingo de Argos. Paralizados los trabajos en 1609 a causa del pleito movido por el monasterio ante las quiebras y desperfectos con que iba la obra, así como por haberse consumido el plazo de entrega, sólo restaba para su conclusión voltear la media naranja del crucero. Sin embargo, tras el acuerdo suscrito en Valladolid entre los monjes y el arquitecto (9 de julio

<sup>88</sup> AHPA: protocolos de Oviedo, leg. 77, f. s/nº.

<sup>89</sup> CERUELO, 1879: 20.



Juan Ducete, *sillería* del coro alto del monasterio de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea), 1612.

de 1609), la construcción tomó un definitivo impulso<sup>90</sup>, comenzando simultáneamente los trabajos de alhajamiento

<sup>90</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, 1985.



Juan Ducete, *sillería de coro* de Corias, 1612.

del nuevo templo. Así debió ser, ya que, tres años después, en 1612, estaba acabada la *sillería* de su coro.

Como sucediera con el *Monumento* catedralicio, los monjes de Corias se vieron favorecidos por la estancia de Ducete en Asturias, no dejando pasar la ocasión de que fuera él quien construyera la que, después de la gótica de la catedral, es la mejor *sillería* coral existente en Asturias.

Pero en este caso, los celos y malestar entre el artista y los comitentes fueron una nota destacable, según revelan los documentos aportados. A finales de 1611, Ducete, residente en la vecina villa de Cangas del Narcea (por aquel tiempo Cangas de Tineo), por medio de su convecino y procurador, Antonio Flórez (quizás un oficial suyo), reclama al abad y monjes de Corias que cumplan con los plazos de pago, sumas de dinero y especies estipulados en el contrato, porque «no tiene con qué pagar sus ofiçiales ni qué gastar enazer la dicha obra», por cual «les hes fuerça irse a su tierra con sus ofiçiales y dexar la dicha obra»; pide, por tanto, que el monasterio reciba las sillas realizadas hasta la fecha y que se dé curso a este requerimiento (documento VII).

En setiembre de 1612, «Juan de Uçete alçó mano de la dicha obra sin acabar ni perfiçonar», verificándose la tasación final de la *sillería* el día 9. A este fin, el monasterio designó como peritos a los escultores Francisco González y Juan de Medina Cerón, vecinos de Oviedo. Ambos maestros fueron unánimes en que Ducete «no a cumplido con las condiçiones de la escritura ni traça que le fue dada por el padre abbad»: en primer lugar, por haber empleado maderas sin curar (lo que ocasionó quiebras en tableros y ensamblajes) y, en definitiva, por defectos en el acabado, inadecuación a la traza y por no haber realizado los atriles corridos de las sillas altas, cuatro tramos de escalera ni haber aparejado las cuatro esquinas; por todo ello, frente a los doscientos reales inicialmente presupuestados para cada juego de estalos altos y bajos, declaran que, tal como están al presente, no valen más de ciento cincuenta y cuatro (documento VIII).

Todavía son visibles en los sitiales altos abundantes hendeduras, nudos y desajustes producidos por las maderas verdes; no sucede lo mismo en los bajos (que no son los originales) ya que se trata de un orden nuevo, realizado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el monasterio, luego de su desamortización, fue habilitado para Colegio de misioneros de la orden dominica<sup>91</sup>. A pesar de adecuarse al estilo de los altos, los estalos bajos están trabajados en madera de castaño (en nogal los primeros) y muestran un perfecto acabado que los diferencia a simple vista.

Desconozco si a la tasación se siguió recurso por parte del escultor. Lo cierto es que en el testamento de Juan Ducete, ordenado en Toro el 18 de mayo de 1613, aparte

<sup>91</sup> Suprimido en 1835, fue restaurada la vida religiosa en el monasterio de Corias por R. O., en 1859, y, en virtud de ella, cedido a la orden de predicadores (sus actuales moradores) que fundaron en él un Colegio-Noviciado para las misiones de Ultramar. Por comunicación verbal de uno de los frailes, se nos dijo que la *sillería* baja fue realizada por un hermano, ebanista de profesión, de nombre fr. Jerónimo.



Juan Ducete, *sillería de coro* de Corias, 1612, pareja de estalos.

de no ofrecer noticias de su actividad profesional, tampoco menciona que le adeuden dinero en Asturias o que tenga pendiente pleito alguno<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> AHPZa: ante Sancho de Barreda, sign. 3.408, f. 218. *Apud* NAVARRO TALEGÓN, 1980: 342, nota 176.

La *sillería* se encuentra instalada en el coro alto, a los pies del templo, con acceso desde el claustro<sup>93</sup>. Consta de 39 siales altos (14 en cada banda y 11 en la cabecera) más otros cuatro segregados que forman pareja; ocupa un frente mural de 10'41 y 9'48 metros, respectivamente. A su vez, la *sillería* baja la integran 27 estalos (11-5-11). Al andén del orden superior se accede por seis tramos de escalera de cuatro peldaños cada uno.

Se trata de una *sillería* sin figuración, con sus motivos plásticos y decorativos concentrados exclusivamente en el remate, donde se alternan frontones y cornisas, éstas con ligero retranqueamiento respecto a aquéllos. En esta zona, abundan los dentellones en aleros y geisones, cajeados en frisos, espejos en los tímpanos, chapiteles con bolas por acróteras y tarjas con relieves de frutas arracimadas volando sobre la cornisa; los perfiles de éstas recuerdan a las del embasamento del primer cuerpo del retablo de Salas.

Los respaldos, totalmente lisos, se dividen mediante delgadas pilastras («entreclores» = entredoses) de fuste cajeadado y capitel de gallón escamado, motivo familiar en las obras de Ducete. Los doseles están sencillamente artesonados y se sostienen con grandes modillones de hojas cactiformes. Los brazos presentan un caprichoso perfil cóncavo y ganchudo, al tiempo que las misericordias, que por la tasación sabemos que no se adecuaban al diseño previsto (documento VIII), son bastante vulgares.

La silla del abad remata en un baldaquino para albergar la imagen del fundador o titular (ahora contiene la imagen de santo Domingo de Guzmán). El facistol parece posterior y a él no se hace mención en la escritura de peritación.

<sup>93</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN asegura que el coro fue realizado en el siglo XVIII (1985: 79 b-c); de ser así, no sé donde estaría ubicada en un principio esta *sillería*: si en la nave o en un coro alto anterior; sin embargo, el encaje perfecto que la *sillería* presenta en él, me hace dudar de la afirmación de este autor.



Sillería de coro del antiguo monasterio de San Vicente (ahora en el monasterio de San Pelayo) de Oviedo, c. 1592-1604 (Foto Alonso, Oviedo).

Nos hallamos ante una más de las derivaciones de la *sillería* coral de El Escorial, diseñada por Juan de Herrera en 1575 y, como tal, a partir de ahora, deberá ocupar un lugar destacado entre los escasos conjuntos corales de comienzos del siglo xvii<sup>94</sup>. Además y por el momento, se trata de la única sillería documentada del «Taller de Toro».

Es, asimismo, una de las sillerías monásticas asturianas realizadas en último lugar y también una de las mejores y más monumentales, acorde con el recinto para el que fue diseñada. Anteriores a ella, además de la ya citada de Valdediós, están las de San Vicente (ahora en San Pelayo) y la desaparecida (en la Revolución de Octubre del 1934) de San Pelayo<sup>95</sup>. Fechables ambas entre 1592 y 1604, se caracterizan tanto por su estructuración a base de pilastras jónicas, como por tener sus tableros figurados con relieves

<sup>94</sup> En esta corriente estética y período cronológico fue inscrita por RAMALLO (1982: 450-451).

<sup>95</sup> SITGES, 1913: 26-29. RAMALLO, 1982: 451. ÍD., 1985: 60.

de santos y santas benedictinos; mayor calidad manifiesta, empero, la que perteneció a los monjes de San Vicente, a lo que parece, la primera en realizarse. Cabe atribuir estas dos obras a alguno de los escultores asturianos activos a caballo entre los siglos xvi y xvii, como, por ejemplo, a los ya conocidos Juan de Medina Cerón o Francisco González: al primero, natural de Benavente, se le documenta en Asturias ya en 1598, fecha que encaja con la finalización de la iglesia de San Vicente (1592)<sup>96</sup> y comienzo de las obras de alhajamiento de su templo; respecto al segundo, hay que recordar que en 1604 construyó el retablo mayor de la iglesia de San Pelayo<sup>97</sup> y, aunque desconocemos la fecha exacta de su sillería, ésta no puede diferir mucho de aquel año y, quizás, de este escultor: el estilo ingenuo que mostraban sus tallas así parece acreditarlo<sup>98</sup>.

Sillería desornamentada y sin figuración es la del extinguido monasterio de Santa María la Real de Obona (Tineo), de la que sólo se conservan cuatro estalos y restos de una docena más, todos en deficiente estado de conservación. Su construcción puede rondar el año 1622, fecha en que se realizó el retablo mayor de su templo, de indiscutible traza clasicista<sup>99</sup>.

De las restantes sillerías colegiales cabe mencionar la de Santa María la Mayor de Pravia (hoy templo parroquial): consta de once estalos, de un solo orden, sin destacar la del prior; en el copete que remata cada asiento, hay tallados unos espejos arriñonados, lo que nos lleva a fecharla en el segundo tercio del siglo xviii. Por último, la del antiguo monasterio de San Salvador de Celorio (Llanes) está fechada en 1831 y puede conceptuarse como una obra funcional más que de estética neoclásica.

<sup>96</sup> RAMALLO, 1982: 424.

<sup>97</sup> *Vide supra*, cap. I, notas 32, 33 y 35.

<sup>98</sup> SITGES, 1913: 29-30. Recuérdese que a Francisco González se debe también la *sillería* del coro alto de Valdediós (*vide supra*, I, nota 27).

<sup>99</sup> RAMALLO, 1985: 138, figs. 17-18.

### Proyección del «Taller de Toro» en Asturias

Es aún prematuro valorar las repercusiones que en la plástica asturiana tuvo la presencia y obras de Juan Ducete Díez y del taller toresano. Quedan muchos puntos oscuros sobre los artistas de la generación inmediatamente anterior a la de Luis Fernández de la Vega (h. 1601-1675), aquéllos sobre quienes cabe suponer tuvo mayor incidencia el estilo renovador de Ducete. De los reiterados contactos (quizás también colaboraciones) de Francisco González con él (retablo de la Universidad, *Monumento* de Semana Santa y *sillería* de Corias), cabría pensar que sirvieran al artista asturiano para conocer de primera mano las novedades escultóricas que se estaban operando en Castilla por aquel tiempo. Lo mismo se puede decir de Juan de Medina, ya que las dos largas temporadas que el toresano pasó en Asturias (aproximadamente de 1605 a 1608 y de 1611 a 1612) favorecerían estas relaciones. La resolución del problema pasa, pues, por el conocimiento de aquellos escultores y ensambladores activos en la región durante el primer tercio del siglo XVII, esto es: en los prolegómenos del afianzamiento definitivo de los modelos y estética naturalista de Gregorio Fernández.

Algo de esto fue estudiado por el profesor Ramallo mas, como en su momento se desconociera la producción de Juan Ducete en Asturias, algunas de sus conclusiones deben reconsiderarse, en concreto, las referidas al *retablo* mayor de la parroquial de Santa Eulalia de Doriga (Salas), incluido por este autor entre las derivaciones del retablo mayor del vecino monasterio de San Juan Bautista de Cornellana, un interesantísimo ejemplar de traza clasicista perfectamente estructurada y armónica<sup>100</sup>. Ahora, conocido el retablo de la capilla de la Universidad, hay que concluir que se trata de un remedo

<sup>100</sup> RAMALLO, 1985: 135-138, figs. 15-16.



Templo parroquial de Santa Eulalia de Doriga (Salas), *retablo mayor*, c. 1607-1610.

de este modelo de retablo-fachada, eso sí, privado de toda aquella calidad arquitectónica y claroscuro (de inequívoca raíz manierista) que caracterizaban al original.

