

Nuevas aportaciones a la escultura barroca asturiana: Vega y Borja

por *Germán Ramallo Asensio*

Considerando inicial

Sabido es que la imaginería religiosa realizada en madera ha tenido en España muy mala fortuna, y, más aún, la barroca. Son muchas las imágenes perdidas en el tiempo debido a los más variados avatares que han ido desde el desprecio estético, hasta la destrucción intencionada en revueltas, pasando por ventas o robos, sucedidos ya en tiempos más próximos de mejor aprecio para las piezas. De este fatal destino no se han salvado ni las más valiosas artísticamente, ni aún las de máxima devoción. Y esto ha sido especialmente grave en concretas ciudades de España, en las que prácticamente se ha perdido toda su dotación de escultura religiosa al haber sido especial núcleo conflictivo en las últimas contiendas de este siglo. Madrid, Cartagena, Gijón... pueden ser casos especialmente llamativos, y más concretamente, la última de ellas, que es la que nos interesa desde aquí de un modo especial, que fue prácticamente arrasada en toda la rica dotación de sus numerosas capillas, colegiata, iglesia parroquial, o convento de las agustinas, quedando tan solo unos deteriorados restos de retablos en la colegiata de San Juan, alguna pequeña imagen en alguna capilla del concejo (Mareo, p. e.) o, como excepción, parte de la dotación del santuario de Contrueces.

Pero si leemos a Jovellanos, primero, y luego a Ceán Bermúdez¹, nos enteraremos de las buenas imágenes que de los mejores escultores de la región atesoraban, y al intentar su localización para nuestro disfrute estético, lamentaremos su total desaparición.

De todo ello han quedado, a lo sumo, malas fotografías, como es el caso del retablo de la Barquera, atribuido a Fernández de la Vega, los pasos de Semana Santa atribuibles a Antonio Borja, o algunos retablos de la parroquial de Gijón; ello ha servido para que, al menos, se pudiera entrever su paternidad estilística, o se pudiera dar una cronología aproximada. Pero otras veces no ha quedado absolutamente nada, como la capilla de Begoña o del Carmen, o lo que se ha podido conseguir es prácticamente inservible. Esto último es lo sucedido con las esculturas de San José y San Antonio que, según Jovellanos, hizo Fernández de la Vega para la capilla de D. Fernando de Valdés, De Gijón, y que fueron tan alabadas por el mismo historiador; la única fotografía con que contábamos era una del interior de la capilla en la que se podía ver que, en las hornacinas abiertas en los muros laterales, estaban estas famosas esculturas, pero quedaban muy lejos del objetivo y asimismo están casi totalmente ocultas por la misma hornacina, impidiendo, por tanto, cualquier tipo de aproximación a su estudio por muy somero que éste sea².

Recuperación iconográfica de dos obras de Fernández de la Vega

El breve artículo que ahora nos planteamos puede subsabar de algún modo los casos más dramáticos como son, el de las citadas imágenes de Vega para la capilla de Valdés, y el de las imágenes de la capilla del Carmen, ya que, revisando en la fototeca del Instituto Diego Velázquez, del C.S.I.C., y más con-



Fig. 1.- San José con el Niño, obra de Luis Fernández de la Vega, hecha para la capilla del palacio Valdés, de Gijón. Hacia 1636. Desaparecida.

cretamente la carpeta dedicada a Asturias, pude comprobar la existencia allí de fotografías de muy buena calidad que reproducen: un San José, un San Antonio, una Virgen del Carmen en su retablo, una Magdalena penitente, y un busto en relieve de una Dolorosa. Ninguna de las cinco fotografías se corresponde con nada de lo existente, ya estudiado por mi³, y por ello hube de pensar en obras desaparecidas, pues lo que si resultaba evidente era su conexión estilística con los dos grandes maestros del barroco asturiano.

