

JOSE BERNARDO DE LA MEANA, ESCULTOR Y ARQUITECTO ASTURIANO
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII. –

German Ramallo Asensio

Según he demostrado recientemente, la actividad escultórica y retablista en la Asturias de los siglos XVII y XVIII, en lo suficientemente importante como para que la demanda de estas obras se satisfaga en la Región y, por consiguiente, se consagren varios talleres a esta actividad, llegando a veces, a satisfacer plenamente las exigencias artísticas de cualidad (1).

A partir del segundo cuarto del siglo XVII las conexiones con Castilla se hacen evidentes, y necesarias para una renovación, y gracias a ellas, se consagra la figura capital de este periodo: Luis Fernández de la Vega. Este escultor enseguida es considerado como máximo artista (consideración social, precios, encargos...) y hace innecesaria la importación de obras o artistas, tónica dominante en los tiempos inmediatamente pasados. También es el responsable del primer taller de escultura eminentemente asturiano, y de él irán brotando otros muchos que se establecerán por la Región y que, como es lógico, llevarán la misma impronta castellana.

Con ellos tenemos llenos el segundo y tercer cuarto de siglo de una producción abundante, aunque la calidad varíe en dependencia de la mayor o menor relación con el maestro.

A su muerte se vuelve de nuevo a la tradicional importación, pero en esta ocasión sólo es necesaria para satisfacer la demanda de los más exigentes (Cabildo, grandes monasterios). Con esta segunda oleada de forasteros va a llegar otro artista de máximo interés, que quedará vinculado para siempre a Asturias. Me refiero a Antonio Borja, oficial que acompaña a Alonso de Rozas cuando es llamado para hacer el retablo del Monasterio de San Pelayo, y que después de la muerte de ese maestro continúa como señor único de la escultura asturiana (2).

A su llegada era el año 1680. Como he dicho se hacía notar la ausencia de Fernández de la Vega, y él, un hombre joven (se casó aquí y vivió hasta 172...) se hizo con todos los encargos de importancia, ofreciendo, por otra parte, la lógica evolución que había sufrido la escultura en Castilla después de los cincuenta años pasados. Su obra es muy notable y aporta a los demasiados esquemáticos modelos anteriores gran carga de movimiento, expresividad o delicadeza, y audacia de composición. La forma barroca se hace presente en esta Zona apartada de las corrientes del gusto (3).

Con Borja se forman una larga serie de escultores que aparecen individualizados después de 1720 (fecha en que desaparece toda referencia al maestro) y que llenan todo el segundo cuarto del siglo XVIII. Todos ellos son asturianos, y demuestran haber aprendido a la perfección la apariencia y sentimiento barrocos. Algunos son sólo retablistas –Miguel González– y la mayoría escultores y retablistas. Destaco los más importantes, entre los que sobresalen: Pero Alvarez Perera, Melchor Díaz de Miranda, Manuel González Manjoya, toribio de Nava Riestra y Manuel Pedrero (4). Ellos mismos forman a otros, como es el caso de Toribio de Nava con Gabriel Fernández Tonín y su propio hijo Domingo de Nava, y llenan las iglesias asturianas de fastuosos y llamativos retablos, en los que el decorativismo y la libertad privan sobre el orden y acatamiento de normas.

Pero parece ser que no convencen demasiado a la clientela exigente, ya que para dos obras importantes que se había de hacer en la Región: Retablos e imágenes de la Colegiata de Pravia, y colaterales e imágenes de la Catedral, vuelve a echarse mano de los artistas foráneos, aunque en ambos casos, los que satisfagan la demanda, sean asturianos asentados en la Corte: Juan Alonso Villabrille y Ron, en Pravia (1727), y Juan de Villanueva, en Oviedo (1739) (5).

Otra obra de importancia se ha de hacer en la Catedral, eran los nuevos órganos, y para ello, en 1749 se llamó a Pedro de Echevarría, organero real, que se encarga de la parte técnica al tiempo que dirige la fabricación de las cajas. Aquí aparece ya José Bernardo de la Meana, con una tarea importante, y durante toda la segunda mitad del siglo se va a instaurar como personaje indispensable y más cualificado, para todo tipo de obras que se hayan de hacer, tanto en la Catedral como en cualquier otro punto de la Región.