Pero la vinculación existente entre el retablo de Doriga y el universitario no se evidencia sólo en el aspecto for-

mal, sino también en el de los comitentes. Efectivamente, los patronos que financiaron la obra de Doriga, cuyos escudos son visibles en el ático<sup>101</sup>, fueron don Fernando García de Doriga y Valdés, señor de la casa de Doriga, y su madre, doña Guiomar Queipo de Llano<sup>102</sup>, sobrino nieto aquél del difunto arzobispo de Sevilla, don Fernando Valdés Salas, y, por tanto, primo en segundo grado de don Fernando de Valdés Osorio, señor de la casa de Salas y patrono perpetuo de todas las fundaciones del prelado al tiempo de la intervención en ellas del escultor Juan Ducete. En Doriga, nos encontramos pues, ante una obra claramente inspirada en el retablo universitario y cuyo aliento fue, quizás, el deseo de emulación entre parientes de dos importantes linajes asturianos.

La fecha de este retablo difiere escasamente un par de años del de la Universidad (1606-1607) y coincide, por lo demás, con toda una serie de obras de ampliación y mejora de dependencias emprendidas por los Doriga desde el año 1600, tanto en su torre-palacio como en la capilla mayor del templo parroquial, de la cual eran patronos perpetuos<sup>103</sup>.

El retablo<sup>104</sup> carece de movimiento, no sólo de planta, sino también de elementos tectónicos; articula sus enca-

---

<sup>101</sup> En la actualidad, los escudos están intercambiados, siendo su disposición original la que vemos en la ilustración de Ramallo. Para su lectura nos valdemos, sin embargo, de nuestra reproducción; lado del evangelio: 1.º Queipo de Llano, 2.º Tineo y 3.º Quirós, armas de doña Guiomar; del otro lado: 1.º Doña Palla, 2.º Salas, 3.º Valdés y 4.º Arango, armas de su hijo.

<sup>102</sup> Véase el enlace de la Casa de Doriga con miembros de la de Salas en TRELLES, 1760: VII, 327-328. Los Doriga también se vieron favorecidos por las mandas testamentarias del arzobispo Valdés (*vide* URÍA, 1968: 252 y 262).

<sup>103</sup> Hasta 1774, en el muro septentrional del presbiterio, había pintada una inscripción que recordaba el patronato de los Doriga sobre la capilla mayor de este templo; en ella se leía la fecha de 1608, data interesante que se adecua perfectamente a la cronología presumible de este retablo. MIGUEL VIGIL, 1887: 513, Núm. Eb. 32.

<sup>104</sup> Mide 3'50 m. de ancho en su banco; en el friso de la hornacina central, en letras capitales doradas, con algún sencillo enlace, discurre esta

samientos por medio de pilastras: dóricas las del primer cuerpo y de gallones las del segundo. Destaca el cuerpo de gloria, con su hornacina de orden completo y custodia edicular, sencilla copia del tabernáculo de Salas. El ático lo conforman un frontispicio, de la misma anchura que la calle central, y a sus extremos, dos sotabancos sobre los que se colocaron los escudos de los patronos. Hay que lamentar la pérdida de la mayor parte de la imaginería original, pignorada no ha muchos años; de ella sólo queda la figura titular, *santa Eulalia*, y, probablemente, el *Crucificado* (102 x 72 cm.) que, bajo la advocación del *Santísimo Cristo de la Salud*, centra un retablito de comienzos del siglo XVIII, en la sacristía; se trata de una rústica imitación del ya visto en el Calvario del retablo de la vecina colegiata de Salas.

Si el ensamblaje testimonia la participación de un maestro competente, las tallas, en cambio, son vulgares y carentes de calidad plástica, por lo que deben adjudicarse a un imaginero local. No sucede así con el dorado, en buen estado de conservación, de finas labores de estofos vegetales en lisos y embasamentos.

La circunstancia de que el patrono, don Fernando García de Doriga, fuese el fiador de uno de los arquitectos que trabajaron en el remate y reparos de la torre e iglesia mayor de Salas en 1608 (documento V), y que el retablo de Santa Eulalia de Doriga se feche en ese mismo año, nos pone sobre aviso de que para esta obra se pudo contar, si no con el trabajo directo, al menos con el concurso o trazas del propio Juan Ducete; mas esta suposición precisaría una verificación documental.

Asimismo, el *retablo* de la capilla de San Roque en Lastres, de 1613, revela una doble influencia: la de la

---

plegaria: «ORA PRO NOBIS BEATA EULALIA»; en el tímpano del frontis del ático, también en caracteres dorados, puede verse la abreviatura «IHS». El actual *Calvario* es un interesante ejemplar gótico del siglo XIV.



Capilla de San Roque (Lastres, Colunga), retablo de Nuestra Señora del Rosario, 1613.

portada principal del edificio de la Universidad (con su friso de triglifos y metopas de discos florales, duplicando, en este caso, las columnas de los laterales) y la del propio retablo universitario, con la sucesión de cadenas (artesonados) en las contracolumnas, cornisa y paredes de su único encasamiento, del que se echa en falta su imagen titular (originalmente *Nuestra Señora del Rosario*)<sup>105</sup>. En esta pequeña pieza, se combinan motivos decorativos de raigambre manierista (chapitel-acrótera, rosetas, artonados, etc.) con un esquema compositivo en el que apunta ya el clasicismo barroco.

<sup>105</sup> RAMALLO, 1985: 135-136, fig. 14. Este autor leyó erróneamente el año 1619 en la fecha de la inscripción que hay en el banco (p. 135, nota 31).

### III

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGULLÓ, 1978

AGULLÓ Y COBO, MERCEDES, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1978.

ALONSO ÁLVAREZ - GARCÍA CUETOS, 1992.

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel y GARCÍA CUETOS, María del Pilar, «El problema de la introducción del Renacimiento en la escultura asturiana del siglo XVI. Los González», en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. León 1992*, vol. I, León, Universidad de León, 1994, pp. 331-342.

ALONSO, 1915

ALONSO FERNÁNDEZ, CEFERINO, *Reseña histórico-descriptiva del monasterio y parroquia de San Pedro de Villanueva (monumento nacional)*, Gijón, Imp. y Librería de Lino V. Sangenís, 1915.

ALONSO CORTÉS, 1922

ALONSO CORTÉS, NARCISO, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LXXX, Madrid, 1922, pp. 387-391.

ALVARADO, 1925

ALVARADO ALBO, FRANCISCO, *Crónica del III Centenario de la Universidad (1608-1908)*, Barcelona, Oliva de Vilanova, impresor, 1925.

ANES, 1980

ANES, GONZALO, *Edad Moderna II. El Antiguo Régimen: economía y sociedad*, «Historia de Asturias, t. VII», Salinas (Asturias), Ayalga Eds., 1980.

---

AZCÁRATE, 1958

AZCÁRATE RÍSTORI, JOSÉ M.<sup>a</sup>, *Escultura del siglo XVI, «Ars Hispaniae, XIII»*, Madrid, Plus-Ultra, 1958.

BARREIRO, 1984 a

BARREIRO MALLÓN, BAUDILIO, «La demografía asturiana en los siglos XVI y XVII. Evolución y factores demográficos», en *Historia General de Asturias*, t. III. *Edad Moderna*, Gijón, Silverio Cañada Ed., 1984, pp. 1-16.

BARREIRO, 1984 b

ÍD., «La economía asturiana en los siglos XVI y XVII», en *Historia General de Asturias*, t. III. *Edad Moderna*, Gijón, Silverio Cañada Ed., 1984, pp. 17-48.

BENITO, 1968

BENITO RUANO, Eloy, «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», en *Simposio Valdés Salas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968, pp. 277-290.

BRASAS, 1975

BRASAS EGIDO, JOSÉ CARLOS, «El retablo mayor de la iglesia de Tagarabuena (Zamora)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 675-678.

CANELLA, 1887

CANELLA Y SECADES, FERMÍN, *El libro de Oviedo*, Oviedo, Taller tipográfico de Vicente Brid, 1887.

CANELLA, 1904

ÍD., *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, Oviedo, Imp. de Flórez, Gusano y Cía., 1903-1904 (2<sup>a</sup> ed. reformada y ampliada).

---

CASASECA, 1979

CASASECA CASASECA, ANTONIO, «La Asunción del altar mayor de la catedral nueva de Salamanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, Valladolid, 1979, pp. 454-462.

CASO, 1981

CASO FERNÁNDEZ, FRANCISCO DE, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Departamento de Historia Medieval, 1981.

CASO, 1982-1983

ÍD., *Colección documental sobre la catedral de Oviedo*, 2 vols., Gijón, Monumenta Histórica Asturiensia, 1982 y 1983.

CASO, 1991

ÍD., «Historia del retablo mayor», *Liño*, 10, Oviedo, 1991 [1993], pp. 73-87.

CASO, 1993

ÍD., *La colegiata de Salas*, «Guías del Patrimonio Histórico Asturiano, 7», Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1993.

CASO-RAMALLO, 1983

CASO, FRANCISCO DE Y RAMALLO ASENSIO, GERMÁN, *La catedral de Oviedo*, León, Ed. Everest, S. A., 1983.

CERUELO, 1879

CERUELO DE VELASCO, JUAN DE LA CRUZ, *Revista histórico-ignográfica de la Santa Basílica de Oviedo*, Oviedo, Imp. de Vicente Brid, 1879 (2<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada).

COLUNGA, 1925

COLUNGA, FR. ALBERTO (O. P.), *Historia del Santuario de Ntra. Sra. del Acebo y Novena en honor de tan excelsa patrona*, 2ª ed., Salamanca, 1925.

CONSTITUCIONES, 1608

*Constituciones Synodales del Obispado de Oviedo hechas, y ordenadas conforme al Sancto Concilio de Trento por don Iuan Álvarez de Caldas, obispo del dicho obispado, Conde de Noreña, del Consejo de Su Magestad en el Synodo en que su Sancta Iglesia celebró en el mes de Mayo de mil y seyscientos y siete años*, En Valladolid, por Iuan Godínez de Millis, Año de M.DC.VIII (1608).

CUESTA-ARRIBAS, 1933

CUESTA FERNÁNDEZ, JOSÉ (PRESB.) y ARRIBAS, FILEMÓN, «La documentación del retablo de la catedral de Oviedo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 25, t. IX, Madrid, 1933, pp. 7-20.

CUESTA, 1957

CUESTA FERNÁNDEZ, JOSÉ (PRESB.), *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983

FERNÁNDEZ DEL HOYO, MARÍA ANTONIA, «Juan del Ribero y la iglesia monasterial de San Vicente de Oviedo», *Ástura. Nuevos Cartafueyos d'Asturies*, 1, Oviedo, 1983, pp. 69-70.

FERNÁNDEZ MARTÍN, 1985

FERNÁNDEZ MARTÍN, LUIS, «Domingo de Argos, constructor de la iglesia de San Juan de Corias», *Ástura. Nuevos Cartafueyos d'Asturies*, 4, Oviedo, 1985, pp. 79-83.

GARCÍA CHICO, 1959

GARCÍA CHICO, ESTEBAN, *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1959.

GARCÍA CUETOS, 1996

GARCÍA CUETOS, MARÍA DEL PILAR, «La iglesia de San Emeterio de Sietes», *Cubera*, 28, Villaviciosa (Asturias), 1996, pp. 33-37.

GARCÍA FERNÁNDEZ, 1980

GARCÍA FERNÁNDEZ, JESÚS, *Sociedad y organización del espacio tradicional en Asturias*, (2ª ed.), Gijón, Silverio Cañada Ed., 1980.

GARCÍA IGLESIAS, 1979

GARCÍA IGLESIAS, JOSÉ MANUEL, *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de doctor, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1979.

GARCÍA IGLESIAS, 1983

ÍD., *El pintor de Banga*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983.

GÓMEZ-MORENO, 1927

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, MANUEL, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.