Las imágenes de San José con el Niño y de San Antonio, también con el Niño (figs. 1 a 4), sin duda pertenecen a una misma mano, y ambas, presentan todas las características de nuestro Fernández de la Vega, aunque, si hemos de ser sinceros, con una calidad que sobrepasa la tónica media de la producción conocida del escultor. Además, por escala, disposición, e incluso, marco de las hornacionas en que se alojan, parecen estar hechar para formar pareja, y así es



Fig. 2.- San José con el Niño, obra de Luis Fernández de la Vega, hecha para la capilla del palacio Valdés, de Gijón. Hacia 1636. Desaparecida.

como se concibieron y realizaron las esculturas que representaban a los mismos santos que hizo Fernández de la Vega, en el año 1636, para la capilla del palacio de Valdés de Gijón. De ellas dijo Jovellanos: «...dos bellas estatuas que existen en otra capilla pública de esta villa (Gijón), pertenecientes a la ilustre familia de los Valdeses. Representan un San José y un San Antonio, ambos con un niño que San José lleva de la mano, y San Antonio tiene en brazos. Son ciertamente dos obras de mucho mérito y de una ejecución diligentísima. Sólo sus paños me han parecido más pesados que lo son por lo común los de otras efigies del mismo autor, acaso porque para mayor propiedad pretendió representar a los santos vestidos de telas burdas y ordinarias cuales llevarían en su vida»⁴. Esta apreciación de los paños plegados, así como la terrible crítica que hace de la policromía que las revestía a la que acusa de que «hacen desaparecer enteramente aquellas suaves y ligeras degradaciones en que



Fig. 3.- San Antonio con el Niño, obra de Luis Fernández de la Vega, hecha para la capilla del palacio de Valdés, de Gijón. Hacia 1636. Desaparecida.

consiste principalmente su flexibilidad y su gracia⁵, nos son también de gran ayuda para la segura identificación de las esculturas que ahora nos ocupan.

En efecto, habla de pliegues pesados, y desde luego así son, sobre todo, los que forman el hábito de San Antonio que queda ciertamente algo ahogado en el cuello y cuyos pliegues delanteros adquieren un excesivo protagonismo. Pero por otra parte, en ambas figuras están muy virtuosamente resueltos y totalmente próximos a la mejor estética del último Gregorio Fernández, característica que puede relacionarse con la que también ostentan las esculturas realizadas por Vega en estos primeros momentos de su llegada a Asturias: S. Joaquín, de Contrueces, o la Santa Ana, Virgen con el Niño, San Juan Bautista o Evangelista, de la iglesia de la Corte, de Oviedo. En estos momentos es en los que se encuentra el mejor Fernández de la Vega, y así queda demostrado también en las esculturas que ahora rescatamos, al menos en imagen.



Fig. 4.- San Antonio con el Niño, obra de Luis Fernández de la Vega, hecha para la capilla del palacio de Valdés, de Gijón. Hacia 1636. Desaparecida.

Como hemos dicho, también la precisión que hace Jovellanos sobre la policromía de las imágenes nos puede ayudar en el proceso de identificación con las que ahora presentamos. El habla, con el excesivo desprecio de un «militante» en el Neoclásico de las «plastas de yeso y almazarrón» que borran las sutilezas del escultor, y quizás se esté dejando llevar por el tono francamente realista que el anónimo pintor les imprimió. Los rostros son prodigiosos en expresividad y más, gracias al policromador, que al escultor ya que puede comprobarse, gracias a la buena calidad de las fotografías, que están «sombreados», reforzados por el pintor, siguiendo la norma de «esculpir» con el escultor. Igual puede decirse de la barba, crecida de unos días, del Santo de Pádua, recurso que vamos también a encontrar en las obras del maestro Gregorio Fernández, como por ejemplo en el San Bruno que hoy custodia el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Asimismo las vestiduras están resueltas al óleo en tonos lisos (desgraciadamente no podemos saber el color), despreciando los estofados que suelen darse en la túnica del Niño (véase el San José de Medina del Campo, también de Vega), o las orlas doradas y estofadas que adornan las partes bajas de las túnicas, o los mantos en las otras esculturas de Fernández de la Vega. Este tipo de policromía es el que vemos en la Sagrada Familia de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, hoy en el Museo de Santa Ana de la misma localidad, hecho por Gregorio Fernández hacia 1620 y pintada con gran virtuosismo por Diego Valentín Díaz.

Resumiendo, después de estas consideraciones, queremos resaltar que tanto los plegados, como la policromía de estas dos esculturas se aleja un tanto de lo habitual en la producción más conocida de Fernández de la Vega, pero al contar con la minuciosa e inteligente descripción de Jovellanos que ya deja entrever esa particularidad, tenemos que aceptar que, por lo menos, se trata de los mismos ejemplos.