Su actividad coincide, además, con la labor de Pedro Antonio Menéndez de Ambás y Manuel Reguera González, arquitectos asturianos, responsables de los edificios más hermosos construidos en ese tiempo: Parte superior del Palacio de Camposagrado, Hospicio Provincial, Palacio de Velarde, Palacio de Heredia, Balneario de las Caldas...etc (6)

Con esta tríada vuelve a ser innecesario la importación de obras y artistas, y se produce un arte eminentemente asturiano de una calidad más que notable, que satisface a la perfección las necesidades de una sociedad religiosa o civil, ya a la altura de la de cualquier otra provincia, que además, suministraba grandes hombres al resto de España.

EXITO LOCAL– DESPRECIO DE LA CRITICA CULTA

Los dos escultores antes mencionados que capitalizaron los momentos cronológicos anteriores: Vega y Borja, fueron reconocidos por sus coetáneos, y asimismo por la incipiente crítica de fines de siglo XVIII, representada por Jovellanos y Ceán. Ambos son recogidos, y elogiosamente por el último en su *Diccionario* (7), utilizando datos e información del primero. No le cupo esa suerte a Meana, que fué sistemáticamente silenciado por su paisano Jovellanos (incluso en sus escritos trata con desprecio de las

obras que él hacía en la Catedral (8), aún sin mencionarlo siquiera), por lo que inutilmente se buscará su nombre entre los seleccionados por Ceán.

La época que le toco vivir y en la que realizó su obra, era conflictiva por ser de cambio de gusto, y por ello, pese a que intentara simultanear la corriente estilística caduca –Barroco exaltado– con la más reciente –delicado Rococó–, o la de total moda –Neoclásico–, no pudo ganar la consideración de esos severos críticos para con el Barroco.

Es por ello el menos –o nada– conocido de los tres grandes maestros de la escultura asturiana, y sin embargo, de indudable calidad estética; de numerosísima producción, y además, el único que simultanea las artes de la escultura con las de arquitectura (bien como tracista de retablos, bien como supervisor de todas las obras de arquitectura religiosa que hubieran de hacerse en la Diócesis).

PERFILES BIOGRAFICOS

Nació en Oviedo en el año 1715 y fue bautizado en la parroquia de San Juan el Real de esta misma ciudad (9). Sus padres eran Domingo de la Meana, arquitecto, y Jacinta Costales, ambos procedentes de Candás. tuvo un hermano, Francisco, y un hijo, Francisco Javier, que también desempeñaron el oficio de escultores, aunque siempre fueron oscurecidos por él.

Su vida se prolongó hasta el año de 1790 en que sabemos que había muerto por una tasación hecha sobre los objetos de su taller, y una petición al Cabildo de su viuda y herederos para poder seguir disfrutando de unos privilegios hasta que ocurriera la muerte de ésta (10).

Según esta petición de la viuda estuvo dedicado al servicio de la Catedral durante cuarenta y siete años, lo que coloca su inicio de producción como maestro en 1743, cuando tenía veintiocho años. Formación precoz y carrera longeva, perfectamente aprovechada por la Catedral en unos momentos de buena pujanza económica (11).

El hecho de ser Maestro Mayor de la Catedral durante tantos años, supervisor general de todas las obras de la diócesis, entendido en imaginería, arquitectura y trazado de retablos, debieron hacer de él una persona de cualidad en la vida cultural asturiana, y así parece demostrarlo el hecho de serle colocado el don en la mayoría de los escritos en que se cita su nombre. En alguna carta autografa puede verse también una perfecta redacción, servida de una letra menuda y bien trazada, y una firma complicadísima, lo que denota la misma buena formación cultural y el refinamiento humano. Es curioso el sobrenombre con que también se le conocía “el majo”, que no acierto a ver si se relacionaría con el sentido estricto de la palabra: afectado aunque ordinario, o con el sentido familiar: hermoso, agradable, vistoso... etc, o por último, con una posible (aunque no confirmada) formación en Madrid.

FORMACION

La bibliografía local le hace depender de Antonio Borja (12), algo imposible de seguir manteniendo, ya que cuando éste murió, tenía Meana cinco años. De modo que es mucho más lógico pensar en una primera formación con sus sucesores, y un perfeccionamiento realizado o fuera de Asturias, o con esos mismos maestros. El caso de la primera hipótesis es aun completamente desconocida para poderla afirmar, en cuanto a la segunda, sería Toribio de Nava el más idóneo como maestro, por su mejor calidad artística, viajes a Madrid para estudiar las novedades (13) y sus buenas relaciones con el Cabildo catedralicio (no olvidemos que se encargó de los retablos colaterales en 1739, obra más cuidada de todas las que en aquellos años se hacían en la Diócesis).