GÓMEZ-MORENO, 1933

ÍD., «El retablo mayor de la catedral de Oviedo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 25, Madrid, 1933, pp. 1-6.

GÓMEZ-MORENO, 1967

ÍD., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca (1901-1903)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Servicio Nacional de Información Artística, 1967.

GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1951

GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, MARÍA ELENA, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Ed. Dossat, S. A., 1951 (2ª ed. refundida y ampliada).

GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, 1963

ÍD., *Escultura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae, XVI», Madrid, Plus-Ultra, 1963.

GONZÁLEZ NOVALÍN, 1963

GONZÁLEZ NOVALÍN, JOSÉ LUIS, «El Colegio de San Matías. Prehistoria de la reforma tridentina en la diócesis de Oviedo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 49, Oviedo, 1963, pp. 207-236.

GONZÁLEZ NOVALÍN, 1968

ÍD., *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568). Su vida y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968.

GONZÁLEZ NOVALÍN, 1971

ÍD., *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568). Cartas y documentos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1971.

GONZÁLEZ NOVALÍN, 1979

ÍD., «La vida religiosa en Asturias durante la Edad Moderna», en *Edad Moderna*, I, «Historia de Asturias, t. VI». Salinas (Asturias), Ayalga Eds. S. A., 1979, pp. 183-260.

GONZÁLEZ DE POSADA, 1980

GONZÁLEZ DE POSADA, CARLOS BENITO, *Biblioteca asturiana o Noticia de los autores asturianos*, Ms. de finales del siglo XVIII editado por José María Fernández-Pajares, Gijón, Monumenta Histórica Asturiense, 1980.

GONZÁLEZ SANTOS, 1985

GONZÁLEZ SANTOS, JAVIER, «Panorama artístico asturiano en la época de Carreño», en *Aspectos del Barroco: el ambiente de Carreño*, Escuela Asturiana de Estudios Hispánicos, Avilés, Casa Municipal de Cultura, 1985, pp. 129-152.

GONZÁLEZ SANTOS, 1986

ÍD., «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, Valladolid, 1986, pp. 297-310.

GONZÁLEZ SANTOS, 1993

ÍD., «Pervivencias medievales en las artes figurativas del siglo XVI: el *Maestro de Celón* y las manifestaciones pictóricas murales en la zona suroccidental asturiana», *Liño*, 10, Oviedo, 1993, pp. 93-111.

JOVELLANOS, 1956

JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE, *Obras de —*, ed. y estudio preliminar de D. Miguel Artola, «Biblioteca de Autores Españoles, LXXXV», Madrid, Eds. Atlas, 1956.

JOVELLANOS, 1994

ÍD., *Diario, 1.º Obras completas de —*, t. VI, edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González con la colaboración de Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII - Iltre. Ayuntamiento de Gijón, 1994.

---

LLAGUNO-CEÁN, 1829

LLAGUNO Y AMÍROLA, EUGENIO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, ... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, Imp. Real, 1829, IV vols.

MANZANARES, 1959

MANZANARES RODRÍGUEZ, JOAQUÍN, «Itinerario monumental de Oviedo», *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, t. IX, Oviedo, 1959, pp. 249-360.

MANZANARES, 1970

ÍD., «El patrimonio artístico de Asturias», en *El Libro de Asturias*, Oviedo, Prensa del Norte, S. A., 1970, pp. 235-299.

MARAÑÓN, 1977

MARAÑÓN DE ESPINOSA, ALFONSO, *Historia eclesiástica de Asturias (c. 1610)*, «Monumenta Histórica Asturiensia, III», Ed. preparada por Victoriano Rivas Andrés, Gijón, Biblioteca Asturiana, 1977.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1959

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1964

ÍD., «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964, pp. 5-66.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1971

ÍD., *Escultura barroca castellana (Segunda parte)*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1971.

---

MARTÍN GONZÁLEZ, 1980

ÍD., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1983

ÍD., *Escultura barroca en España, 1600/1770*, «Manuales Arte Cátedra», Madrid, Eds. Cátedra, S. A., 1983.

MARTÍN-URREA, 1985

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ y URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, parroquias, cofradías y santuarios)*, «Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. XIV, Primera parte», Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1985.

MENÉNDEZ-PIDAL, 1958

MENÉNDEZ-PIDAL ÁLVAREZ, LUIS, «La Colegiata, el Palacio y la Torre de Salas en Asturias, y el arzobispo D. Fernando Valdés Salas», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 7, Madrid, 1958, pp. 21-39.

MIGUEL VIGIL, 1887

MIGUEL VIGIL, CIRIACO, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la Provincia*, Oviedo, Imp. del Hospicio Provincial, 1887, 2 tomos.

MIGUEL VIGIL, 1889

ÍD., *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo, Imp. de Pardo, Gusano y Cía., editores, 1889.

MORALES SARO, 1975

MORALES SARO, MARÍA CRUZ, «El retablo de Llanes», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 84-85, Oviedo, 1975, pp. 329-346.

NAVARRO TALEGÓN, 1979

NAVARRO TALEGÓN, JOSÉ, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII en los talleres de Toro*, Catálogo de la Exposición realizada en la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Zamora, 1979.

NAVARRO TALEGÓN, 1980

ÍD., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980.

NIETO-CASASECA, 1976

NIETO, JOSÉ RAMÓN y CASASECA CASASECA, ANTONIO, «Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII, Valladolid, 1976, pp. 325-332.

NIETO, 1977

ÍD., «La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIII, Valladolid, 1977, pp. 445-452.

PARRADO DEL OLMO, 1976

PARRADO DEL OLMO, JESÚS MARÍA, *Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, «Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. IX», Valladolid, Diputación Provincial, 1976.

PASTOR, 1987

PASTOR CRIADO, M.<sup>a</sup> ISABEL, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1987.

PASTOR, 1989

ÍD., «Aproximación al retablo renacentista y sus artífices», *Imafronte*, 3-5, Murcia, Universidad de Murcia, 1987-1989, pp. 17-31.

PÉREZ COSTANTI, 1930

PÉREZ COSTANTI, PABLO, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imp. del Seminario C. Central, 1930.

PLON, 1887

PLON, EUGÈNE, *Les Maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, Librairie Plon, 1887.

QUADRADO, 1855

QUADRADO, JOSÉ MARÍA, *Recuerdos y bellezas de España: Asturias y León*, Madrid, 1855.

RAMALLO, 1978

RAMALLO ASENSIO, GERMÁN, *Arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*, «Colección Popular Asturiana», Salinas (Asturias), Ayalga Eds., 1978.

RAMALLO, 1981

ÍD., «Aportaciones a la obra de Juan Alonso de Villabrille y Ron, escultor asturiano», *Archivo Español de Arte*, 214, Madrid, 1981, pp. 211-220.

RAMALLO, 1982

ÍD., «Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias», en *XV Centenario de la muerte de San Benito. Semana de historia del monacato cántabro-astur-leonés*, Oviedo, Monasterio de San Pelayo, 1982, pp. 421-453.

RAMALLO, 1983

ÍD., «Propuesta de atribución de un crucifijo de la catedral de Oviedo a Alonso de Berruguete», *Archivo Español de Arte*, 221, Madrid, 1983, pp. 67-73.

RAMALLO, 1985

ÍD., *Escultura Barroca en Asturias*, Oviedo, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias - Instituto de Estudios Asturianos, 1985.

RAMALLO, 1985 b

ÍD., «El Renacimiento», en *Arte I. De la Prehistoria al Renacimiento*, «Enciclopedia temática de Asturias», t. IV, Gijón, Silverio Cañada ed., 1985, pp. 313-344.

RAMALLO, 1991

ÍD., *Documentos para el estudio de la escultura barroca en Asturias*, Oviedo, I.D.E.A., 1991.

REDONET, 1956

REDONET, LUIS, «Honras a Felipe II (y 2)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXXIX, Madrid, 1956, pp. 203-234.

RISCO, 1975

RISCO, FRAY MANUEL, *España Sagrada. T. XXXIX. De la Iglesia exenta de Oviedo desde el medio del siglo XIV hasta fines del XVIII*, Madrid, en la Oficina de la viuda e Hijo de Marín, 1795.

RIVERA, 1982

RIVERA BLANCO, JOSÉ JAVIER, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1982.

SALTILLO, 1942

SALTILLO, MARQUÉS DEL, «Palacios ovetenses. Datos para su historia (1474-1786)», *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1, Oviedo, 1942, pp. 267-305.

SAMANIEGO, 1977

SAMANIEGO HIDALGO, SANTIAGO, «Atribución de una talla a Juan de Montejo y otras noticias documentales»,

*Archivo Español de Arte*, 199, tomo L, Madrid, 1977, pp. 335-336.

SAMANIEGO, 1980

ÍD., «El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI, Valladolid, 1980, pp. 329-350.

SAMANIEGO 1982

ÍD., «Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI», *Studia Zamorensia*, 3, Salamanca, 1982, pp. 63-79.

SITGES, 1913

SITGES, JUAN B., *El monasterio de religiosas de San Pelayo el Real de Oviedo*, Madrid. Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1913.

TRELLES, 1760

TRELLES Y VILLADEMOROS, JOSÉ MANUEL, *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases, y diferencias, con la descendencia sucesiva de las principales familias del Reyno*, Madrid, en la Oficina de Domingo Fernández de Arrojo, 1760, cuatro tomos en 8 vols.

URÍA, 1968

URÍA RÍU, JUAN, «Los repartos de dineros entre los parientes del arzobispo Valdés Salas y algunas observaciones a la historia de su linaje» (1968), en *Estudios sobre la Baja Edad Media asturiana (Asturias en los siglos XIII al XVI)*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1979, pp. 235-310.

URREA, 1972

URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, «El escultor Francisco Alonso de los Ríos (¿ -1660)», *Boletín del Seminario de*

*Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVIII, Valladolid, 1972, pp. 355-369.

URREA, 1973

ÍD., «El escultor Francisco Rincón», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, Valladolid, 1973, pp. 491-500.

URREA, 1973 b

ÍD., «En torno a Gregorio Fernández», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, Valladolid, 1973, pp. 245-260.

URREA, 1982

ÍD., «Los maestros de Toro: nuevos datos y obras», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, Valladolid, 1982, pp. 243-252.

VALDIVIESO, 1971

VALDIVIESO GONZÁLEZ, ENRIQUE, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1971.

VIÑAZA, 1889

VIÑAZA, CONDE DE LA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 tomos, Madrid, 1889 y 1894.

VITAL, 1881

VITAL, LAURENT, *Primer Voyage de Charles Quint en Espagne de 1517 à 1518*, en Gachard, M. M. et Piot, *Collection des Chroniques Belges Inédites*, publiées par ordre du Gouvernement, Bruxelles, 1881, t. III [hay ed. moderna: *Relación del primer viaje a España de Carlos I con su desembarco en Asturias*, Prólogo de José Ignacio Gracia Noriega, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1992].

#### IV DOCUMENTOS

##### I

1595, setiembre 23. Oviedo

*Juan Bautista Guevara, médico residente en Oviedo, otorga poder a su hermano Luis, estudiante en la Universidad de Salamanca, para que recupere nueve mil trescientos maravedís que Juan de Ucete, vecino de Toro, le adeudaba.*

AHPA: ante Mateo de Granda, leg. 49, año 1595, f. s/nº.