Otro considerando es si se pueden justificar esas diferencias señaladas, a más de la alta calidad que ostentan y que, siendo sinceros, tantas veces falla en el escultor asturiano, o por el contrario, hay que descartarlo como autor y pensar en obras directamente importadas de Valladolid.

Para las diferencias tenemos una posible explicación: Fernández de la Vega está recién salido del influjo directo de su maestro Gregorio Fernández (1636) y por ello sigue manteniendo su más clara influencia a base de esos fuertes plegados del final de su vida, que a veces llegan a componer dibujo abstracto, y luego, el asturiano, irá racionalizando y haciendo más realistas, aunque siempre igual de angulosos. Y respecto a la poca calidad, hemos de decir que las obras documentadas en la primera etapa asturiana de Fernández de la Vega, así como las atribuibles (retablo de San Vicente -hoy la Corte-, de Oviedo, retablo de los vigiles, catedral, o San Joaquín del santuario de Contrueces) son sin duda las mejores de toda su producción, y a esa etapa corresponden las de Valdés; además, no olvidemos que éstas debieron ser consideradas por el autor como «carta de presentación» de su arte ante la nobleza asturiana⁶. Queda, por último, para concluir ya con esta defensa de su paternidad como artista factor de tan notables esculturas, el orgullo de su respuesta «valen más» que el elevado pago que D. Fernando Valdés dio por ellas: «un molino con su presa cauce y casa, la cuarta parte del monte del Caliero, y la octava parte de los montes, tierra brava y árboles frutales... en término de Llamedo»⁷.

Quizás lo que más sigue preocupándonos es la espléndida policromía de que, pese al ataque de Jovellanos, hacen gala, que no resulta nada corriente en esta región que adolece de buenos pintores en esas fechas barrocas; pero creo que la explicación más acertada sería pensar en que ésta se pudo llevar a cabo en la misma Valladolid, siendo consciente D. Fernando Valdés de la baja calidad que podía obtenerse con la participación de los policromadores de la región.

Los esquemas iconográficos empleados

Para San José con el Niño elige el que instaura Gregorio Fernández y toma carta de naturaleza en toda Castilla y su zona de influencia durante las tres primeras cuartas partes del siglo XVII; esto es, el Santo representado en una edad adulta pero aun joven y agraciado, alejándose con ello del modelo de anciano que había sido tan común en los siglos anteriores. En la mano izquierda lleva la vara florida, y con la derecha intenta sujetar la izquierda del Niño que le solicita atención, ayuda y guía, ya que está representado como un niño de unos cuatro años. Entre los dos se cruza una mirada, seria y de preocupación en San José, divertida y cariñosa en el Niño.

En Asturias se conocen varias obras que repiten de modo casi idéntico este esquema, pero ciertamente, ninguna de ellas es susceptible de ser atribuida a

Vega. La de mejor calidad de entre todas es la del monasterio de Corias, muy castellana; otras, como por ejemplo la de San Julián de los Prados, está más cercana a Antonio Borja, y otras: Lastres, Celorio, Lorío, son más adocenadas y demuestran la mano de seguidores e imitadores. Tan sólo la de los carmelitas de Medina del Campo (antiguas agustinas) está documentada como del escultor asturiano y se conserva en buen estado⁸. Prácticamente es idéntica a la de Valdés, salvo la policromía, más rica en la de Medina, y representarse al Niño con más edad y pelo más corto en la desaparecida de Gijón, sin embargo los catorce años transcurridos entre una y otra se notan en una pérdida de realismo, sobre todo en el rostro del Santo, sustituido por una blandura y afabilidad que son las características más típicas del Fernández de la Vega evolucionado y que mejor conocemos.

El Santo de Pádua se nos hace más interesante y esto por un doble motivo. Por una parte es obra única de esta iconografía dentro de la producción conocida de Vega, y por otra, puede hablarnos de algún esquema del maestro, Gregorio Fernández, desaparecido ahora, pero quizás felizmente realizado. Efectivamente, de este Santo no contamos con ejemplo del maestro castellano como no sea la cabeza del monasterio de Aránzazu (desaparecido el resto de la imagen) pero que, por la expresión registrada en su rostro, más parece corresponderse con un momento de éxtasis del Santo que con el de afectuoso diálogo con Jesús que aquí se recoge. El Santo de Vega coge con su mano izquierda el libro de oraciones y lo apoya contra su cadera de tal forma que proporciona al pequeño Niño una buena plataforma sobre la que aparece en pie, hablando y gesticulando con él. Este escucha atentamente, aunque con la mirada baja, demostrando el respeto debido.