De todas formas, si quedó en Oviedo para su formación, tuvo tres importantes oportunidades para aprender novedades. Por una parte la realización de esos retablos colaterales, por otra la estancia en Oviedo de Pedro de Ribera trazando un tabernáculo de Semana Santa y, posiblemente, un retablo para los jesuitas (14), (ambas cosas suceden en 1739, cuando él tiene veinticuatro años), y por último la factura de los órganos en 1749, aunque antes de esta fecha ya hubiese dejado muestra de su perfecta formación en las obras realizadas para Puerto de Vega: retablo mayor, colaterales y retablos de la nave del templo, hechos en 1747 (15).

SUS CONOCIMIENTOS DE LAS ARTES

Si le consideramos desde el primer momento como arquitecto y escultor es porque hay constancia documental para ello, y según ella, se evidencia que era él mismo quien hacía las distintas obras, sin traspasar lo que no era de su incumbencia a segundos y terceros, como normalmente se hacía en otros casos.

En los contratos se titula indistintamente maestro escultor o maestro arquitecto, e incluso en una escritura de aprendizaje suscrita en 1750 para enseñar el oficio a un Andrés Pelaez, se titula maestro estatuario (16), con lo que se puede abrir alguna relación con la escultura en piedra que tan pocos representantes tiene en Asturias.

Como tracista de retablos se le da amplio margen en la iglesia de Puerto de Vega, en donde se le hace responsable de todas las obras de su arte que hayan de hacerse. Asimismo es suyo el proyecto para el retablo de la capilla de los Dolores que se había de hacer en Grado. También son suyos los tres proyectos que presenta para que se haga el retablo mayor de Trasmonte, en las Regueras, y por terminar, los numerosos y variados de la girola y las pequeñas capillas de la Catedral, y el retablo mayor de San Tirso.

Pensando en el oficio de su padre, es muy fácil aceptar que la primera formación recibida fuese la de arquitecto, y así aparece en varias ocasiones, no sólo como supervisor, sino como principal responsable de obras de envergadura. Por ejemplo el reparo de la torre de la catedral que se hizo en el año 66, dos aguamaniles de jaspe que se hicieron para la sacristía de la misma, o enlazar la plazuela de Palacio (del Obispo). Se ve también su estilo en la portada del Archivo, abierta en el claustro de la Catedral,

en la que traspasa a la piedra todo su repertorio decorativo realizado en madera en sus retablos (17). Por último los arreglos o reconstrucciones que se hacían en las iglesias de la diócesis, en muchas ocasiones, se tenían que someter a los planos hechos por él, después de visitar el terreno y estudiar sus cualidades (18).

Se titula también otras veces “maestro carpintero” y como tal se le pagan muchas obras en la Catedral, pero de esta lo más bonito que aún hoy puede verse son los confesonarios, facistol, bancos de sacristía y tenebrario, objetos muebles que, todos ellos, denuncian el estilo impuesto por el maestro.

En cuanto a su trabajo como escultor imaginero tampoco hay duda ya que en varios contratos de retablos se especifica que ha de hacer por su mano las imágenes, así por ejemplo el de Trasmonte, en el que había de hacer una Concepción y un San Benito de Palermo.

LA OBRA

Aunque por la documentación hallada sabemos que hizo un buen número de retablos e imágenes para distintas poblaciones, hoy no ha quedado más que el estupendo conjunto de Puerto de Vega, su numerosísima actuación en la Catedral (exceptuando los órganos) y el retablo mayor de San Tirso, de Oviedo. Existe asimismo alguna imagen en iglesias rurales, que según los libros de fábrica se le pagan, pero que claramente salen adocenadas del taller, sin otra relación con la producción auténtica de su mano que un lejano parentesco de estilo.

La primera obra fechada y documentada es el citado retablo mayor de la iglesia de Puerto de Vega, que ha de hacer según contrato firmado por la totalidad del pueblo (tanto el edificio como su decoración interna era un empeño popular), en el año de 1747 (19).

En esa escritura de contrato se especifica que ha de fabricar el retablo mayor de acuerdo con la traza hecha en Oviedo (quizás del mismo artista), añadiéndole la decoración que presentaba la que para el mismo efecto se había hecho en Santiago de Compostela. Por ello se le pagarían 12.000 reales de vellón.