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, el liçenciado Juan Baptista de Guevara, médico y residente en la çiuudad de Oviedo, otorgo e conozco por esta presente carta que doy e otorgo todo mi poder conplido e bastante, el que de derecho se requiere, con libre y general administraçión, a bos, el liçenciado Luis de Guevara, mi hermano, estudiante en el estudio e Universidad de Salamanca, y a Lorenço Beteta, platero, veçino de la dicha çiuudad, y a cada uno de bos, ynsolidun, espeçialmente para que por mí y en mi nombre e como yo mismo, representando mi propia persona, podáis reçevoir, aver y cobrar, en juicio e fuera dél, de Juan de Uçete, veçino de Toro, nueve mill e tresçientos maravedís que me deve por una çédula firmada de su nombre, y tomar quantas a Pedro de Burgos, sastre, veçino de la villa de Mayorga, u de qualquiera otra persona u personas que por ello aya de pagar los maravedís que en mi nombre ubiere, cobrado ansí: trigo, çevada, zenteno u maravedís u otra qualquiera cossa, por virtud de un poder que io le ube dado; el qual, en mi nombre, podáis rebocalle el dicho poder, que lo tengo dado a él u a sus sustitutos; y, ansímesmo, para que podáis aver y cobrar qualesquier maravedís, trigo, çevada o zenteno que me deban qualesquier veçino de la dicha villa de Mayorga y su jurisdiziión, y de la villa de

Villafrechos e Palaçuelo de Biodixa, e Poçuelo de la Horden y de Loqueano, y resçiviéredes y cobraredes bos, los susodichos, e cada uno de bos podáis dar y déis una carta o cartas de pago, fin e quito y lastos [*sic*], las quales balgan y sean tan firmes, bastantes y balederas como si yo propio las diese e otorgase y a ello presente fuese, sin eçeçión alguna que, desde luego, las apruebo e ratefico e doy por buenas.

E para que sobre raçón de lo susodicho podáis entrar en contienda de juicio sobre lo susodicho con las tales personas ante qualesquier justicias e haçer las delijençias neçesarias que yo aría siendo presente

[*siguen las fórmulas impresas*]

[...] doy y otorgo a vos, los dichos liçenciado Luis de Guevara y Lorenço de Beteta, platero, y a cada uno e qualquier de ellos ynsolidun

[*idem*]

[...] En meza de lo qual, otorgué esta carta antel presente notario e testigos, que fue echo e otorgado en la çudad de Oviedo, a veinte e tres días del mes de septiembre de mill e quinientos y noventa y çinco años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es: Andrés de la Riba e Juan González de Escalada e Pedro de Coyençes, procurador, veçinos desta çudad. Y el otorgante, que yo, escribano, doy fe conozco, lo firmó de su nonbre.

Sin derechos.

Dílo signado.

*Dr. Guevara*

Ante mý:

*Mateo de Grandá».*

## II

1606, julio 10 (lunes). Oviedo

*Juan Ducete contrata con los pintores vallisoletanos Isidoro Ruiz y Juan de Espinosa el dorado y pintura del retablo de la capilla de la Universidad de Oviedo; por su trabajo (los materiales correran por cuenta de Ducete) les abonará 250 ducados entregados en tres plazos. Por su parte, el escultor se compromete a darles el retablo antes del 15 de setiembre, obligando a los pintores a que, desde esa fecha, lo den acabado dentro de cuatro meses. Fueron testigos Francisco González, entallador y vecino de Oviedo, el ensamblador Pedro de Aguirre, vecino de Palenzuela, y Jusepe González, pintor, vecino de Burgos.*

*AHPA: ante Juan Morán de la Rúa, leg. 120, ff. 315-318. Margen exterior deteriorado por la humedad.*

«Contracto.

Joan de Uçete, escultor - Ysidro Ruyz y Joan de Espinosa.

En la ciudad de Obiedo, a diez días del mes de julio de mill y seiscientos y seis años, ante mí, escrivano e testigos parecieron presentes, de la una parte, Juan de Ucete, escultor, vecino de la ciudad de Toro y estante al presente en esta dicha ciudad; y de la otra, Hesidro Rruiz, vecino de la ciudad de Balladolid, rresidente al presente en esta dicha ciudad, y Juan despinosa, vecino de la dicha ciudad de Balladolid, estante, ansímesmo, en esta dicha ciudad, pintores. E dijeron que heran conformes y concertados de que los dichos Hesidro Rruiz y Juan despinosa, pintores, an de dorar todo el rretablo de las Escuelas desta ciudad, que se a de poner en la capilla dellas –que al presente se está haciendo– según y de la forma y manera que por el dicho Juan de Ucete les fuere señalado y ordenado, que a de ser en la forma y manera siguiente:

Que los susodichos an de estofar todas las figuras que en el dicho rretablo ubiere y echarles la obra que él man-

dare, como sean eracados [*sic*] e telas y alguna çenefa de pintura de pinçel.

f. 316 Yten es condiçión que an de hacer un friso de pintura de pinçel en la cornissa principal y, ansímesmo, echar algunos brutescos en los frissos que an de [ir] l alderredor de las caxas. Y, ansímesmo, an de colorir los capiteles de las colunas e picarlos y rrajarlos, colorir y picar todas las cajas. Y, ansímesmo, an de picar y colorir todas las piedras questán en lo artesonado de toda la obra y acer algunos gravados, si se pidieren, en las cajas. Y, ansímesmo, an de encarnar las figuras del dicho rretablo. Y, ansímesmo, an de colorir y pintar los escudos, de manera que toda la dicha obra quede echa y acabada en toda perfiçión, en lo que toca a su arte de pintor de dorar y estofar.

Por todo lo qual, el dicho Juan de Ucete a de dar e pagar a los dichos Hesidro Rruiz e Juan despinosa ducientos y cinquenta ducados pagados en tres pagas en esta forma: los ochenta ducados de presente, al principio que se començare la dicha obra; y los otros ochenta ducados para quando tubieren echa la mitad de la obra; y los noventa ducados rrestantes, para el día que la dicha obra se feneciere y acavare y la entregaren perfecta y acavada al dicho Juan de Ucete.

f. 316 La qual dicha obra los susodichos an de dar fecha y acavada dentro de quatro meses primeros siguientes de como el dicho Juan de Ucete les l diere los materiales para començar a acer la dicha obra y acerla y acavarla los dichos Hesidro Rruiz y Juan despinosa an de poner en la dicha obra más que tan solamente la magnifacura, y los demás materiales y más cosas neçesarias los a de poner el dicho Juan de Ucete y dárseles aparejados en la dicha obra para que hellos los adrecen y aparejen para hacer su obra. Y a de dar y pagar los dichos docientos y cinquenta ducados libremente; y ellos se an de sustentar y pagar sus posadas y camas por su cuenta sin que el dicho Juan de Ucete aya de dar ni dé otra cosa más que los dichos du-

cientos y cinquenta ducados, lybrenmente, y materiales, que son oro y colores, y no otra cosa más de lo susodicho y los materiales para el dorado. Y los susodichos an de estar de asistencia en esta dicha ciudad sin salir de ella asta quedar fecha y acavada perfectamente la dicha obra, salbo que el dicho Sidro Rruiz a de ir a la ciudad de Balladolid, para lo qual el dicho Juan de Ucete le da licencia por quinze días y no más para la dicha jornada. Y el dicho Juan de Ucete a de dar a los susodichos la dicha madera del dicho rretablo, echa y acavada descoltura para que los susodichos puedan començar a travaxar en la dicha obra dentro de dos meses que l se quantan y an de començar a correr desde el sávado que primero viene —que se contarán quinze deste presente mes— en adelante, que el dicho día el dicho Juan de Ucete les a de entregar la obra questubiere fecha del dicho rretablo para que ellos puedan començar la dicha obra. Y desde el dicho día en adelante, como fuere aciendo la dicha obra descoltura, se la a de ir entregando de manera que, acavados los dichos dos meses, les a de tener entregado toda la dicha obra echa descoltura y ensamblaje para que los susodichos puedan, ansímesmo, acavar la dicha obra.

f. 317 Y, en esta conformidad, lo aceptaron todas partes, y los dichos Juan despinosa he Hesidro Rruiz se obligaron de que començarán, arán, ffenecerán y acavarán la dicha obra y la pondrán en toda perfiçión dentro del dicho tiempo de los dichos quatro meses, que se cuentan y an de començar a correr desde el dicho día sávado quinze deste presente mes en adelante questé ffecha y acavada en toda perfiçión y a contento del dicho Juan de Ucete y de personas que entiendan el arte y con las condiciones arriba rreferidas que por los susodichos, oídas y entendidas, l dijeron que, ansímesmo, aceptaban y eceptaron y se obligaron a su cunplimiento y de cada una y de qualquiera dellas, donde no, que el dicho Juan de Ucete pueda buscar oficiales y maestros del dicho arte para que agan y fenescan y acaven la dicha obra toda u la parte

que della les faltare de acavar e perfeccionar, a los quales pueda dar e dé a cada uno dellos dos ducados de salario en cada un día de los que se ocuparen en acer la dicha obra, todo por cuenta de los dichos Ysidro Ruiz e Juan despinossa, por los quales puedan ser ejecutados en virtud desta escriptura como si fuera obligación guarentixa; y por lo que ansí ubieren rrecevido a cuenta de los dichos docientos y cinquenta ducados del dicho Juan de Ucete, el qual en esto en todo se a rregido por su berdad e juramento, sin que sea necesaria otra aberiguación ni enformación alguna, porque della le rrelebaron, y más le pagarán todas las costas, daños, yntereses e menoscabos que a la causa se le sigan.

Y el dicho Juan de Ucete dijo que se obligaba y obligó a dar e pagar y que dará e pagará a los dichos Hesidro Ruiz a Juan despinossa u a quien su poder ubiere, los dichos docientos y cinquenta ducados pagados en los dichos tres plaços en la forma e manera arriba rreferida, y en cada plaço ochenta ducados, salvo l el último, que an de ser nobenta, para el cunplimiento de los dichos docientos y cinquenta; y dará a los susodichos los materiales necesarios para la dicha obra y la madera del dicho rretablo y echa e puesta en toda perfición de escultura y ensanblaje dentro del dicho término de los dichos dos meses y en la forma e manera a que arriba se contiene. Y no lo aciendo y cunpliendo ansí, y si los dichos Hesidoro Ruiz y Juan despinosa por ni cunplir el dicho Juan de Ucete con hellos lo arriba rreferido u alguna cosa u parte dello, y los susodichos estubieren en esta ciudad sin trabajar en la dicha obra u les subcediere en la dicha rraçón alguna cossa por donde no puedan proseguir con la dicha obra, les dará e pagará dos ducados por cada un día a cada uno dellos de salario que confiesan los susodichos perder de su trabajo por cada un día. E más les pagará todas las costas, daños, intereses e menoscavos que a la causa se les siguiere. Por todo lo qual, el dicho Juan de Uceta quiere ser ejecutado y bendido sus vienes asta que

se aga rreal paga en virtud de esta escriptura, como si fuera obligación guarentija. Y en esto quieren los susodichos sean regidos por su juramento sin otra ynformación ni aberiguación alguna, porque della les rrelebo. Para que lo cunplirán cada parte l lo que les toda y atañe y los dichos Hisidro Ruiz y Juan despinosa de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos por sí y el todo ynsólidun, rrenunciando como rrenunciaron las leyes de *duobus rres debendi* y la auténtica presente *hoc hita de fide yusoribus*, y el beneficio e rremedio de la división y escursión e depósito de las espensas e todas las demás leyes que ablan en favor de la mancomunidad, obligaron sus personas e vienes muebles y rraíces, derechos y acciones, avidos e por aver, e dieron poder a las justicias del rrei, nuestro señor, que desta causa puedan e deban conocer conforme a derecho, y nueva premática, a que se sometieron, y en especial a los señores licenciados Nuñez de Bohorques y licenciado Tejada, del Consejo del rrei, nuestro señor, en sus Supremos Consejos de Cámara y Consejo Rreal, testamentarios que son para cunplir las obras pías que quedaron del señor don Fernando de Valdés, de buena memoria, arçobispo que fue de Sevilla e Ynquisidor Jeneral, rrenunciando como rrenunciaron, conforme a la dicha nueba premática, su propio fuero, juresdición e domecilio para que con el rrigor e rremedio más ejecutibo en el derecho ansí se lo agan cunplir, pagar, guardar e mantener como si ansí fuera juzgado e sentenciado, por juhicio e sentencia definitiva de juez competente por hellos y cada uno dellos [roto] l y consentidas, pasada en cosa judgada, sin rremedio de apelación ni suplicación, sovre lo que rrenunciaron todas y qualesquier leyes, fueros y derechos y ordenamientos que en su favor ablan, en jeneral y especial, e la lei e derecho que dice que jeneral rrenunciación de leis fecha non bala. Y lo otorgaron ansí, en forma, estando presentes por testigos Francisco González, entallador, vecino desta ciudad, y Pedro de Aguirre, ensanblador,

vecino de Palençuela, y Josepe González, pintor, vecino de la ciudad de Burgos, estantes en esta dicha ciudad, que juraron a dos en forma conocer los dichos otorgantes y ser los mismos que aquí se nonbran; los quales todos le firmaron de sus nonbres.= Va testado a do decía 'lo que', bala.