Está muy bien interpretado el hábito de tela gruesa que forma los pesados pliegues ya comentados y que, buscando aún mayor plasticidad, se potencian con el que el mismo Santo se coje entre el libro y su cintura que llega a tomar un máximo protagonismo en el diseño total del bulto. Extraña el vestido del Niño, de tela natural y bordado con hilo de oro, ya que no es habitual en el maestro utilizar estos recursos. Pensamos que sería realizado para estar desnudo como los numerosos angelitos que pueblan las «glorias» en los relieves del escultor, y que sólo la pacata piedad popular aconsejó recubrirlo con el vestidito bordado.

Por el territorio asturiano se encuentran algunas que otras toscas reproducciones que nos hacen pensar que el modelo fue más utilizado para otras obras de otros lugares, pero lo más frecuente es que no llegen a alcanzar ni siquiera una calidad media. Ejemplo de ellos sería el del retablo de Malleza en la colegiata de Salas, figura muy por debajo de las posibilidades del autor con la que se ilustra bien la decadencia que su arte va sufriendo con el paso del tiempo y la poca exigencia artística de la mayor parte de la clientela de la región. Tan sólo podemos encontrar un digno paralelo, aunque restringido al movimiento general del bulto, en el deteriorado San Francisco que se guarda en la catedral, procedente del retablo de San Ildefonso; en éste, pese a ser obra tardía, como trabajaba para la catedral, se esmeró como en los primeros tiempos⁹.

En torno a las desaparecidas imágenes de la capilla del Carmen, Gijón

En esta capilla había, según Jovellanos, una imagen del Ángel de la Guarda y otra de María Magdalena, debidas ambas a Fernández de la Vega. Esta información la repite Ceán Bermúdez pero añadiendo a las dos imágenes citadas las de la Virgen (se entiende que la titular, la del Carmen) y también dentro de la producción de Fernández de la Vega. De ellas no había tampoco ningún vestigio iconográfico, a no ser una pequeña y mala reproducción de la Penitente, y la reseña que sobre la misma hizo Orueta en su monografía sobre Pedro de Mena¹⁰.



Fig.5.- Imagen de Nuestra Señora del Carmen, obra de A. Borja. Capilla del Carmen de Gijón. Desaparecida.

También en la misma fototeca antedicha pude localizar buena fotografía de ambas imágenes que nos puede permitir una aproximación a su estudio más pormenorizado, pero que, al mismo tiempo, plantean serias dudas para seguir manteniendo la atribución, al menos sin unos matices previos, al buen escultor Fernández de la Vega (figs. 5 y 6).

Efectivamente, en una primera visión puede notarse muy bien que, si bien los modelos y la realización de plegados coinciden con lo obrado por él, y en último término, con lo castellano del primer tercio de siglo, el examen de los rostros nos está hablando a todas luces de otra mano: la de Antonio Borja. Sobre esta aparente contradicción puede arrojar algo de luz el estudio que Aduziz realizó sobre documentación de la capilla¹¹, en la cual se habla claramente de que Borja hizo las imágenes de la Virgen, San José con el Niño, Cristo crucificado y San Francisco Javier, no mencionándose, en cambio, ni el Ángel de la Guarda, ni la Magdalena. Así pues, esa Virgen de que se da noti-



Fig. 6.- Imagen de María Magdalena, obra de Luis Fernández de la Vega o de Antonio Borja copiando al primero. Capilla del Carmen de Gijón. Desaparecida.

cia, había de ser la del Carmen que aquí reproducimos, colocada en el retablo mayor, como corresponde a la advocación de la capilla.

Desde luego el esquema iconográfico está en estricta relación con Vega ya que es prácticamente igual a la Virgen con el Niño de Caleao que le atribuímos en su momento con fundamento estilístico, y asimismo relacionado también con Gregorio Fernández como puede verse en cualesquiera de sus ejemplos, o de los repetidos por alguno de sus muchos seguidores: Antonio de Paz, Virgen del Carmen de la catedral de Salamanca.

