

EL PROBLEMA DE LA INTRODUCCION DEL RENACIMIENTO EN LA ESCULTURA ASTURIANA DEL SIGLO XVI. LOS GONZALEZ

RAQUEL ALONSO ALVAREZ
MARIA PILAR GARCIA CUETOS

I.-EL OSCURO PANORAMA DE LA ESCULTURA QUINIENTISTA ASTURIANA

La escultura asturiana del siglo XVI permanece en su mayor parte sin estudiar. Se han publicado algunos estudios sobre obras concretas, caso del mausoleo del Arzobispo don Fernando de Valdés y la Virgen de Nuestra Señora del Valle, de Pravia. También se elaboró recientemente un primer estudio que pretende dar una visión general de la misma ¹.

Por su parte, el profesor Germán Ramallo, en su estudio sobre la escultura barroca asturiana, se ocupó de algunos artífices que ejercen su labor a comienzos del siglo XVII y que hemos podido documentar también actuando en el último tercio del quinientos ².

De la primera mitad de la centuria hemos conservado únicamente el retablo mayor de la Catedral de Oviedo ³ y el de Santa María de Llanes ⁴. El primero supone la pervivencia de los esquemas góticos, unidos a elementos renacentistas, mientras que en el segundo se plasma ya una estética plateresca. Se trata de obras aisladas y que carecen de repercusiones en la región o al menos no se conservan obras que permitan afirmar lo contrario.

Así pues, nos encontramos con un casi absoluto vacío en el periodo que debería de marcar la transición entre la estética del gótico final y la renaciente. Viene a producirse en Asturias un caso similar al de la vecina Cantabria ⁵.

De este modo, en Asturias sólo podemos comenzar a analizar la cuestión de la introducción de estéticas renacentistas, al margen de los citados ejemplos, a partir de una fecha tardía que arranca aproximadamente de mediados de siglo. Como es de esperar, en este momento ya se detecta una marcada influencia del manierismo. Un ejemplo particularmente hermoso es el retablo mayor de la parroquial de Pola de Allande ⁶, que no está documentado, pero en el que Germán Ramallo ha visto la mano de un seguidor de Berruguete. Un caso similar es el del retablo de la Trinidad de Santa María de Llanes. Las dos obras se han fechado en la segunda mitad del siglo.

Según parece, y siempre teniendo en cuenta los datos con los que contamos hasta el momento, en la segunda mitad del quinientos, o incluso a principios del siglo XVII, en

el Principado debieron asentarse escultores procedentes del norte de Europa, concretamente de Borgoña y Flandes –ha podido documentarse la presencia de Antonio de Borgoña, Miguel Mignot, o Roberto de Ruan– y de Castilla tales como Fernando de Ceballos o Juan de Medina Cerón. Aunque tenemos constancia de numerosas obras encargadas a estos imagineros y entalladores, apenas se han conservado algunos fragmentos de las mismas, caso de un relieve del retablo de Santa María de Lugás, encargado a Medina Cerón en 1609⁷.

Visto este panorama general, será fácil comprender la importancia que para el estudio de la escultura quinientista asturiana tiene el conjunto mueble de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Valdediós, en Villaviciosa. En este caso, contamos con una obra que ha podido ser documentada, con lo que tenemos una base sólida para efectuar su análisis. En la iglesia se conservan la sillería de coro y dos relieves, localizados en unos retablos barrocos ubicados a los pies de la nave. Además, dispersos por el monasterio, se encontraron varios fragmentos, ahora recogidos en el taller de restauración perteneciente a la Escuela Taller ubicada en el cenobio⁸.

II.–ANDRES GONZALEZ Y LOS RETABLOS DE SANTA MARIA DE VALDEDIOS

A pesar de ser los restos del retablo de Valdediós la única obra documentada y conservada de Andrés González, los protocolos notariales de Oviedo permiten seguir el rastro del imaginero de manera detallada. Se observa, por una parte, una actividad y volumen de obra considerables en un arco temporal que abarca casi toda la segunda mitad del siglo XVI, y por otra, un aumento progresivo en la envergadura de los encargos que recibe. Así, su primer trabajo documentado son unas armas para la Fortaleza de Oviedo en 1566⁹, encargo del que arranca su producción conocida. Sin embargo, para esta época ya debía ser un artífice bien considerado, pues pocos años más tarde, en 1568, firma un contrato de aprendizaje con Alonso de Grado, comprometiéndose a enseñarle su oficio¹⁰.