=Derechos quatro rreales.=

*Juan Duçete. Ysidoro Rruiz. Juan de Espinosa. Francisco González. Pedro de Aguirre. Jusepe Gonçáles.*

Ante mí:

*Juan Morán de la Rúa.»*

### III

Documentación del *Monumento* de Semana Santa de la catedral de Oviedo.

I

Cabildo, 1608, mayo 23, viernes

*ACO: Acuerdos capitulares, libro 21, f. 399 v.*

«Traça del traschoro y Monumento y llave de la madera.

Acordaron sus mercedes se haga planta del traschoro, y la hagan Uçeta y Mortera, y que se haga una traça de Monumento para siempre, por evitar el gasto de cada año. Y que el señor Administrador tenga quenta, y la llave de la madera de la iglesia.»

2

Cabildo, 1608, julio 7

*ACO: ídem, f. 401.*

«Traça para el traschoro.

Acordaron los señores Consultores de Fábrica se juntaren luego con su señoría a tratar de la traça del traschoro antes que se vaya Uçeta; y procuren se comience con

brevedad; y traten también con su señoría de la satisfacción que a de dar la fábrica a la Mesa por el suelo. Y el señor Deán protestó el daño que se hiciere con la traça del traschoro a la capilla del señor obispo don Gutierre, y de pedirlo cómo y cuándo le convenga.

[...]

«Traças de Monumento.

Y viose este día la traça que hiço Uçeta para el Monumento y relación de lo que costará. Y remitióse asimismo a su señoría y señores Consultores.»

3

Cabildo, 1612, enero 11, miércoles

*ACO: ídem, f. 459.*

«Carta del señor obispo Caldas.

[*El señor Mier*] propuso que el señor obispo [*ausente en Madrid*] quiere que se aga la cama para el Monumento que está acordado que se aga y pide que le abisen para que se trate luego de ello.»

4

Cabildo, 1612, febrero 13, lunes

*ACO: ídem, f. 461 v.*

«Traças del Monumento: se ymbien al señor obispo don Juan Álvarez de Caldas.

Tratóse de las traças que se acen para la obra del Monumento a quel señor obispo quiere ayudar. Y acordóse que acabada la que hace Francisco González se ynbie con la que hiço Huceta para que su señoría allá las bea y comunique y se ynforme del costo de cada una y escoja la que más le contentare para que luego se hefectúe con la merced que su señoría nos hiciere.»

5

Cabildo, 1612, mayo 29, jueves

*ACO: ídem, f. 463.*

«Carta del señor licenciado Leguiçamo con las traças del Monumento y parecer del señor obispo para que se haga luego la madera.

Leyóse una carta del licenciado Leguiçamo en que ynbia las traças del Monumento; y que se escogió la de Uceta. Y que su señoría dice que se ponga al pregón la madera, y se aga luego, quél pagará en tres tercios. Y echa la madera, se tratará de dorarla. Y acordóse que los señores Administrador y Consultores pongan cédulas donde parezca conbiene.»

6

Cabildo, 1612, junio 4, lunes

*ACO: ídem, f. 465.*

«Carta del señor obispo de Ávila y libranza de mill ducados para el Monumento.

Biernes ocho de junio de seyscientos y doce. Se leyó una carta este día del señor obispo helecto de Ávila, y la librança [*de mill*] ducados para el Monumento en Diego de la Concha, que se entregó al señor canónigo Diego Sánchez, Administrador. Y que haga luego la escritura con [*en blanco*]. Y que se la responda. Y que se le diga una misa cantada encomendando a Nuestro Señor su salud y suceso el miércoles después de Pascua.»

7

Cabildo, 1612, noviembre 16, viernes

*ACO: ídem, libro 22, f. 16.*

«Monumento: falta oro; se remedie.

Los señores Comisarios y Consultor de la cama del Monumento que haze Joan de Uceta dieron relación de

que va muy pobre de oro si no se le añade más de lo que obliga la condición. Tratóse dello y pareció lo mesmo a los dos; y acordóse se le dé algo para que lo añada en hora mesmo. Y dijo que para lo que se le pedía eran menester más de çien ducados de oro. Tornóseles a remitir para que se compongan con él y le den algo más; y hagan escritura, que no está hecha con él.»

8

Cabildo, 1612, noviembre 19, lunes

*ACO: ídem, f. 16 v.*

«Monumento: cien ducados más.

Los señores Comisarios del Monumento dieron relación se concertaron con Uceta para que se añadiese oro; y le dieron más cien ducados de los concertado; y hicieron escritura.»

#### IV

1608, noviembre 15, Oviedo

*Obligación de Gonzalo de Güemes Bracamonte con los testamentarios del arzobispo Fernando Valdés Salas para hacer el remate de la torre y otras obras de la colegiata de Santa María la Mayor de la villa de Salas. Las condiciones y plan de las obras fueron redactados por Juan Ducete y Pedro de la Haza.*

*AHPA: ante Juan Morán de la Rúa, leg. 122, ff. 119-122.*

«Obligación.

Gonzalo de Güemes para las obras pías del señor arzobispo.

Sacada para el señor Francisco de Yta.

En la ciudad de Oviedo, a quince días del mes de noviembre del mill y seiscientos y ocho años, ante mí, escrivano, y testigos paresció presente Gonzalo de Güemes

Bracamonte, vezino del lugar de Güemes, junta de las Siete Billas de Merindad de Trasmiera, resyente en esta ciudad, e dijo que: por quanto su señoría del señor don Juan Álvarez de Caldas, obispo de Oviedo, conde de Noreña, del Consejo de Su Majestad, y su merced del señor licenciado don Pedro de Boorques, collexial del Colexio mayor de Cuenca en la Unibersydad de Salamanca, en birtud de la comisión a su señoría y a su merced dada por los señores licenciado Núñez de Boorques, del Consejo de Cámara y del Supremo de Justicia de Su Magestad, y Juan de Tejada, del dicho Supremo Consejo, su fecha, en la billa de Madrid, a veinte y siete días del mes de mayo de mill y seyscientos y ocho, y echo antel señor Francisco de Yta, probeyeron un auto en la ciudad de Oviedo, a beynte y çinco días del mes de setiembre deste dicho presente año antel dicho señor Francisco de Yta, por el qual mandaron al dicho Gonzalo de Güemes yciere el hedificio y obra y rreparo de la torre e yglesia mayor de Salas, conforme a las condiciones e capitulaciones hechas por Juan de Uçete y Pedro de la Haça, maestros de obras, que son del tenor siguiente:

#### *Condiçiones.*

“Las capitulaciones y condiciones que el maestro en quien se rrematare el rreparo de la torre e yglesia mayor de Salas, del señor don Fernando de Baldés, arçobispo de Sevilla, serán las siguientes.

Deçimos nos, Juan de Uçete, escultor, y Pedro de Haça, maestro de obras de cantería, que después de haber bisto lo que es nezesario para el dicho rreparo por mandado del señor don Pedro de Boorques y francisco de Yta, l a cuyo cargo está el açer y acabar los dichos rreparos de obras pías, declaramos lo siguiente:

1.) Primeramente, la persona que del dicho rreparo se encargare a de rreparar por la parte de dentro de la dicha yglesia y por la parte de afuera, todas las quiebras y ras-

quetas que oviere sentidas y arruynadas, así en las paredes que arrodean la torre y suelos y templo de yglesia, con todo lo demás necesario en el dicho templo. Y ansimesmo, a de componer las últimas bentanas que están en la dicha torre las que están al norte, que están de cara a la güerta de Juan de Malleza, cerrando en ellas todas las quiebras y rasquetas. Y a donde fuere necesario hechar de nuevo algún syllar o piedra de labrado; se heche bien labrada y asentada conforme conbiene al rreparo del hedificio.

Otrosí, se declara que en la cornija última de la dicha torre, en la pared del setentrión, haça las cassas del señor don Fernando de Valdés Ossorio, se elixirá y plantará un campanario que tenga doce pies [3'36 m.] en ancho, y de grueso, la que tiene la pared de la dicha torre, para poner la dicha canpana de relox. Este elixymiento de dicho campanario subirá en alto tres pies [0'84 m.] de bara de medir, de buena sillalería [*sic*] de piedra callar [*sic*] por la parte de fuera, bien labrada y asentada a plomo y nibel y línea recta, incorporando en los dichos tres pies una ynposta que corra al derredor del dicho eliximientto; esta ynposta terná de alto una quarta [0'208 m.] en alto y tres dedos [0'054 m.] de salida, de buena piedra labrada y asentada.

2.) Otrosí, es condición que sobre dicha ynposta se elixan [*sic:erijan*] l dos pilastrones que tengan de ancho todo el grueso que tiene la pared de la dicha torre, dejando en dicho grueso tres dedos [0'054 m.] de rrestrallo [*retallo*] por la parte de dentro. Y estos pilares tendrán en largo tres pies y medio [0'98 m.], y subirá en alto el dicho campanario todo lo que se demuestra en un alzado que ba con estas condiçiones, guardando las medidas, proporçiones que señala, ejecutándolo todo de buena piedra, bien labrada y asentada, conforme y de la manera que conviene a su perpetuidad, hechando en los morteros la mitad de cal y la mitad de arena, porque ansý conbiene a su perpetuidad.

3.) Otrosý, es condiçión que todos los antepechos que están por fin y rremate de la dicha torre se quiten y de nuevo se hechen otros, los quales sean de piedra callar y tengan de grueso una quarta [0'208 m.] y de alto tendrán lo que tienen los que están al presente, todos bien labrados a base de escoda y asentados como conbiene a semejante hedifizio; y estos antepechos an de llebar por sus lechos y sobrelechos de la parte de afuera de la dicha torre sus artesones bien hordenados. Y ençima de dichos antepechos a de llebar seis candeleros bien repartidos que hagan su función de pedestal y cuello y bola rredonda, bien hordenados y tratados de manos, de suerte que queden ellos y los demás con graçia y galantería, conforme al arte.

4.) Otrosý, es condiçión que después de hecho y acabado todo lo arriba contenido, el maestro que de la obra l se encargare esté obligado a haçer un enlosado en todo el hueco de la torre que será en la parte de ha donde al presente está la reja; y este losado se hará de muy buenas losas, creçidas, bien juntas por sus yladas, bien concertadas; y las tales losas tendrán en alto unquarto de pie [0'07 m.], todas asentadas en buena cal y enbitunadas todas las juntas del dicho losado con muy buen bitún, por causa de que espelen y hechen las aguas afuera; estas losas serán labradas a picón. Y esto se guerde y cumpla.

5.) Otrosý, es condiçión que en la capilla mayor, a la parte del ebangelio, se rrompa y haga una bentana de dos pies y medio [0'70 m.] de bueco, y de alto, lo que tiene la que está hecha a la parte de la epístola; la qual ventana llebará sus refajos por de dentro y fuera, hechando en el medio un encaje que tenga dos dedos y medio [0'045 m.] en hondo para que sirba del marco de encerado o bidreras, todo de muy buena piedra, bien labrada y asentada, guardando en el rasgado contra el altar mayor su biaje, de manera que dé luz suficiènte al altar mayor y retablo.