Además de este retablo mayor, cuenta el templo con otros seis retablos más, cinco de nueva planta y el sexto (situado en el brazo izquierdo del crucero) readaptado y modernizado con el añadido de un ático-peineta, similar al de la Virgen del Carmen situado en el lado opuesto (20). Todos ellos son obra de Meana, pues aparte del estilo que evidencian, en la escritura se dice claramente que el maestro hará todas las obras de su arte que se hayan de realizar en el templo.

Aunque sea esta la primera vez que le documentamos en obras de importancia, hay que pensar que estaría trabajando ya cuatro años en la Catedral, según se desprende de la petición de su viuda, y además, de la misma escritura de contrato podemos deducir que ya tenía numerosos encargos que cumplir pues se dice que mientras esté ocupado haciendo la obra, se le permitirá ausentarse cada dos o tres meses por espacio

de quince o veinte días “para la asistencia de otras obras”.

Al año siguiente, 1748, se compromete por escritura a hacer el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Angeles, perteneciente al palacio de D. Sancho Fernández de Miranda Ponce de León, Marqués de Valdecarzana, de la villa de Grado. El costo era de 12.000 reales, y tenía que llevar efigies (no se indica cuales), tres medallones de relieve, y un Cristo en el sepulcro, colocado en la parte central del banco (21). Retablo e imágenes han desaparecido, pero ese Cristo yacente que se indica, pensamos que debía ser similar al que se encuentra en idéntico lugar en el retablo de Puerto de Vega, situado al lado izquierdo del crucero.

En 1749 sería cuando, según Cuesta Fernández (22), trabajó en el órgano grande de la Catedral, formando pareja con Echevarría, para luego encargarse del segundo que se le pagaría en 1751.

Una vez terminados los órganos (que habían estado precedidos por la costosa y lujosa obra de los colaterales), y aprovechando la holgura económica que suponía para la Catedral la concesión del arbitrio de la sal, se continuó la actividad para concluir de renovar y adecentar el Templo. Era preciso hacer retablos para las capillas que aun no los tuvieran, y reemplazar los muy viejos o pasados de moda por otros nuevos. Aquí es donde surge el protagonismo de Meana que queda ocupado en la empresa durante varios años consecutivos, mermando por consiguiente su actividad directa en otras obras de la Región.

De 1750 al 54 se hicieron los retablos de San Antonio, la Natividad y la Asunción, que sustituían al antiguo de San Antonio, al antiguo de San Roque (aunque el Titular, de Fernández de la Vega, quedó en la hornacina central), y el antiguo de San Fabián y San Sebastián. Y también se comenzaron los de la girola, siendo el primero de ellos, el de la Transfixión, que había de recoger en el centro un relieve del siglo XVI (23). Por los cuatro retablos y sus imágenes se pagaron 33.100 reales y 22 maravedís (24)

La girola se había construído hacía ya mas de un siglo (1615–23, por Juan de Naveda), y desde el mismo momento de su conclusión estaba en el ánimo del Cabildo colocar retablos en cada una de sus cinco capillas, que recogieran a los santos a quienes primitivamente se dedicó la Basílica (del Salvador y los Santos Apóstoles). Este deseo se había tenido que ir posponiendo por la inmensa cuantía que suponía llevarlo a cabo, y hasta esta fecha la girola era el lugar que recogía los retablos o imágenes que iban siendo sustituidos por la iniciativa privada (25).

Ahora era un momento adecuado para llevar a cabo el deseo, y no sólo se cuidaron de la colocación de los cinco retablos, sino que el proyecto se amplió con otros dos pequeños, colocados a un lado y otro de cada capilla, diez por lo tanto, más los siete colocados en los machones de separación de las capillas. En total, pues, cinco grandes compuestos de tres calles y ático, y diecisiete pequeños, de hornacina única para albergar una imagen de tamaño natural.

Al mismo tiempo que se iban haciendo retablos e imágenes, un equipo de doradores venido de León, procedía a su pintura y dorado, para colocarlos sobre pedestales de jaspe hechos también en el mismo momento, mientras los pintores locales decoraban las superficies de muro vacío, y los herreros fabricaban las rejas de protección de hierro y bronce dorado (26). Con todo ello se consiguió un espléndido conjunto barroco que, desgraciadamente, se había materializado en tiempo poco propicio para su justa valoración estética.