Un año más tarde, Iñigo de la Rúa, canónigo de la catedral, le encarga un Niño Jesús de madera estofada, con sus andas, ya que debía sacarse en procesión¹¹. Esto nos hace pensar que el encargo no respondía a la devoción personal del canónigo sino que debió hacerse para la catedral o la capilla del Hospital de los Remedios, de la que era patrono el de la Rúa. Así pues, ya desde temprana fecha le tenemos trabajando para clientela importante.

Nada sabemos de él hasta 1574, excepto que está casado con María de Hevia en 1570¹² y que en 1571 figura como fiador de un depósito¹³. En 1574 recibe el encargo de una custodia para Posada de Rengos (Cangas de Tineo)¹⁴ y en 1579 el de otra para la iglesia de Piñeres, junto con el pintor palentino Francisco de Paredes¹⁵.

En 1581¹⁶ inicia una interesantísima serie de escritorios que realizará junto con su yerno Antonio de Borgoña. Es muy importante destacar que dos de los clientes eran vecinos de Medina de Rioseco, y el restante residía en la Corte, así que no nos parece aventurado suponer que los escritorios en cuestión gozaban de una cierta fama. No conocemos el grado de calidad del trabajo, pero lo que sí revela la documentación es un abigarramiento de relieves que debía hacer de estas piezas objetos de lujo: las Siete Virtudes, el Descendimiento, las Angustias, la Visitación y San Francisco en cajones y

puertas, la Anunciación en la tapa y las armas del cliente en los laterales. En todos ellos se repiten estos temas con ligeras variaciones, acompañándose el escritorio en una ocasión con un conjunto de sillas también adornadas con las armas del propietario ¹⁷.

Esta actividad paralela de retablista y mobiliario explican el carácter global del que debió ser el mayor encargo de su vida: el conjunto de retablos, sillerías y mobiliario del monasterio de Valdediós. En 1587 trabaja de nuevo para el Ayuntamiento de Oviedo ¹⁸, pero esta vez se encarga de un retablo con el Calvario y le encontramos ya con su hijo.

A continuación se encarga, junto con su hijo Francisco, de la obra a la que ya nos hemos referido en el monasterio de Valdediós. El primer concierto de los retablos y la sillería se hizo en 1590, adquiriéndose con destino a esta obra 111 tablones de nogal ¹⁹. Se alude en el Libro de Obra a los cuatro retablos y la sillería de coro que se estaban fabricando. De los retablos se encargó Andrés González y de la sillería su hijo Francisco, ayudado por Antón de Verros, un carpintero local que se ocupaba de diversas labores en el monasterio.

González recibiría por su trabajo 50 ducados, más 4 reales por día trabajado.

Al año siguiente, en 1591, se le abonan al escultor dos pagas de 610 y 176 reales respectivamente, y se compraron con destino al retablo mayor 12 tablas, 6 “quartones” y 5 “tueros” de nogal, y 38 tablas y 8 “quartones” de castaño.

Al año siguiente aún continuaba González ocupado ultimando el retablo mayor. Recibió por el remate del mismo 40 ducados y además otros 300 reales por unas “demasías”, unos trabajos que excedían lo contratado en un principio, pero cuyo alcance no se especificaba. Únicamente se alude a que había tallado “el crucifijo del Arco”.

De todo lo fabricado por Andrés González hemos conservado los dos relieves reutilizados en retablos del siglo XVIII y los restos del colocado en la sacristía en la misma centuria. Estos últimos han sido restaurados recientemente con muy poco acierto, por lo que su análisis está muy determinado por su nuevo aspecto, al haber sido seriamente retocada la policromía y estar redorados. Por suerte, se han conservado documentos gráficos de su estado anterior, que nos sirven de adecuada referencia en nuestro estudio.