6.) Otrosý, se decalara y es condiçión quel maestro que de la obra arriba dicha se encargare esté y quede obligado a poner todos los materiales para la dicha obra de todo género a su costa y minsión [sic] syn que se le aya de dar cosa alguna más de la cantidad del dinero en que fueren conbenidos e ygalados por fin l de remate o conçierto. Y ansí lo declaramos y firmamos: Juan de Uçete. Pedro de la Haza.”

El qual dicho nombramiento, hecho en el dicho Gonzalo de Güemes por su señoría del señor obispo de Oviedo y por su merced del dicho señor licenciado don Pedro de Bohorques, para hacer y hedificar la dicha obra de la dicha torre e más rreparos de la dicha yglesia de Santa María la Mayor de la billa de Salas, el dicho Gonzalo de Güemes dijo que aceptaba e aceptó la dicha traza y condiciones arriba rreferidas, e cada una dellas, e se obligó que conforme a ellas hará y hedificará los dichos rreparos syn por todo ello pedir cosa alguna de presente, más de seisçientos ducados, pagados en esta manera: los doçientos ducados para començar la dicha obra para aparejar los materiales della; y los otros doçientos ducados para quando estubieren aparejados los dichos materiales para comenzar asentar la dicha obra; y los doçientos ducados rrestantes, para acabar de fenecer la dicha obra. Y el dicho señor obispo a de nombrar uno o dos ofiziales peritos en el arte para que bean la dicha obra y rreparos si está acabada conforme a las dichas condiçiones y que declaren el balor della. Y lo que ansý declararen los dichos maestros merecer la dicha obra, además de los dichos seisçientos ducados rrezebidos, se lo an de dar e pagar al dicho Gonzalo de Güemes luego de como los los dichos maestros yçieren la dicha declaraçión y dieren la dicha obra por buena, conforme a las dichas condiciones y trazas, sin que el dicho Gonzalo l de Güemes aya de pedir ni pida otra cosa ninguna.

Y para que ansý lo cumplirá, exhibió ante mí, escrivano, una escriptura de fianza para la dicha obra, otorgada por Fernando García de Doriga, vezino y rexidor desta çiudad, su fecha, en el lugar de Billamar, del concejo de Salas, a veinte y ocho días del mes de octubre del mill y seisçientos e ocho, ante Diego Menéndez de Acellana, escrivano del número de la villa y concejo de Salas que, signada y firmada del dicho escrivano, queda con esta escriptura; el tenor de la qual es como se sigue:

—Aquí entra la escriptura de la fianza—

En birtud de la qual, que presentó, para se aprovechar della, para en esta escriptura según y de la forma y manera que por el dicho Fernando García de Doriga está otorgada, dijo que se obligaba y obligó al cumplimiento de todo lo en esta escriptura contenido por sí y con aceptación de la dicha fianza. E para que cumplirá rodo lo susodicho y cada una cosa y parte dello, dijo que obligaba y obligó su persona y todos sus bienes, por espacial y expresa ypoteca, muebles e rrayçes, derechos y açiones, habidos y por haber; y dio poder a las justicias que desta caussa puedan e deban conocer, conforme a derecho e nueva premática, para que con el rigor e remedio más ajeçutibo en el derecho ansý se lo hagan cumplir, pagar, guardar e mantener como sy fuera l sentencia difinitiba de juez competente por él pedida e consentida e pasada en cosa juzgada, syn remedio de apelación ni suplicación; sobre lo qual, rrenunció todas e qualesquiera leyes, fueros e derechos que en su favor hablan e de que se pueda aprovechar en general y en especial; y la ley e derecho que dice que *general rrenunciación de leyes fecha no bala*; y en especial se sometió a la jurisdicción de los dichos señores testamentarios, rrenunciando como rrenunció su propio fuero, jurisdicción y domicilio, y la ley *sit conbenerit de jurisditione omnium iudicium*. Y otorgó esta escriptura en forma e modo, estando presentes por testigos Cristóval Rodríguez de Barredo y Esteban

González de Mortera y Luys Morán de la Rúa, vezinos desta dicha çiudad. Y el otorgante, que yo, escrivano, doy fee conozco, lo firmó de su nombre.

Derechos, dos reales.

*Gonzalo de Güemes Bracamonte.*

Ante mí: *Joan Morán de la Rúa.*»

V

1608, octubre 28, Villamar (Salas-Asturias)

*Fianza de don Francisco García de Doriga, regidor de la ciudad de Oviedo y vecino del concejo de Salas, al arquitecto Gonzalo de Güemes para realizar el campanario y otras obras de la colegiata de Santa María la Mayor de Salas.*

AHPA: ante Juan Morán de la Rúa, leg. 122, ff. 123-124.

«Fianza. Gonzalo de Güemes.

[Traslado]

En el lugar de Billamar, del concejo de Salas, a veinte y ocho días del mes de octubre de myll y seysçientos y ocho años, ante my, escrivano, e testigos paresció presente Fernando García de Doriga, rregidor de la çiudad de Ovyedo y vezino de dicho concejo de Salas, e dijo que: por quanto Gonçalo de Güemes Bracamonte, maestro de cantería, vezino del lugar de Güemes, juresdición de las Siete Villas, que es la Merindad de Tresmyera, abía tomado y concertado a açer la obra, rreparo de la torre de la yglesia mayor de Salas, fundada por el ylustrísimo señor don Fernando de Valdés, arçobispo de Sevilla, de gloriosa memoria, según y en la manera que más largo costa de la traça y condiçiones que para hello dieron el ylustrísimo señor obispo de Ovyedo, don Pedro de Borques y Francisco de Yta, personas para hello nonbrados por los señores oydores del supremo Consejo y testa-

mentarios del dicho señor arçobispo, por ende dijo que por quanto el dicho Gonçalo de Güemes le está mandado dé fianças legales, llanas y abonadas de que ará la dicha obra y rreparo de la dicha torre de la yglesia mayor de Salas, conforme a las condiciones, traça y obligación que los señores arriba dichos y él concertaron, a que se rrefieren. Y el dicho Fernando García de Doriga dijo que él salía y salió por tal fiador del dicho Gonçalo de Güemes, que ará la dicha obra y que la acabará y feneçerá con las dichas condiciones y posturas y plaços tratados y concertados por sus mercedes de los señores obispo de Obiedo y de don Pedro de Borques y Francisco de Yta; y donde <sup>f. 11</sup> no la açiendo y l acabando y fenesçiendo para los plaços y posturas y térmynos de acabar la dicha obra el dicho Gonçalo de Güemes –que él, como su fiador y prencipal pagador, açiendo de deuda ajena suya propia– se obliga y obligó con su persona e bienes muebles e rraýces, abidos e por aber, de acabar de açer e fenescer a su costa e mysión la dicha obra y rreparo de la dicha torre, y pondrá y buscará para hello personas peritas en el arte de cantería, a su costa, para que agan, fenescan y acaben la dicha obra de la forma y manera y con las condiciones y posturas y plaços, y por el tanto precio que el dicho Gonçalo de Güemes se obligó o obligare de açer la dicha obra y rreparo de la dicha torre, según y en la manera que mejor pueda; y para hello sea obligado, sin para hello poner nnyguna excusa.

Y para lo qual todo ansí tener y guardar, conplir e mantener y pagar según ba declarado, dijo daba y dio todo su poder conplido, en forma, a todas e qualesquier jueçes y justizias del rrey, nuestro señor, que de su foro puedan y deban conoçer para que por todo rrigor a lo ansí conplir e guardar e mantener e pagar bien y tan conplidamente como si ansí por él obiese sido juzgado y sentenciado por sentencia definitiba, dada y por él pedida y <sup>f. 124</sup> consentida y apelada y pasada en autoridad l de cosa juzgada, sobre lo qual rrenunçió todas e qualesquiera ley,

foros y derechos que sean en su favor, todos en general y cada uno en espeçial, y la ley del derecho que diçe que *jeneral rrenunçiación de leyes fecha non balga*. En testimonio de lo qual, otorgó esta escitura de fiança y obligación, en forma, según que derechos. Y para su baliación sea neçesario, ante mí, el presente escribano y testigos, que estaban presentes a lo que dicho es: Diego García de Llano, vezino e rregidor de la villa de Cangas, y Pedro Díez de Vorreros y Andrés García de Cangas, criado del dicho Diego García, vezinos del dicho concejo y de la villa de Cangas. Y el otorgante, a quien yo, escribano, doy fe conosco, firmó de su nombre: Fernando García de Doriga. Ante my: Diego Menéndez, escribano.

E yo, el sobredicho Diego Menéndez de Açellana, escribano público del número de la villa y concejo de Salas por el rrey, nuestro señor, a lo que dicho es y de my se açe mençión, presente fuy en huno con el dicho otorgante y testigos, que doy fe consco. Y de pidimiento de la parte del dicho Gonçalo de Güemes, este traslado saqué del orijinal, con que concuerda y queda en my poder. Y en fe dello ago my sino, que es a tal: en testimonio de verdad. Ba borrado o diçe: p; no bala y no apezca; y entre rrenglones: do; balga.

*Diego Menéndez*, escribano.

Derechos, dos rreales.»

1608, noviembre 15, Oviedo

*Contrato con el maestro de cantería Pedro de la Haza para hacer el drenaje perimetral del nuevo edificio de la Universidad, en las crujías de la calle de La Picota (actual de Ramón y Cajal) y San Francisco. Las condiciones fueron redactadas por Juan Ducete y Pedro de la Haza, actuando el primero como fiador de este último.*

*AHPA: ante Juan Morán de la Rúa, leg. 122, ff. 125-128.*

«Obligación.

La Universidad de Oviedo para Pedro de Haça.

Sacada para el señor Francisco de Hita.

En la çidad de Oviedo, a quince días del mes de nobiembre de mill y seiscientos y ocho años, ante mí, escrivano, y testigos pareció presente Pedro de la Haza, maestro de cantería, vezino del lugar de Cubas, de la Junta de Ribamontán, Merindad de Trasmiera, resyente en esta ciudad; e dijo que: por quanto su señoría del señor don Juan Álvarez de Caldas, obispo de Oviedo, conde de Noreña, del Consejo de Su Magestad, y su merced del señor licenciado don Pedro de Bohorques, colexial del Collexio Mayor de Cuenca en la Unibersidad de Salamanca, en birtud de la comisyón a su señoría y a su merced dada por los señores liçenciados Núñez de Bohorques, del Consejo de Cámara y del Supremo de Justicia de Su Magestad, y Juan de Tejada, del dicho Supremo Consejo, su fecha, en la billa de Madrid, a beynte y siete días del mes de mayo de mill y seiscientos y ocho, ante el señor Francisco de Yta, probeyeron un auto en la ciudad de Oviedo, a beynte y cinco días del mes de septienbre deste dicho presente año antel dicho señor Francisco de Yta, por el que mandaron al dicho Pedro de la Haza yçiese el hedificio y obra de la zanja de las Escuelas desta Universidad, conforme a las condiciones e capitulaçio-

nes hechas para la dicha obra, que son del thenor siguiente:

“Juan de Ucete, maestro escultor arquiteto, y Pedro de la Haça, maestro de obras de cantería, deçimos que por mandado del señor don Pedro de Boorques bimos el sitio de las Escuelas desta ciudad y el daño que rresultaba la agua que entraba l en las dichas Escuelas y en la yglesia y sachristía de las dichas Escuelas. Y que para hebitar el daño que rresultaba a las dichas Escuelas diésemos las condiciones y capitulaciones que más conbengan para que por ellas haga y ejecute la persona que se encargare de hacer y rreparar el dicho rremedio, a lo qual deçimos, entrambos a dos, juntamente, que después de haber bisto y nibelado por los sitios y paymentos [*sic*] de la tierra y losados de dentro y de fuera de dichas Escuelas, nos a parecido y pareçe que el maestro que dello se encargare guarde y cunpla las condiciones y capitulaciones que abajo diremos, sin que dellas discrepe cosa alguna.