Todo ello fue hecho bajo la dirección y supervisión de Meana en muy poco tiempo, ya que en 1762 solamente restaba por terminar de dorar el retablo de San Bartolomé. En estos pocos años se nota la rápida evolución del maestro en los diseños arquitectónicos, pero así en los de escultura que guarda un estrecho paralelismo con lo efectuado en Puerto de Vega.

El orden de factura fue el siguiente:

1º) El de la Transfixión, hecho con los de San Antonio, la Natividad y la Asunción, antes de 1754. 2º) El de San Pablo y San Pedro, hechos por este orden, de 1754 a 1758. 3º) El de San Andrés y San Bartolomé, más los diez nichos de dentro de las capillas y cinco de los siete de fuera, con sus respectivas imágenes, hechos entre 1758 y 1762. 4º) Los dos nichos e imágenes de San Jerónimo y la Magdalena, también hechos en el cuatrienio citado.

Los pagos están anotados en el *Libro de cuentas de fábrica* cada cuatro años y mezclados el costo de escultura con el de pintura, pero se puede deducir un costo medio de seis o siete mil reales por cada retablo con sus imágenes (27).

Simultaneando con esta labor en la Catedral, debió ocuparse en otras obras que no le hiciesen salir de la ciudad, y esto queda demostrado con la factura del nuevo retablo de San Tirso. En 1754 se empieza a hablar en el *libro de fábrica* de esta iglesia del nuevo retablo mayor que se había de hacer, por estar el existente muy estropeado, a causa de los clavos para colgaduras y engalanamientos que a menudo se le ponían (ese retablo era muy reciente, 1720, y había sido hecho por Francisco de Rivera, seguidor de Antonio Borja). Para febrero del año 55 ya estaba fabricado, y el artista que aparece citado en sucesivos pagos adeudados por la obra es José la Meana (28).

El esquema arquitectónico que usa aquí, está muy relacionado con los que, por los mismos años, estaba haciendo en la girola, revalorizando las líneas arquitectónicas y disminuyendo la decoración, a la par que usando los elementos de la estética rococó.

Una vez terminada la obra de la catedral volvemos a encontrar contratos de obra para fuera de Oviedo, como es el que suscribe en 1766 para hacer un retablo en la iglesia parroquial de Trasmonte, concejo de las Regueras (29). Aunque desapareció durante los años de la guerra, se puede tener una idea de él por la descripción que hace el mismo Meana en carta autógrafa: "...en el primer cuerpo, lo primero, una especie de tabernáculo en el cual y por base lleva el sagrario; y sobre éste se formará

un nicho para exponer a su Magestad Sacramentado, con sus columnas, cornisas y cerramiento gracioso, síguese el nicho del titular con su par de columnas, pilastras y cascarón, y por remate una tarjeta que llevará esculpida la degollación del Santo u otro misterio que concuerde con su vida. A los dos lados o entrecolumnios del retablo, les toca un nicho a cada lado que sean capaces uno para San Antonio y otro para San Benito de Palermo, con dos historias con un milagro de sus vidas, y adornados dichos nichos con dos columnas conchas y copetes. El pedestal y cornisas del retablo constará de cuatro columnas, cuatro repisas y el adorno correspondiente de manera que todo el espacio de la capilla mayor se guarnezca lo mejor que se puede arreglando todo lo dicho en buena simetría; y para que en todo quede la obra más perfecta tengo por conveniente se haga una Concepción acomodada al nicho del tabernáculo para que en el discurso del año le ocupe, y cuando se ofrezca exponer al señor se saque interin dure la función”.

Con esta descripción es muy fácil ver que el tipo de retablo que se había consagrado, era el que inició en San Tirso o San Pedro de la Catedral, y efectivamente, adecuándose a él, encontramos ya todos los retablos que se hacen en la Región hasta fines del siglo. Aunque no se cuente con documentación directa, es evidente el mismo estilo en el mayor de la parroquial de Cibeá, o en el de Cibuyo (ambos en el concejo de Cangas de Narcea).

La última reseña de obra de que tengo constancia, es una imagen de San Esteban, hecha en 1789 —un año antes de su muerte—, para el retablo mayor de la iglesia de Villatresmil, concejo de Tineo (30). La comparación de este Santo con otros muchos Santos titulares expandidos por el resto del territorio asturiano, hace pensar que varias de esas iglesias rurales cambiaran en estas fechas la efigie del santo de su devoción, por otro hecho en Oviedo, de mano del Maestro de la Catedral.