Si embargo, en el rostro encontramos los ojos algo "achinados" de Borja, a más de las fosas nasales dilatadas y las comisuras de los labios redondeados que son tan típicas de este escultor, y que podemos comprobar en los relieves del retablo del Rey Casto.

La explicación puede ser que al artista le impusieran la copia fiel del modelo



Fig. 7.- Imagen de María Magdalena procedente de la capilla de la misa advocación de Tanes, hoy en la colegiata de la localidad. Antonio Borja (atr.).

de Fernández de la Vega, caso que no fue infrecuente como podemos comprobar en otras obras (San José con el Niño de la iglesia de San Julián de los Prados, o Virgen de Taja, Teverga), con lo cual, todo sería igual que el modelo, excepto el rostro, lugar en que el nuevo artista dejaría su personal impronta. Por otra parte, su directa apariencia formal, con los tan típicos plegados haciendo aristas y quebraduras, pudo llevar a la confusión al mismo Ceán.

En cuanto a la Magdalena, figura atribuida a Vega por los dos antiguos historiadores citados, que, además, no aparece entre las hechas por Borja en las cuentas documentales de la capilla, el caso también se nos complica un tanto, ya que el rostro está más cerca de los "borjianos" que de los que estamos acostumbrados a ver en Vega, lo que nos hace pensar también en una copia de la que hubiera antes, ya deteriorada para esos años de fin de siglo, o como poco, en un retoque modernizador en el que entrara la actuación sobre la cara.



Fig.8.- Relieve de la Dolorosa. Antonio Borja. En paradero desconocido.

De lo que no cabe duda, sin embargo, es de que el esquema total de la figura es antiguo, y al decir esto me refiero a anterior a 1664, fecha en que Pedro de Mena firmó la suya del Museo de Escultura de Valladolid, destinada a renovar la iconografía de la Santa hasta bien entrado el siglo XVIII. Aquí, frente a la ascética semidesnudez de la andaluza, la encontramos vestida, con la túnica de palma, eso sí, pero, con mucho más recato, se le cierra alrededor del cuello y se completa con mangas que caen hasta abajo de los codos. Ya Orueta, tras juzgarla demasiado severamente (quizás sólo vio la mala fotografía antedicha), apuntaba que esta imagen podía ser un buen dato iconográfico para hacerse una idea de algún tipo creado por Gregorio Fernández que hubiese desaparecido con el tiempo¹².

Así pues, tomémosla como original de Fernández de la Vega, con retoques de Borja, o en último término, como una copia muy aproximada a la que en un principio hiciera el maestro, ya que descarto que sea obra de libre inven-



Fig. 9.- Imagen de la Inmaculada. Seguido de Luis Fernández de la Vega. Procedencia y paradero desconocido.

ción de Borja pues este escultor ya utilizó el modelo de Mena en la Magdalena de su capilla de Tanes, hoy trasladada en su retablo a la colegiata de dicho lugar (fig. 7).

Me resta pronunciarme sobre el drástico juicio de Orueta que califica a esta imagen como «de escasísimo valor artístico» que, como he apuntado antes, quizás provenga del conocimiento por medio de una mala fotografía, pues bien es cierto que la pieza es notable, y tan sólo evidencia unos fuertes repintes y actuaciones algo exageradas en el rostro, pero parecen responder a un momento contemporáneo a cuando se tomó la fotografía que ahora presentamos y no imputables, por tanto, a ninguno de los dos maestros asturianos. Bien es cierto que sin el arqueado de las cejas y si las lágrimas postizas el rostro sigue expresando, y asimismo la mano contra el pecho está realizada con una exquisita sensibilidad.



Fig. 10.- Imagen de la Inmaculada. Seguido de Luis Fernández de la Vega. Procedencia y paradero desconocido.

Una Dolorosa de Antonio Borja en paradero desconocido

Para terminar ya con esta presentación que de las obras de clara filiación asturiana, existentes en la fototeca del Velázquez, vengo haciendo, hablaré de un precioso relieve que representa a la Dolorosa de medio cuerpo que, por sus claras características de estilo se corresponde en todo con la obra de Antonio Borja (fig. 8). Como las demás de que he hablado, no tenía anotada ninguna indicación que dijera autor o procedencia, por ello, en este caso concreto, nos es difícil precisar el lugar de donde debía proceder y por lo mismo, si está irremisiblemente perdida o por el contrario, en alguna sacristía, despacho parroquial o colección privada. Es extraño que no forme pareja con otro relieve similar que represente al Ecce Homo, pues así solían encargarse para ser colocados en sacristías o capillas pasionales, pero nada parecido he localizado.