1.) Lo primero deçimos que para que se rrecojan las aguas arroyadizas y las lobedizas [*sic*] es nesçessario que en los dos quartos de las dichas Escuelas que son: el uno el que corre al derecho a la calle del Rosal, y el otro, el que da buelta a la calle Sant Francisco, en estos dos quartos declarados se haga y ejecute una sanja [*sic*] para que rresciba y rrecoja y espela las aguas arroyadizas y lobedizas en la forma siguiente:

2.) Es condiçión que el maestro que se encargare de haçer la dicha sanja la prinçipie y escomiençe a haçer en la esquina del quarto de las Escuelas questá junto a las casas de Juan Tamargo, en la calle del Rosal, y la a de tomar y principiari seis pies [1'68 m.] más atrás de la esquina de las Escuelas en esta forma: lo primero, áse de quitar tres yladas del losado en todo el largo deste quarto; y estas yladas an de ser las que están pegadas con el hedificio y pared de dichas Escuelas. Y después de quitadas, se a de cabar un foso que tenga en ancho cinco pies [1'40

f. 126  
m.] y terná de hondo, en la parte de adonde se escomezare —que será a don-lde arriba se declara— quatro pies y medio [1'26 m.]. Y esta sanja se yrá rrompiendo en todo el largo deste quarto con el ancho declarado. Y en la esquina que da buelta para Sant Francisco, terná esta sanja de fondo diez pies [2'80 m.]. Y desta esquina a la de la calle del Rosal a de ser esta sanja por el suelo bajero a cordel para que las aguas tengan su caýda; y en caso que aya peña en todo lo largo, se a de rrozar y cortar en ancho la dicha sanja tres pies y medio; y a donde no oviere peña, de los çinco pies en ancho. Y en estas partes que no oviere peña, se asentará unas losas que tengan por lo menos en ancho dos pies y quarto [0'63 m.]. Y estas losas an de ser asentadas sobre cal y línea recta por el sobrelecho, guardando la desnibilación dicha, bien ajuntadas.

3.) Es condiçión que sobre dichas losas se erijan dos paredones en esta manera: el que ba a par de las paredes de las Escuelas a de tener en ancho dos pies [0'56 m.] y el de la otra parte terná pie y medio [0,42 m.] y berná a quedar la sanja en ancho otro pie y medio. Y estos dos paredones an de ser de buena piedra de manpostería, que sea llana y asentadas con buena materia de cal, de manera que lleben los morteros la mitad de cal y la otra mitad de arena, muy bien mazizado contra las paredes de las Escuelas. Subirán en alto estos pardones [*sic: paredones*], por la parte de la calle del Rosal, dos pies [0'56 m.], y en la esquina que da buelta a Sant Francisco, subirán tres quartas [0,21 m.], dando en los sobrelechos su línea rrecta de desnibelación; y subidos a este alto, se acobijará todo el caño con losas que tenga grueso suficiénte para sustentar el peso que a de tener.

f. v.  
4.) Es condiçión que denpués que la dicha sanja esté acobijada y cubierta, el paredón que ba a par de las paredes de las Escuelas baya prosiguiendo todo mazizo, como lo de abajo, con la mesma materia de materiales hasta en alto l que por la parte de la corteza de las paredes

de las Escuelas dejen libertad para asentar las losas del losado que agora ay, de manera que dichas losas en esta parte sean asentadas sobre dicho paredón. Y en este paredón se a de haçer desde la pared de las Escuelas se baya rremutiendo [*sic*] y talusando [*sic*] con unas losas toscas que bayan asentadas de manera que queden enbarbadas en las losas de las cobijas de la sanja, e yendo a morir a línea rrecta en el alto declarado, que es bajo de las losas que agora tienen las dichas Escuelas. Y esta horden de remate y talus [*sic*] se a de continuar en toda la sanja para que las aguas lobedizas bayan con su cayente a se consumir en la dicha sanja.

5.) Es condiçión que denpués de haver hecho lo de arriba capitulado, el maestro que de ello se encargare aya de tornar a losar a su costa todo el losado que quitare para haçer de la dicha sanja, bien asentado e ygualado como conbenga.

6.) Otrosí, es condiçión que en el quarto que corre a Sant Francisco se aya de rromper la dicha sanja y ejecutarla como lo demás atrás acondiçionado, trayendo la dicha sanja con los gruesos de paredones y buecos y maçizos y acubijamientos y paredón maçizado y talugado como lo demás atrás rreferido. Y esta sanja se rromperá en ancho los çinco pies de las paredes de las Escuelas; y se ahondará hasta yr a rresçibir las aguas del quarto atrás declarado, que son diez pies [2'80 m.]. Y de allí a de tener la dicha sanja hasta çinquenta pies [14 m.] más abajo de pedrestal [*sic: pedestal*] de la puerta prinçipal de las dichas Escuelas, con pie y medio [0,42 m.] de desnibelación y abajados los dichos çinquenta pies más bajo del medio de la puerta prinçipal a este puesto la sacará a fuera del losado en triángulo para que las aguas salgan a la calle de Sant Francisco.

f. 127  
7.) Otrosý, se declara que en este quarto atrás rreferido, l el maestro que dél se encargare aya de tornar a enlosar el losado y dejarle de la manera que agora está. Y

se declara que en quanto en el rronper de la peña, si acaso la oviere, por causa de no se poder saber lo que ayará, oviendo peña esté obligado el maestro a rronperla en un pie [o'28 m.] de hondo; sy fuere menester más, todo lo que más ahondare se lo pagarán las Memorias de las dichas Escuelas por lo que mereçieren haverse rozado por causa de que no se puede saber su meresçimiento de presente.

8.) Otrosí, es condición que el maestro que se encargare de hacer la dicha sanja a de poner a su costa todos los materiales que fueren neçesarios de todo jénero de piedra, cal y arena, agua y las demás cosas conbinientes, y la dar hecha y acabada para el tiempo que le fuere señalado. Y en quanto a las pagas, se guardará en la forma quel señor don Pedro de Boorques las señalare con las demás cossas que se ofrecieren.

Y esto declaramos y capitulamos por nos paresçer lo más conbiniente para el dicho rremedio, y cofirmamos: Juan de Uçete. Pedro de la Haza”.

El qual dicho nombramiento, hecho en el dicho Pedro de la Haza por el dicho señor obispo y por el dicho señor liçenciado don Pedro de Bohorques, para hacer y fabricar la dicha obra de la dicha zanja y las dichas condiçiones y capitulaciones según y en la forma y manera que arriba se contiene, el dicho Pedro de la Haza dijo que lo aceptaba y aceptó todo ello; y en su cumplimiento se obligó de que hará y edificará la dicha obra de la dicha zanja conforme a las dichas capitulaciones y condiçiones arriba rreferidas y cada una dellas, siguiendo y guardando en todo el dicho hedificio, la dicha obra, las dichas capitulaciones y condiçiones y cada una dellas. Y la dará perfectamente hecha y acabada conforme a las dichas condiçiones sin por ello pedir cosa ninguna más de doçientos ducados luego para principio de hacer la dicha obra; los quales se le an de dar y pagar luego para comenzar la dicha obra, y puestos y aderezados los materiales para la

f. 11. dicha obra en el dicho lugar y sitio donde la dicha obra l se a de haçer, le an de dar otros doçientos y cinquenta ducados; y hecho y acabado el quarto que de la dicha sanja corre desde la calle del Rosal para abajo –que es la mayor parte de la obra– se le an de dar otros dosçientos cinquenta ducados, con los quales dichos setecientos ducados, sin que le den otra cosa alguna, el dicho Pedro de la Haza a de dar la dicha obra feneçida y acabada conforme a las dichas condiçiones y capitulaciones. Y hecha y acabada la dicha obra la an de ber uno u dos maestros peritos en el dicho arte, nombrados por su señoría del dicho señor obispo; y lo que ellos dijeren mereçer la dicha obra y allende de los dichos seteçientos ducados, se lo an de dar y pagar luego que los dichos maestros ayan hecho la dicha declaración y dado la dicha obra por buena.

Y para que cunplirá todo lo susodicho, desde luego, dijo que nombraba y nombró para su fiador a Juan de Uçete, maestro escultor, vezino de la ciudad de Toro, para que el susodicho otorgue fianza en forma en rrazón de lo contenido en esta escriptura y su cumplimiento. Y no otorgando el susodicho la dicha fianza, la dará en esta çiudad a consentimiento y aprobaçión de su señoría del dicho señor obispo luego que se me den y entreguen los dichos dosçientos ducados de la dicha primera paga, o antes si fuere nescesario, o cada y quando que se la pida. Y para que ansý lo cumplirá, obligó su persona, y por especial y espresa ypoteca, todos los bienes muebles e rraýçes, derechos e açiones, havidos e por haber, e dio f. 128 poder a las justicias que desta causa puedan l e deban conoçer, conforme a derecho e nueva premática para que con el rrigor e rremedio más executibo en el derecho ansý se lo hagan cumplir, pagar, guardar y mantener como si fuera sentencia difinitiba de juez competente, por él pedida e consentida, y pasada en cosa juzgada syn rremedio de apelación ni suplicación; sobre lo qual rrenunció todas e qualesquier leyes, fueros e derechos e hordenamientos que en su favor hablan, e de que se pueda aprovechar en

jeneral y en especial, e la ley e derecho que diçe que *jeneral rrenunciación de leyes fecha non balga*; y en especial se sometió a la jurisdicción de los dichos señores testamentarios, rrenunciando como renunció su propio fuero, jurisdicción e domicilio, e la ley *sit conbenerit de jurisdictione omnium judicium* para que ansý se lo hagan cumplir. E otrogó esta escriptura en forma, estando presentes por testigos: Cripstóbal Rodríguez de Barredo y Estébano González de Mortera y Luys Morán de Labandera, vezinos desta dicha çiudad. Y el otorgante, que doy fee conozco, lo firmó de su nombre. Ba testado o deçía: 'de cantería'; pase por testado.

Dévenseme los derechos.

*Pedro de la Haza.*

Ante mí: *Joan Morán de la Rúa*».

## VII

1611, diciembre 5. Cangas de Tineo, hoy del Narcea (Asturias)

*Antonio Flórez, procurador de Juan Ducete, ambos vecinos de Toro, hace un requerimiento al padre abad del monasterio de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea) para que cumpla con los diferentes pagos en moneda corriente, vino y trigo que se capitularon en la escriptura de contrato para la fábrica de la sillería de coro de este monasterio. Es un traslado sin foliar.*

*Archivo particular, Cangas del Narcea.*

«Escribano, que estáis presente, dad por fee y testimonio, en manera que aga fee en juizio y fuera dél, a mí, Antonio Flórez, vezino de la ciudad de Toro, en nonbre y como procurador que soy en este caso de Juan de Uçeta, maestro de arquitectura, vezino ansimismo de la dicha ciudad de Toro, y estantes en este concejo de Cangas de Tineo, Principado de Asturias, en como en el dicho nonbre pido y requiero, todas las vezes que puedo

y devo en tal caso me son neçesarios de derecho, al padre fray Pedro Rodríguez, abbad del conbento de San Juan de Corias y, en su ausencia, al padre prior que es al presente o al padre mayordomo hu otro qualquier monge del dicho monasterio, de suerte que venga a notiçia del dicho padre abbad y le pare perjuizio este requerimiento y sea bisto aberse hecho en forma. Que, atento que el dicho mi parte tiene hecho escriptura con el dicho abbad y su conbento, en que les a de hazer y acabar y perfiçonar las sillas de un coro de la yglesia del dicho monasterio, y el dicho padre abbad y su conbento a de dar al dicho mi parte todo el gasto de bino y trigos que hubiese de gastar en todo el tiempo que durase en hazerse la dicha obra; y, ansimismo, veinte y çinco ducados cada mes para pagar los ofiçiales y gastos particulares. Y, por no se cunplir el dicho contrato e no le querer pagar lo conçertado en el dicho contrato, no tiene con qué pagar sus ofiçiales ni qué gastar en azer la dicha obra; y les hes fuerça irse a su tierra con sus ofiçiales y dexar la dicha obra; y se le menoscaba de su hazienda más de quinientos ducados que gasta con su persona y ofiçiales por estar tan lexos de su tierra y haber más de ochenta leguas dende aquí a su tierra. Y, ansimesmo, pierde de ganar en la dicha obra de su maestría más de seisçientos ducados por mandar zesar de la obra al dicho mi parte.