Otras obras en la Catedral

Después del remate de todos los retablos e imágenes, sigue apareciendo Meana en los *libros de cuentas* de la catedral como maestro carpintero aunque se le paguen obras de cantería o de arquitectura (ej.: los aguamaniles, factura de estrados, enlosados...etc.). Dentro de esta actividad continuada hizo obras de una indudable calidad artística, entre las que destacan las 3 puertas de entrada. Ya en 1746 el Cabildo manda que “cuanto antes manden hacer unas puertas nuevas para en la iglesia, las que sean fuertes y bien adornadas de talla y moldura (31).

Sólo la central formada por dos batientes separados por el parteluz, tiene decoración historiada, el Salvador a la izquierda, y Santa Eulalia a la derecha, mientras que las laterales se decoran con molduras mixtilíneas, tarjetas de dibujo rococó, máscaras, etc.

El Salvador se presenta como protector de campos y cuidados (al fondo una representación de Oviedo), bendiciendo con la mano derecha, mientras apoya la izquierda sobre el mundo que flota, llevado por una nube de cabezas de ángeles. La Santa también adopta la misma actitud bienhechora, derramando su Gracia sobre los

campos asturianos, tratados con sumo carácter realista (maizales, vacas, caserías...).

Las figuras tienen un canon alargadísimo y un movimiento amable que las entronca con las de la girola, pero la decoración que se extiende por todas las puertas es de una pureza rococó que las relaciona más bien con lo obrado en Puerto de Vega. Esto unido a la fecha de encargo, hace pensar que fuese esta la primera obra importante de que se hiciera cargo en la Catedral.

El facistol del coro, hoy relegado, también está concebido con las mismas premisas estilísticas que las puertas, y se encarga y paga en los mismos años que el resto de las obras. El cuerpo inferior está compuesto por una base de cuatro animales entre tallos retorcidos, un pie derecho decorado con flores de lis y acantos, rematado por cuatro máscaras, y ensanchado después a base de cuatro bustos humanos, dispuestos en forma de aspa, para recibir el peso de la parte superior. Esta se coronaba por una figura de la Inmaculada, hoy desplazada de lugar, en todo paralela a las otras obras por Meana.

Por último, también en el tenebrario, se refleja la huella del mismo hacer estético, en sus numerosas cabecitas de ángeles y en los bustos de cuatro evangelistas tallados en los frentes.

VALORACION ESTETICA

Iconografía y modelos

Para el análisis creo conveniente escoger las obras hechas en Puerto de Vega por la indudable certeza que hay en su paternidad, abundancia y variedad de esquemas e imágenes, y también, porque se atisba en todas ellas una calidad homogénea que hace pensar en poca colaboración de ayudantes.

Los Santos y ángeles como tónica general tienden a la comunicación de sentimientos sensibles, y para ello se cuida mucho la expresividad, bien de dolor, bien de alegría beatífica. El movimiento se hace presente tanto en vestiduras como en gestos corporales. Los espíritus celestes alargan su canon y se colocan libremente por los sitios más imprevistos, como en veraz revoloteo, son juguetones y simpáticos, y a veces, demasiado melífluos en sus expresiones, pero en resumidas cuentas, muy idóneos para transmitir el arrebató místico. Sus carnes están tratadas con blandura, y sus cabellos abultados y revueltos, en una forma muy típica del escultor.

Este mismo carácter, excesivamente dulzón y elegante es el que tiene las figuras del primer piso del retablo mayor: San Antonio y San José (sonrientes y acariciados por el Niño), y asimismo los santos centrales de los retablos de la nave: San Francisco Javier y San Pascual Bailón (éste muy repintado), en los que se ve la estilización que muestran también algunas figuras de la girola, o de las puertas de la catedral.

San Juan Bautista y San Pedro, sitios en el piso alto del retablo mayor, están tratados con la misma minuciosidad que los anteriores, aunque sin embargo se busque

en ellos un mayor **realismo** de anatomía y expresiones.