Los relieves que se conservan en la iglesia permanecen en su estado original, si bien deteriorados por el paso del tiempo ²⁰. En una de las escenas se ha representado a Santiago Matamoros. El santo, a caballo, avanza delante del ejército cristiano, al que se alude sumariamente con dos rostros de guerreros, cubiertos con yelmo y la grupa de uno de los caballos, y se enfrenta a las sarracenos. Algunos han caído ya bajo su montura o son aplastados por sus compañeros, en retirada. El movimiento impreso al caballo encabritado y al santo, con su cabeza dispuesta en tres cuartos es aún un tanto hierático, mientras que los musulmanes se representan en posturas forzadas y escorzos, llenando el flanco izquierdo del relieve y el ángulo inferior del mismo. La composición está marcada por una clara diagonal que se compone mediante el caballo y la cabeza de uno de los musulmanes. Observamos cierta idealización en el rostro del santo, y las anatomías son robustas, de canon un tanto reducido.

En el otro relieve se han representado Santas Mártires. En el centro vemos las figuras de dos de ellas, vestidas con manto que les cubre la cabeza pero deja ver parcialmente sus cabellos, portan palma de martirio y una flecha. Detrás, también de pie pero en un segundo plano, vemos otras tres santas y a los lados las cabezas superpuestas de otras. En sus nimbos hay inscripciones que nos aclaran su identidad. Las situadas de pie están vivas, aunque su mirada perdida las aísla del espectador; las de los

lados tienen la cabeza ligeramente inclinada, los ojos cerrados o semicerrados, con una tonalidad azulada a su alrededor y en el extremo de la nariz pues están muertas, aunque su aspecto sea plácido. En algún caso el instrumento del martirio, cuchillo o sierra, aparece cercenando su cuello. La composición es equilibrada y las figuras son hieráticas. Sus rostros están idealizados y su canon es robusto. En el centro aparecen Santa Ursula y Santa Escolástica, flanqueadas a la izquierda por Santa Fe, Santa Prisca, Santa Sabina y Santa Cristina, y a la derecha por Santa Agata, Santa Petronila y Santa Margarita.

Del retablo de la sacristía se conservan, como ya adelantamos, varios fragmentos:

Relieve de Santos Mártires, que debía de completar al que hemos descrito de las santas. Su composición es similar, en el centro vemos a San Blas, de pie, con indumentaria de obispo y una espada atravesando su cuello, aludiendo a su martirio. Su rostro también está un tanto idealizado y el tratamiento de los pliegues es idéntico al visto en las Santas, la túnica se compone de menudos pliegues algo acanutados y los del manto, más amplios y suavemente quebrados, señalan el movimiento de una de las piernas hacia adelante.

A los lados del santo vemos otros mártires, con inscripciones alusivas a su identidad en el nimbo y espadas, cuchillos y sierras atravesando sus cuellos o incrustados en el cráneo. Algunos están vivos, pero otros, como las santas, tienen la cabeza ligeramente inclinada, los ojos cerrados, aunque la nueva policromía ha eliminado los tonos azulados que les darían el aspecto cadavérico de las santas. A pesar de la violencia que supone la presencia de los instrumentos de martirio, vemos que se les ha idealizado y presentan un aspecto sereno, nada crispado. En el lado izquierdo se representan, de abajo arriba, San Tirso, ¿San Clemente?, San Cosme y San Damián; en el derecho, San Pedro Mártir, uno sin identificar y San Vicente.

En otro relieve de las mismas dimensiones, vemos a San Bernardo con los instrumentos de la Pasión de Cristo. El santo está arrodillado y absorto en la contemplación divina, con los ojos elevados hacia lo alto. Un nimbo rodea su cabeza y su rostro está muy idealizado. Es especialmente notable el tratamiento de los pliegues de su hábito, muy finos y menudos, oscureciendo incluso su anatomía, pero dotando a la figura de empaque. En una filacteria muy plegada se ha incluido una inscripción.

Además hay otro grupo de relieves, más estrechos, en los que se representó a San Fabián, San Sebastián y otro santo que no hemos podido identificar, quizá San Gregorio Magno. Los tres se han dispuesto en una hornacina fingida, bajo una venera y sobre una ménsula. En el caso de los dos primeros, se dispuso bajo ellas una cartela que nos aclara su identidad. San Fabián y el otro obispo visten túnicas y capas pluviales, adelantan una pierna y bendicen, el tratamiento de la indumentaria es similar al ya descrito en los relieves principales. En cuanto al San Sebastián, aunque la restauración no permita apreciarlo adecuadamente, su anatomía es de tradición clasicista, si bien la figura es un tanto desproporcionada, de piernas muy cortas.