Aquí compartimos al ciento por ciento las recriminaciones que hace Jovella-



Fig. 11.- San Antonio con el Niño. Seguidor de Fernández de la Vega. Formaría pareja con la Imaculada de la fig. 9. Procedencia y paradero desconocido.

nos a los policromados de las imágenes pues, aunque hay que reconocer que las vestiduras ofrecen un estofado precioso y virtuosísimo, tanto el rostro, como las manos están tan embadurnados que no se detecta ni rastro de la finura y delicadeza que caracterizan al escultor en estas zonas del cuerpo. Es notabilísima, sin embargo, la talla de los ropajes, formados con telas muy bien dispuestas y movidas que hacen blandos pliegues de dibujo sinuoso. Aquí, aparece el auténtico Borja, más avanzado estilísticamente y sin ninguna referencia servilista al maestro Vega.

La pieza se diferencia bastante de la que hay en la sacristía de la catedral que ya le atribuí en su momento; ésta es menos declamatoria, está más recogida sobre sí con esas manos juntas contra el pecho, más próxima a los contenidos y muy sensibles bustos de un Pedro de Mena que el artista, sin duda, debió conocer. Sin embargo, sí se puede relacionar con la que centra el precioso relieve



Fig. 12.- San Antonio con el Niño. Taller de Luis Fernández de la Vega. Procedencia y paradero desconocidos.

que existía en la iglesia de San Martín de Laspra, tristemente desaparecido (robado) hace unos cuantos años, pero que tuve la fortuna de conocer, fotografiar, estudiar y reproducir en el volumen general de *Escultura Barroca Asturiana*.

Otras esculturas de clara tradición asturiana

Por último, informar y reproducir otras esculturas de muy inferior calidad, aunque también vinculadas al estilo, ya degradado de Fernández de la Vega, que tampoco tienen anotación de procedencia ni ubicación y que asimismo parecen haber sido destruidas o desaparecidas. Hay dos de la Inmaculada que responden ambas al esquema hecho por Vega para la catedral de Oviedo, una en una hornacina de estilo protobarroco, y la otra, idéntica, en un retablo de columnas abalaustradas, barrocas, propio de hacia 1730 (figs. 9 y 10). También San Antonio con el Niño está por partida doble, uno en hornacina igual a la dicha para la primera Inmaculada (fig. 11), y otro en retablo asimismo del s.



Fig. 13.- San José con el Niño. Seguidor evolucionado de F. de la Vega. Procedencia y paradero desconocido.

XVIII (fig. 12); los dos muy toscos y respondiendo al esquema de Vega en el retablo de Malleza, de Salas. Y por último, otras dos de San José con el Niño que siguen el modelo que ya conocemos, uno en un retablo de columnas salomónicas, de hacia finales del siglo XVII, y el otro, también de fecha avanzada y no mala calidad, en un retablo de hacia el primer cuarto del siglo XVIII (figs. 13 y 14).

Consideración final

Todo lo que aquí se ha expuesto y valorado ha desaparecido, unas cosas por el fuego de aquellos que no supieron apreciar la calidad artística de unos objetos, tenidos solamente como de culto, otros por robos de manos que, por el contrario, sólo apreciaron su valor económico o de "rareza" capaz de enriquecer una colección. Unas y otras posturas han sido frecuentes en el inmediato pasado y, desgraciadamente, las dos últimas se siguen practicando. La imaginería



Fig. 14.- San José con el Niño. Muy relacionable con el del monasterio de Corias. Vallisoletano. Procedencia y paradero desconocidos.

barroca con su carga de sentimentalismo, o de fuerte realismo, ha sido uno de los principales objetivos de desalmados de uno y otro bando y ha quedado mermada en gran medida como podemos comprobar en las capillas y templos de gran parte de Asturias. Sin embargo, el peligro no ha pasado, aun diríamos que es ahora más acuciante que nunca, como demuestran esas iglesias rurales semiabandonadas en las que retablos e imágenes van deteriorándose por la humedad, el polvo, o los parásitos, sin que nadie pueda poner remedio a su inminente final.

1. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, "Noticias del escultor D. Luis Fernández de la Vega". Cartas a Ponz, carta décima, *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal, Biblioteca de Autores Españoles, págs. 308-311, Ed. Atlas, Madrid, 1952. Id. "Cartas a Ceán", Carta del 10 de Octubre de 1795, obra citada, pág. 264. CEAN BERMUDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, vol. II, págs. 112 a 114. Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965.
2. La dicha fotografía me fue suministrada por el P. Patac, S. J., director de la Biblioteca Asturiana del Colegio de la Inmaculada de Gijón, y ya fue reproducida con el nº 53 en mi libro *Escultura Barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.
3. En el libro citado en la nota anterior, así como en : *Luis Fernández de la Vega. Escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983.
4. JOVELLANOS, Carta décima a Ponz, véase nota 1*;
5. «Pero así estas (habla de las imágenes de la capilla del Carmen) como otras obras de Vega han perdido mucho en el estofado... Y cierto es cosa bien dolorosa que cuando un escultor de mérito ha sudado días y noches pra expresar en una estatua los más pequeños accidentes de la naturaleza, alterada por las sensaciones de dolor o del placer, venga un bárbaro con nombre de dorador a llenar con sus plastas de yeso y almazarrón las delicadas y sublimes huellas del cincel, borrando en un instante el trabajo de largos días, y robando al principal artista el fruto de su aplicación y sus talentos...". Y luego, aplicado ya a las dos esculturas dice: «He dicho esto, no en descrédito de las dos efígies..., sino porque siendo en sí tan bellas y tan diligentemente trabajadas, se echa más y más de ver los malos accidentes que las afean». Ibid.
6. El problema de los primeros cuarenta años de la vida de Vega sigue siendo aun muy oscuro, pues las noticias conseguidas en Asturias no aportan nada a su faceta como escultor hasta 1636. En Valladolid se le han atribuido obras que pudieron haber sido hechas en su hipotética estancia en aquella ciudad; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "sobre la etapa vallisoletana de Luis Fernández de la Vega", *B.S.A.A.*, Valladolid 1983. De modo que, para esta fecha en que está trabajando para Valdés, podía perfectamente ser casi un desconocido en su tierra natal, o un recién llegado.
7. Ante ese pago, Fernández de la Vega dijo (siempre siguiendo la información dada por Jovellanos): «que sin embargo de que la hechura de las dos imágenes y niños referidos, con sus peanas, valen más cantidad del valor que tiene dicho molino y hacienda... de la tal demasía hizo asimismo gracia y donación al dicho señor don Fernando de Valdés". Desde luego, esta respuesta da fe de la autoestima del escultor y si no fue cierta, como muy bien puede ser, del aprecio que aun en tiempo de Jovellanos se les tenía a las esculturas.
8. Una primera atribución se debe a Urrea Fernández en "Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega", *B.S.A.A.*, Valladolid 1973, y más tarde fueron documentadas por sí mismo; véase: *Luis Fernández de la Vega. Escultor asturiano del siglo XVII*, láms. X y XI.
9. *Luis Fernández de la Vega. Escultor...*, pág. 48, fig. 32.
10. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de estudios históricos. Madrid MCMXIV. La cita como base para demostrar que el primer modelo de Magdalena penitente pudo crearse en Valladolid por mano de Gregorio Fernández.
11. ADURIZ, Patricio, "El Carmen, en torno a una capilla que dio nombre a calle y barrio", diario *El Comercio*, días 5, 12 y 19 de Abril de 1970, Gijón.
12. Dice Orueta: «Tengo todavía otra razón para suponer de Hernández estas Magdalenas, o al menos inspiradas en otra tercera suya, y es que uno de sus discípulos, muy mediano y muy falto de personalidad, que no hizo otra cosa que imitar servilmente a su maestro, ha dejado en la iglesia de San José (sic) de Gijón (debe referirse a San Pedro) -estuvo antes en la del Carmen, que es donde la citan Jovellanos y Ceán- otra Magdalena de escasísimo valor artístico, pero que no cabe duda de que es una reproducción del mismo tipo», obra citada, pág. 179.