El **sentimentalismo** doloroso está expresado de forma sobrecogedora en el Yacente colocado en el retablo de la Soledad. Su anatomía está muy marcada en músculos, huesos, vasos y tendones (como San Gerónimo y San Andrés de la girola); los cabellos tratados de forma muy detallada, y la sangre, tallada más que pintada. El estudio de la expresión facial se puede considerar como perfecto: ojos hundidos, entreabiertos y extraviados, boca abierta en grito, mandíbula inferior desencajada, nariz afilada, y aletas dilatadas por la ansiedad.

La pequeña Inmaculada, situada en el expositor del retablo mayor, es otro tipo que repite varias veces más, en la catedral, San Tirso, o como vimos, en Trasmonte. En ella se ha perdido el deseo de expresión conceptual y es la expresión de lo bonito lo que priva en esta imagen: virgen sonriente, joven y con galante movimiento, subrayado por un agitado revoloteo de vestiduras que se difuminan entre nubes y cabezas de serafines.

En cuanto a las historias en relieve que gusta distribuir en todos los retablos, podríamos distinguirlas por dos características fundamentales: evidente utilización de estampas para inspirarse en la composición, y búsqueda de la claridad narrativa, usando para ello, una composición, que a veces roza lo elemental, y el subrayado de tipos que integran la historia (tendencia a la caricatura en los verdugos y personajes malos). En el retablo mayor tenemos: bajo San José, la Huída a Egipto, y bajo San Antonio, el milagro de la mula. En el ático, flanqueado por ángeles y por la Gloria del Dios Padre, el del martirio de Santa Marina, enmarcado por una complicada moldura mixtilínea.

En el retablo del Nazareno, situado en el crucero, mano derecha, también coloca siete relieves alusivos a la pasión de Cristo, de eficacia narrativa, pero factura muy ingenua. Aquí se aprovecha el remate del ático para poner el relativo al Ecce Homo, con tradición instaurada en este siglo XVIII (el tema se adecua perfectamente al lugar), y que después también repetirá en el retablo de la Transfixión de la girola (en este último retablo hay también seis relieves relativos a la Pasión, y se auna lo diseñado por el maestro Meana con las copias de estampas relacionables con Juni, consiguiendo así, un excelente resultado: Lavatorio, Flagelación y Coronación de espinas).

De todas formas, creo que el mejor relieve salido de su mano puede considerarse el que ocupa todo el cuerpo bajo del retablo del Carmen, en el crucero de Puerto de Vega. No hay inconveniente en admitir la inspiración en algún grabado o boceto que facilitara al artista su realización, pero aun así se le ha de reconocer una perfección auténtica que aumenta la consideración a tener al maestro Meana. La comparación con los santos hechos para el retablo mayor, hace inevitable pensar en la misma mano para el relieve. Son los mismos rostros e idéntico tratamiento, igual insistencia en cabellos, barbas y detalles anatómicos. Las cabezas de serafines esparcidas por toda la superficie también son gemelas de las otras y, asimismo, el tratamiento de los ropajes y actitudes.

Esta labrado casi a bulto redondo, pero jugando con el medio y bajo para conseguir la pictoricidad, y enmarcado por una moldura mixtilínea que fuerza toda la estructura arquitectónica del retablo.

Representa el momento en que María entrega el escapulario carmelito a los santos y santas de su orden en presencia de profetas y santos que ya tienen reconocida su estancia en el cielo. Está muy bien conseguida la separación entre los dos mundos, y muy compensados los grupos que integran la escena sin que en ningún lugar haya desdibujamiento o excesiva aglomeración, lo que demuestra una buena habilidad compositiva, rara en la Región.

Es, resumiendo, un escultor que oscila, según conveniencia del asunto a representar, entre el expresivismo de finales del barroco y la nueva delicadeza del espíritu rococó. Para el conocimiento de su estilo habría que subrayar: la insistencia en lo expresivo conseguida por medio del gesto facial, arrugas y tallado minucioso de cabellos y barbas, las actitudes delicadas o violentas (nunca tranquilas) dependientes del momento anímico representado, los ropajes muy abundantes con pliegues muy numerosos, menudos y blandos, y la también insistencia en la anatomía desnuda.