Hay otro grupo de relieves que deben de corresponder al banco de los retablos, en ellos vemos a diferentes Padres de la Iglesia y Mártires, con la filacteria que nos revela su identidad y atributos correspondientes. Se trata de San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, San Esteban, Santo Tomás de Aquino y San Lorenzo. En algún caso los rostros se trataron con cierto realismo, así Santo Tomás o San Jerónimo, pero en el caso de los personajes más jóvenes, se retoma el estereotipo un tanto idealizado al que venimos refiriéndonos.

También se ha conservado la cornisa del retablo. Esta consta de dos relieves laterales en los que se han representado los bustos de los santos Justo y Pastor, ambos con una filacteria con su nombre, con un tratamiento más sumario que el de los anteriores relieves. En el centro vemos dos florones cuadrados y una cabeza de ángel. Se ha conservado también otro fragmento con una composición idéntica, que no conseguimos ubicar.

Hay otras dos composiciones triangulares que debían corresponder al remate del retablo. Su calidad es también inferior a la de los relieves principales. En uno de ellos se ha representado a Dios Padre, con el orbe y el manto arbolado enmarcándolo sobre un fondo de nubes compuestas mediante espirales. En el otro vemos a Cristo triunfante portando la cruz, de tres cuartos y sobre el mismo fondo de nubes.

Otros elementos que debían corresponder a la misma obra son unos medallones con escudos de la Congregación de Castilla de la orden bernarda y varias columnas. Hay cuatro más pequeñas, y otras mayores, todas con capitel corintio, fuste estriado y con éntasis.

Así pues, conservamos en Valdediós un conjunto con variada iconografía y un buen número de relieves. Las figuras se caracterizan por su canon corto, y a veces desproporcionado, pero hermozeado por un tratamiento anatómico potente u naturalista en el caso de los desnudos. Los ropajes se trabajaban también con la pericia de un buen artesano, y resultan movidos, suaves y naturales. Los rostros van desde un realismo que casi nos parece hispanoflamenco a un idealismo de raigambre clasicista. No pensamos, sin embargo, que esto responda necesariamente a la intervención de más de un imaginero, sino que puede deberse a la formación ecléctica de un autor provinciano que hace su trabajo con corrección, e incluso maestría, pero sin asimilar nunca correctamente las corrientes con las que toma contacto.

Tras la obra de Valdediós, aparece por última vez en la documentación en 1595, "estante en Avilés"²¹, y hacia esos años debe morir, o al menos dejar de trabajar, puesto que en 1601 ya encontramos a su hijo Francisco trabajando en solitario.

A pesar de lo relativamente bien documentada que está la carrera de Andrés González, muchos puntos de interés permanecen en la oscuridad. Desconocemos si su formación se realizó en Asturias o fue producto de un viaje a Castilla, y tampoco podemos hacernos idea de su evolución estilística, si es que la experimentó. Podemos suponer que si realizó algún viaje de aprendizaje, lo hizo antes de su aparición en 1566, ya que después de este año su nombre aparece regularmente en la documentación asturiana²², excepto cortos lapsus en 1567, 1572-73, 75-78, 1580, 1583-86 y 1587-91. Particularmente sospechosa nos parece su desaparición del panorama asturiano entre 1575 y 1578, por ser ésta más prolongada que otras. Cuando reaparezca en 1579, lo hará acompañado de Antonio de Borgoña, que figura durante un tiempo a su lado en los contratos y será su yerno. Quizá un hipotético viaje a Castilla del imaginero explicaría la entrada en el panorama asturiano del borgoñón, y la curiosa colección de escritorios que contratan ambos, siempre con personajes ultramontanos. De todas maneras, aunque estas circunstancias pueden hacernos sospechar, también es posible que se trate de simples coincidencias. Antonio de Borgoña no es el único apellido extranjero que encontramos en la Asturias de la época, y los contactos entre Medina de Rioseco y Oviedo eran frecuentes gracias a la concurrencia regular de sus comerciantes a los mercados asturianos.