Por tanto, le pido y requiero –como dicho tengo– al dicho padre abbad o su superior o mayordomo, u a otro l qualquier monge cunpla con el dicho mi parte al tenor de la hescritura hecha entre el dicho monasterio y mi parte, donde no protestó pedir, y que el dicho mi parte pedirá todos los dichos intereses en la parte donde más conbenga; y, ansimismo, me dad por fee las sillas que tenga hechas en rraçón y porsecuçión [*sic*] del dicho contrato, para que todo, juntamente, se me entregue para en guarida de mi derecho y del dicho mi parte, firmado y signado en pública forma, y dé como lo pido. Ansí lo pido por testimonio y a los presentes, me sean testigos. Juan de Uçete.

En la villa de Cangas, a cinco días del mes de dizienbre de mil y seisçientos y onçe años, yo, Lope Flórez de Cangas, escribano del número de esta villa de Cangas, de pedimiento del dicho Juan de Uçete, de quien está firmado este dicho requerimiento, leý e notifiqué este dicho requerimiento al padre fray Plázido, monge del monasterio de San Juan de Corias, el cual pidió [sic] traslado dél para lo comunicar con el padre abad. Y asta en tanto, pide no le pare perjuizio. Y esto dixo y dio por respuesta. Y de todo ello doy fee.

Es traslado. Testigos: el liçenciado Francisco Álvarez Ossorio, vezino desta villa, y Domingo de Bilonia. Ante mí: Lope Flórez.

Concuerta con el oreginal, de que doy fee y lo firmo: Lope Flórez, escribano.

E yo, el dicho Lope Flórez de Cangas, escribano del número desta dicha villa y concejo de Cangas por el rey, nuestro Señor, presente fuy al requerimiento fecho de yuso con los dichos testigos y parte; y de pedimiento del padre fray Pedro de Herrera, mayordomo del dicho monasterio, este traslado saqué por mano ajena del orejinal que en l mi poder queda, el qual saqué por mano ajena y lo correjí y cotejé vien y fielmente. Y en fe dello ago mi sino acostunvrado ques a tal. Va enmendado 'reque', valga, y testado 'desta fe' no enpezca.

En testimonio de verdad

*Lope Flórez, escribano.»*

## VIII

1612, setiembre 9. Corias (Cangas del Narcea, Asturias)

*Informe pericial hecho por los ensambladores ovetenses Francisco González y Juan de Medina Cerón de la sillería que, para el coro de la iglesia del monasterio de San Juan Bautista de Corias, hizo el escultor Juan Ducete. Es un traslado sin foliar.*

*Archivo particular, Cangas del Narcea.*

«En la villa de Corias, a nueve días del mes de septiembre de mill e seisçientos y doze años, en presencia de Bartolomé Pérez, alcalde mayor desta dicha villa, e por ante mí, el escribano, y testigos de yuso escritos pareció presente el padre fray Pedro de Herrera, mayordomo y procurador del monasterio de San Juan de Corias, e dixo que: por quanto el abbad y monges del dicho monasterio abían conçertado y tratado con Juan de Uçete, maestro escultor, de açer çiertas sillas para el coro del dicho monasterio conforme una escritura que ante mí, el dicho escribano, se otrogó; y entre las condiçiones que la dicha escritura tiene es una, conbiene a saber: de que acabadas las dichas sillas por el dicho Juan de Uçete, el dicho padre abbad llamase a un maestro que las biese para ver si el dicho Juan de Uçete abía cunplido con la traça y condiçiones de la dicha escritura. Y porque agora el dicho Juan de Uçete alçó mano de la dicha obra sin acabar ni perfiçonar, ni azer cosa alguna conforme a la traça y condiçiones que el dicho padre abbad le dio y, al presente, tiene aquí el dicho padre abbad maestros que bean la dicha obra y bean la traça y condiçiones, pide al dicho señor alcalde tome y rreçiba juramento a Françisco González, enxanblador y arquiteto, que está presente, y a Juan de Medina Çerón, maestro ansimismo de la dicha arte, para que bean la dicha obra y escritura, traça y condiçiones della, y digan –debaxo de juramento– si el dicho Juan de Uçete cumplió en azer las sillas con la traça y condiçiones que

le fue dada y, asimismo, declaren las faltas que las dichas sillas tienen y si la obra es perfecta o falsa, y las quiebras que an fecho las dichas sillas por ser la madera berde, y qué constará cada silla para poner en perfección, y lo que se a de añadir o quitar dellas, y el coste que ará cada silla para que pueda servir y sea perpetua y perfeta. Y caso que la obra esté buena y estén perfectamente acabadas las sillas, qué pueda baler, alta y baxa, una con otra. Y de todo lo que declararen, debaxo del dicho juramento, le dé l un traslado signado en pública forma y en manera que haga fee para presentar allí y a donde a su derecho conbenga.

E luego, visto por el dicho señor alcalde mayor, mandó llamar a su presençia al dicho Françisco González y a Juan de Medina Çerón, maestros escultores; y abiendo venido, les mandó poner la mano sobre la señal de la cruz de la bara que tenía en sus manos e tomó e rreçivió juramento de los susodichos, en forma debida de derecho, los quales lo izieron bien y cunplidamente; y a la conclusión, respondieron de azer bien y cunplidamente lo que se les entendiere. E luego el dicho Françisco González dixo –debaxo del dicho juramento que a hecho– que él a bisto por sus ojos las sillas altas y baxas que están de prestado asentadas en el coro del dicho monasterio, y la escritura y traça y conçierto dellas; y que lo que save y es berdad, para el juramento que tiene fecho, que el dicho Juan de Uçete no a cunplido con las condiciones de la escritura ni traça que le fue dada por el padre abbad, porque quanto a lo primero, abiendo de ser las dichas sillas de madera de nogal curada y plátano curado y seco, qual conbenía para el dicho edificio y sillas, no lo hizo así el dicho Juan de Uçete, antes fue de madera berde, reçién cortada, como consta de la dicha madera y de los quiebro que an hecho las juntas y encaxes de las dichas sillas, como se bee manifiesta y claramente; y, asimismo, los entreclozes, por no estar baçiados, es falso todo, donde biene a caer los asientos de las dichas sillas; y las misericordias ni asientos no están conforme a la

traça; y la plataforma donde cargan los respaldares de los asientos no corren más de por las delanteras, abiendo de correr por todo alrededor conforme a la traça; y las sillas baxas an de ser labradas y açepilladas por detrás todo lo que se bee; y ha de llevar sobre ellas unos estantes, conforme a la traça, para poner libros a manera de façistoles. Y no a hecho cosa ninguna dellas. l Y asimismo, dixo que donde están los asientos no ay lugar para asentar bisagras bien hechas y que sean firmes y perpetuas; y que la silla, alta y baxa, una con otra, acabadas perfectamente y asentadas y puestas en toda perfección, y acabados los rincones, que son quatro: dos de las sillas altas y dos de las baxas, y todo ello y cada parte dello acabado y perfecto, y asentado conforme a la traça que al dicho Juan de Uçete le fue dada, y escritura que sobre ello está hecha, bale una silla con otra, alta y baxa, dosçientos reales, no más. Pero agora, en la forma que están –y éste que declara las a bisto– no balen ni pueda baler catorze ducados, y no los balen. Y esta es la berdad para el juramento que fecho tiene, en que se afirmó y rratificó. Y así lo dixo y declaró; y dixo ser de hedad de quarenta y seis años, poco más o menos tiempo. Y lo firmó de su nonbre junto con el alcalde mayor, que se alló presente a su declaración. Bartolomé Pérez. Françisco González. Ante mí: Joan Menéndez, escrivano.

E después de lo susodicho, este dicho día, mes y año susodicho, en presençia del dicho alcalde mayor y ante mí, el escribano, y testigos, pareçió presente Juan de Medina, maestro arquiteto; y declarando al tenor del dicho pedimiento contenido en este proçeso, el qual, después de aver jurado en forma de derecho, dixo ser de hedad de quarenta y çinco años, poco más o menos tiempo. Y éste que declara dixo que él, por sus ojos [*había visto*] las sillas altas y baxas que están de prestado en el coro del dicho monasterio, puestas en la yglesia de Nuestra Señora de la Vega, que es en el dicho monasterio, y a bisto la escritura, traça y conçierto dellas; y que lo que save,

debaxo del dicho juramento que tiene hecho, es que el dicho Juan de Uçete no ha cumplido con las condiciones ni traça ni con la escritura ni con la traça que le fue dada por el padre abad; porque, abiendo de ser las dichas sillas de madera curada y seca, qual conbenía para la dicha obra y sillas, no lo hiço así, antes las hiço de madera berde rrecién cortada, como consta y se bee con ebidencia en la mesma madera dellas y de los quiebros y endiduras que an hecho; y las juntas se ban desencaxando y se bee claramente en los encaxes de las dichas sillas estar todas ellas de madera berde; y se ban cayendo algunos pedaços dellas que estaban aplacados; y, ansimismo, los entreclo-  
ses no están baçiados donde an de cargar l los asientos, antes están falsos, porque abiendo de entrar dentro, como devían, están y caen sobre unas molduras aplacadas y se an de caer luego por ser sin nunguna firmeça; y las misericordias ni asientos están conforme a la traça; y la plataforma donde cargan los respaldares, debaxo de los asientos, no está hecha; y las sillas baxas no están labradas de media silla arriba, como an de estar, y les faltan los atriles que corren a la redonda de todas las sillas baxas por detrás; y más, les faltan los quatro rrincones de las sillas altas y baxas; y, asimismo, les faltan las plataformas de las sillas altas; y, asimismo, no hay lugar para asentar las bisagras bien hechas y que sean firmes y perpetuas, por aver dexado poca madera en que caber yasgan. Y, asimismo, les falta quatro escalerillas, de tres pasos cada una, para subir a las sillas altas: que an de ser dos escalerillas de cada lado. Y por la dicha madera –como dicho tiene– estar y averse puesto berde, an abierto todas las dichas sillas. Y que cada silla de las susodichas, alta y baxa, una con otra, acabadas perfectamente y asentadas y puestas en toda perfeçión, y hechos y acabados los quatro rincones que les faltan, desde las sillas altas y desde las baxas, y todo ello, si estubiera hecho y acabado, y perfecto y asentado conforme a la dicha escritura y conforme a la dicha traça que al dicho Juan de Uçete le fue dada, y

conforme a la escritura que sobre ello está hecha, si todo ello estubiera perfectamente acabado, balía cada silla, alta y baxa, una con otra, no más de dosçientos reales; pero agora, en la forma y manera –que están que este declarante las a bisto– no balen ni pueden baler de catorçe ducados arriba. Y esto es la berdad para el juramento que fecho tiene, en que se afirmó y rratificó. Y lo firmó de su nonbre, juntamente con el dicho alcalde mayor –que se alló presente a su declaración–. Bartolomé Pérez. Juan de Medina Çerón. Ante mí: Joan Menéndez, escribano.

E yo, el sobredicho Joan Menéndez, escribano público del número desta villa de Corias, de pedimiento del procurador de San Juan de Corias, este traslado saqué del orijinal que en mi poder queda, con el qual concuerda; y en fee dello lo signé.

En testimonio de berdad.

*Joan Menéndez».*

DECIMUM PRESSVS IN ANNUM,

DENIQVE EDITVS.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN GIJÓN,  
EN LOS TALLERES DE MERCANTIL ASTURIAS, S. A.,  
EL 15 DE MAYO, FESTIVIDAD DE SAN ISIDRO LABRADOR.

ANNO MCMXCVII