La posibilidad de su formación asturiana es imposible de precisar, dada la escasez de obra conservada en estos años en Asturias. Un cierto aire de familia parece advertirse entre algunas figuras de Valdediós y un Dios Padre, lo único conservado del retablo de Lugás que Juan de Medina Cerón contrató en 1598²³. Medina Cerón era natural de Benavente, y cabe dentro de lo posible que de allí trajera a Asturias aires que influyeran en Andrés González, pero sus coincidencias bien pueden ser producto más de un sustrato común que de una influencia del uno sobre el otro. No mejora mucho la situación el desconocimiento del origen de la formación del benaventino y de las actividades que desarrolló antes de 1598. Por otro lado, ciertas relaciones estilísticas pueden también apreciarse con parte de la obra desarrollada en Galicia por Juan de Angés el Mozo, particularmente entre el San Benito del retablo mayor de San Esteban de Ribas del Sil y el del retablo que estudiamos, y los escudos que rematan el retablo de Junquera de Espinaredo. Aunque la obra de Angés presenta, en su conjunto, un influjo del manierismo a la manera de Juni que no aparece en la obra de Valdediós, de menor calidad, pensamos que no debe desestimarse la llegada de las corrientes castellanas a Asturias a través de la vía gallega, que últimamente se ha revelado en nuestra región de mayor influencia que la que se le suponía²⁴.

III—FRANCISCO GONZALEZ Y LAS SILLERIAS DE VALDEDIOS

A partir de 1590, y con la mencionada obra de Valdediós vemos a Andrés González trabajando con sus hijos. Principalmente uno de ellos, Francisco, continuará regularmente la actividad paterna. Si el problema de la formación de Andrés sigue sin resolver, la obra de Francisco sugiere, al menos por lo poco que sabemos de ella, una manifiesta continuidad respecto de la su padre, El dibujo de la Dolorosa que realizó en 1606²⁵, conserva el aire de las Santas Mártires del retablo de Valdediós, con su cuerpo achaparrado situado en contraposto, envuelto en un manto de plegado pesado y suave, y ello sin conseguir la belleza de algunos rostros de su padre ni la soltura que en ocasiones logra conferir éste a los ropajes que cubren a sus santos, a pesar de lo corto de su canon.

Francisco González mantiene la tradición de su padre en lo que respecta al tipo de encargos. Así, para el Marqués de Valdecarzana realiza no sólo los retablos de Muros, sino también “bufetes, sillas, taburetes y otras obras y un escudo de armas para la capilla de Villanueva”²⁶. De la cajonera que proyectó para la sacristía de los dominicos de Oviedo no conservamos ni trazas ni obra, pero sí las condiciones. Estas, aunque no muy explícitas, parecen sugerirnos una obra semejante a la que hizo para la sillería de Valdediós. El fondo de la cajonera de los dominicos se describe como de “dos pies de alto con sus pilastras, basas y capiteles jónicos y su cornisa por remate, que haga: arquitrabe, friso y cornisa”²⁷. Imaginamos que no llevaba más imagería que el Calvario que se describe en el centro, pues nada dice de ella. Quizá estas obras podría ponerse también en relación con la sillería de coro de San Vicente, hoy en San Pelayo, que debió realizarse hacia estas fechas y que permanece sin autor conocido.

La sillería de Valdediós se contrató en 1590²⁸, con la condición de que los trabajos se efectuaran entre agosto y Navidad de ese año. Al año siguiente se adquirieron cien tablas y para continuar ésta y la del coro bajo (la del crucero de la iglesia), abonándosele a Francisco González 150 reales por el trabajo materializado hasta ese momento. También se compraron 24 tablas de castaño para el trascoro.

Además, se hizo con Francisco otro contrato por otras dos sillas, no incluidas en el primero. Por el trabajo en el coro bajo y el facistol se le abonaron 163 reales.

En 1591 se adquirieron 38 tablones, cuatro docenas de tablas y 4 “cuartones” de nogal para acabar la obra del coro bajo. En 1592 se le abonaron a Francisco González y su ayudante, Antón de Berros, 717 reales por la obra del coro bajo y los asientos del altar y la escalera del púlpito, fabricaron dos bufetes (probablemente similares a los encargados a su padre), dos candeleros, dos cajones y las tablas de la “mundicias”.

De toda esta obra, sólo se ha conservado la sillería del coro alto, que ahora se encuentra en un estado bastante delicado y necesita una urgente restauración.

De planta en U, se compone de dos pisos, alto y bajo. En el alto, los respaldos de los siales, altos y rectangulares, se dividen mediante pilastras a las que adosan semicolumnas con capitel de tipo jónico y fuste estriado, recubierto de escamas en su tercio inferior. Las sillas se dividen mediante ménsulas a las que se adosan tarjetas vegetales, y tanto en los respaldos altos como en los bajos se tallan motivos geométricos variados. Las sillas del coro bajo son más sencillas y se dividen mediante columnillas exentas, éstas estriadas, con fuerte éntasis y capitel bulboso. Al igual que en el retablo, los laterales rematan con escudos de la orden bernarda. El sitial abacial desapareció, siendo sustituido en el siglo XVIII por una hornacina.

La relación que ya hemos sugerido entre esta sillería y la del monasterio de San Pelayo se centra sobre todo en la organización arquitectónica. La riqueza iconográfica de la segunda, en cuyos respaldos se tallan santos de la orden benedictina –por cierto, relacionados estilísticamente con figuras del retablo de Valdediós– no convenía a la orden bernarda en un momento en el que ésta intenta recuperar su espíritu original con ocasión de su reforma. Un esquema semejante al de Francisco González, hecho a base de rectángulos en los que se tallan rosetas geometrizadas y cadeneta manierista, separados por columnas estriadas con decoración en su tercio inferior, puede encontrarse en la sillería del coro alto del también cisterciense monasterio de Santa María de Huerta, en Soria, de la segunda mitad del siglo XVI ²⁹.

Nos queda por último referirnos a la colaboración entre Francisco González, Pedro García y el destacado escultor asturiano Luis Fernández de la Vega, junto a los que se supone que fabricó, ente otros, el retablo mayor de Noreña y el del monasterio de San Vicente de Oviedo ³⁰. Ignoramos como estaban de avanzadas sus obras cuando se produjo la ruptura de terceras partes en 1641, ni queda muy clara la relación entre González y Fernández de la Vega. El tondo de Dios Padre, de estuco, que corona el presbiterio de la iglesia de San Vicente, hoy Santa María de la Corte, no parece desde luego salido de manos de un Fernández de la Vega que para estos años ya había producido obra de mucha mayor calidad y una estética plenamente barroca. Cabe pensar en una intervención de González, puesto que aspectos del estuco recuerdan la obra de su padre en Valdediós, o en este Pedro García del que no conocemos ninguna obra que nos permita establecer comparaciones. Sea ello como fuere, nos encontramos ante las últimas manifestaciones de un estilo tardorrenacentista condenado a muerte por la obra de un ya plenamente barroco Luis Fernández de la Vega.

NOTAS

1 BENITO RUANO, Eloy. "El sepulcro del Arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la colegiata de Salas (Asturias)", *Simposio Valdés Salas*. Oviedo, 1968, págs. 277-291; PASTOR CRIADO, M. Isabel. "Aproximaciones al retablo renacentista y sus artífices, *Imafronte*, n.º 3, 4, 5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, págs. 17-31; GONZALEZ SANTOS, Javier. "El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1986.

2 RAMALLO ASENSIO, Germán. *La escultura barroca en Asturias*. Oviedo, 1985; Del mismo autor, *Documentos de escultura barroca*. Oviedo, 1991.

3 GOMEZ MORENO, Manuel. "El retablo de la Catedral de Oviedo". *Archivo español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933.

4 MORALES SARO, María de las Cruces, "El retablo mayor de Santa María de Llanes", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 84-85. Oviedo, 1975.

5 POLO SANCHEZ, Julio J. "Los primeros ejemplos renacentistas de escultura policromada en Cantabria", *Jornadas nacionales sobre el renacimiento español*. Príncipe de Viana. Pamplona, 1991, págs. 263-273.

6 RAMALLO ASENSIO, Germán. "El Renacimiento", *Enciclopedia Temática de Asturias. Arte I*, 1981, pág. 340.

7 Compromiso del escultor Juan de Medina Cerón para hacer el retablo de Santa María de Lugás. Oviedo, 7 de julio de 1605, cit. RAMALLO ASENSIO, Germán, *Documentos ...*, doc. 3, pág. 27. Un fragmento de este retablo fue localizado y analizado por I. PASTOR CRIADO, "aproximaciones al retablo ...", págs. 22-23.

8 El monasterio permaneció abandonado varios años, y los fragmentos de retablos acabaron almacenados en una dependencia aneja al coro. Fueron encargados para la iglesia y cuando se sustituyeron por los barrocos se realojaron en la sacristía, componiéndose un único conjunto con varios fragmentos; otros dos fragmentos se encajaron en retablos barrocos. Un primer estudio y documentación de los mismos en: GARCIA CUETOS, María Pilar, *Monografía histórico-artística del monasterio de Santa María la Real de Valdediós*, que acompañó al proyecto de restauración del monasterio. Servicio de Patrimonio, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1986.

9 El concierto se hizo el 20 de marzo de 1566. Archivo Histórico Provincial de Asturias, sección protocolos, serie Oviedo, esno. Alonso de Heredia, leg. 58, s/f. Unos años más tarde, en 1574, contrató el blanqueo y la pintura de unas armas para la capilla del cabildo de la catedral de Oviedo. A.H.P. de Asturias, sección protocolos, serie Oviedo, esno Nicolás López, leg. 28 (I), s/f.

10 A.H.P. de Asturias, secc. protocolos, serie Oviedo, esno. Pedro Hortiz, leg 10, Oviedo, 25 de abril de 1568, s/f.

11 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, leg. 2, Oviedo, 13 de (¿?) de 1599, fol. ilegible.

12 El 11 de noviembre de 1570 firmó, junto con su esposa, una carta de obligación. A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Nicolás López, leg. 27, s/f.

13 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (I), Oviedo, 6 de mayo de 1571, s/f.

14 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (III), Oviedo, 3 de (¿?) de 1574, s/f.

15 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg 43, s/f. Cit. PASTOR CRIADO, ob. cit., pág. 28.

16 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, leg. 6, Oviedo 18 de marzo de 1581, s/f; idem., Oviedo 19 de junio de 1581, s/f; idem., leg.7, Oviedo, 1 de marzo de 1582, s/f.

17 Nos parece interesante contrastar la riqueza decorativa de los escritorios realizados por González y Borgoña con el que contrato en 1505 Juan Díez para Juan de Cifuentes. El mueble es nada más que "un caxon de nogal con doze caxones". Suponemos que esta pieza debía ser mucho más corriente en la época que las de Andrés González. A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (II), Oviedo 13 de marzo de 1585, s/f.

18 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 45, s/f, Oviedo 9 de julio de 1587, cit. PASTOR CRIADO, I., ob. cit., pág. 28.

19 Archivo Histórico Nacional. Clero, Libro del monasterio de Santa María de Valdediós 1580-1769, sig. 9366, s/f.

20 Su existencia fue reseñada por primera vez por el profesor Germán RAMALLO, en *Escultura barroca ...*, pág. 610.

21 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Mateo de Granda, leg. 49 (I), Avilés 16 de junio de 1595, s/f. Andrés González da carta de poder a su hijo Francisco para que reclame lo que le adeuda el Consistorio de Oviedo por algunas obras.

22 En 1571 (Oviedo 6 de mayo), aparece como fiador en un depósito. A.H.P. de Asturias, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (II) s/f. En 1579 (Oviedo 9 de febrero) toma en arriendo unas casas en la Puerta Nueva junto con Antonio de Borgoña, no sabemos si por aquel entonces ya su yerno. Idem., leg. 43, s/f.

23 Vid. nota 3.

24 Sobre la obra de Angés el Mozo, vid., de Dolores VILA JATO, *Escultura manierista. Arte galega* Sánchez Cantón, Santiago de Compostela, 1983, págs. 53-70. Una excelente reproducción de San Benito de Ribas del Sil puede verse en *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1990., pág. 269.

25 Para datos de la biografía y la obra de Andrés González, véase las dos obras, ya citadas, de Germán RAMALLO y el artículo de Isabel PASTOR. El dibujo de la Dolorosa fue publicado por Germán RAMALLO en su estudio sobre la escultura barroca asturiana, fig. 1.

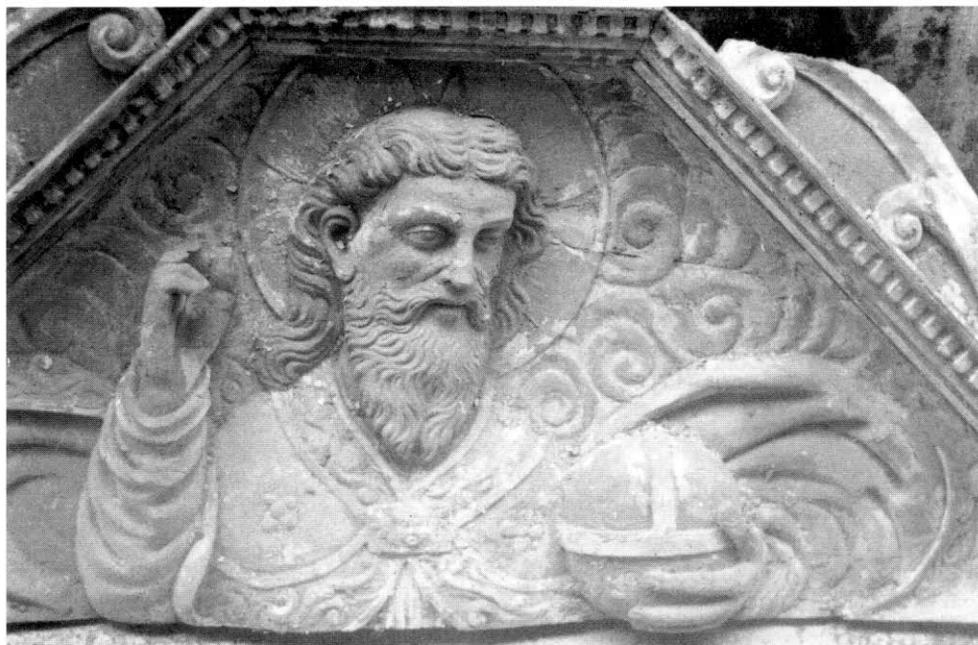
26 Testamento de Francisco González, A.H.P. de Asturias, esno. Lucas de Huergo Valdés, leg. 623, año 1657, fols. 29-30, doc. 5 de *Documentos de escultura barroca*, de Germán RAMALLO, págs. 28-30.

27 RAMALLO recoge en *Documentos ...* las condiciones de la cajonera. Doc. 6, A.H.P. de Asturias, esno, Bernardo Merino, leg. 36, fols. 72 y 76.

28 A.H.N., Clero, Libro de Obra del monasterio de Valdediós 1580-1795, s/f. Todas las referencias aportadas proceden de esta fuente.

29 Vid. NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Monasterios de España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985, pág. 157.

30 Vid. las dos obras ya citadas de Germán RAMALLO.



1. Dios Padre. Retablo de Valdediós. Antes de la restauración.



2. Cristo. Retablo de Valdediós. Antes de la restauración.

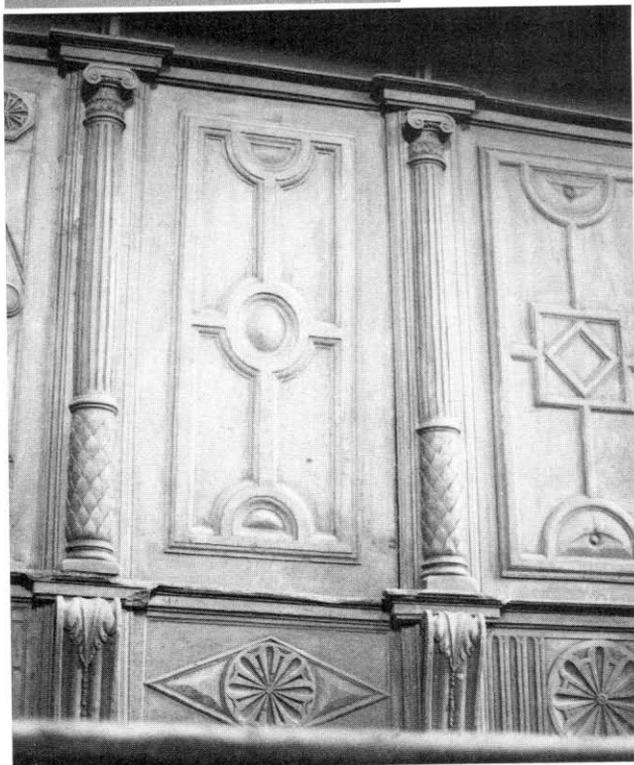
3. Santo Papa y San Sebastián.
Retablo de Valdediós.
Antes de la restauración.



4. San Benito. Retablo de Valdediós.
Antes de la restauración.



5. San Benito. Retablo mayor de San Esteban de Ribas del Sil.



6. Sillería del coro alto. Valdediós.