Dependiendo del primer postulado hay que destacar las imágenes de San Juan y San Pedro, en el retablo mayor de Puerto de Vega, el Yacente y la Soledad en los colaterales del crucero; San Gerónimo, San Andrés y San Pedro, en las capillas de la girola, también buscan ese mismo realismo expresivo, así como San Antonio Abad, la Magdalena y San Blas. Y dentro del segundo, estilización y amaneramiento rococos, San Antonio y San Pedro de Puerto de Vega, San Francisco Javier y San Pascual Bailón, en la misma iglesia, y en la catedral: la Asunción, San Antonio y Santa Apolonia (recientemente desaparecida por robo), en los retablos de la nave, y en la girola: San Hermenegildo, Santa Leocadia, y Santa Lucrecia (Santa Eulalia es una importación desde Salamanca, obra realizada allí por Alejandro Carnicero).

Los santos e historias que rellenan en plan secundario los retablos de la catedral hechos por Meana, denotan en muchos momentos la colaboración de ayudantes que no llegan a alcanzar nunca la calidad de sobresalientes. Habría que exceptuar a San Mateo y San Juan que, pese a ser poco expresivos de rostro, están muy bien movidos en su composición interna y ropajes.

EL RETABLO, SU EVOLUCION

Meana introduce en Asturias las nuevas concepciones del retablo (rococó o protoneoclásico) y en su primera época, hasta 1754, utiliza el esquema del barroco tardío, o más decididamente rococó, y a partir de esa fecha, le vemos instaurar definitivamente el otro tipo más arquitectónico.

El mayor de Puerto de Vega es el que mejor representa el primer eslabón de la cadena evolutiva, se resuelve como un ejemplo magnífico de barroquismo exaltado, servido por decoración e imaginación eminentemente rococó. Igual tendencia encontra-

mos en el de San Antonio y la Visitación de la catedral.

En estos mismos momentos utiliza la estructura rococó, bien con elementos arquitectónicos y decoración muy plásticos, caso del retablo del Carmen en Puerto de Vega, bien con la eliminación de esos elementos y decoración muy poco abultada, caso de los retablos de San Vicente Ferrer y San Pascual Bailón, también en Puerto de Vega, o el de la Transfixión y San Pablo, en la girola de la catedral. Todos estos ejemplos están realizados entre los años comprendidos de 1747 a 1753.

En el mayor de San Tirso, de Oviedo, se produce el cambio definitivo y este cambio viene continuado por los hechos en la girola entre el año (1754) y el 62 (S. Pedro, San Andrés y San Bartolomé). Este modelo se organiza a base de un núcleo central que reproduce una fachada de templo clásico con columnas pareadas que sostienen un entablamento curvo o quebrado, introducido en una gran exedra. La decoración utilizada es aun la rococó, pero su poca profusión, unida al valor de lo arquitectónico, parece anunciar el movimiento neoclásico, al tiempo que el movimiento curvo de sus plantas, está siendo deudor de las importaciones italianas.

El modelo tendrá su máxima expresión en el retablo mayor de Santo Domingo de Oviedo, de autor desconocido, hecho entre los años 58 al 61, muy relacionable con el de San Tirso y, como más adelante se expondrá, vinculable también con el maestro Meana.

En todos ellos las libertades arquitectónicas son el denominador común, y podemos comenzar viéndolo en el mayor de Puerto de Vega. Se suprime la división en pisos de la calle central, siendo ésta la suma de la hornacina que recoge el sagrario—expositor (que a su vez interrumpe el banco general), más la de Santa Marina, flanqueada por unos estípites que no sostienen nada, y cerrada por unos cortinajes que salen de guardamalletas, y el relieve con marco mixtilíneo, como flotando en el aire, sólo sujeto por una pareja de angelitos, y todo esto, rematado por la Gloria de la que emerge Dios Padre. Las calles laterales también están sujetas a este dislocamiento arquitectónico. El relieve colocado bajo las hornacinas, interrumpe en el sitio de éstas, empujándolas hacia arriba, desplazamiento que obliga a la incurvación de la cornisa para que así quepa el copete y cortinajes. El movimiento de ascenso es subrayado por el entablamento de las columnas salomónicas que se curva hacia lo alto, queriendo completarse con los cortinajes y guardamalletas.

En los de San Antonio y la Visitación de la catedral, el movimiento en planta se hace más presente, jugando en el primero con el cóncavo y el convexo, y sólo con el convexo en el segundo. En ambos, los áticos toman carácter de peinetas decorativas, rematados por complicados copetes de línea eminentemente rococó. Todas sus líneas de cierre son muy fluídas y no se permite en ningún caso el freno del movimiento impreso en ellos. En el de la Visitación la cornisa superior se levanta en sacacorchos y se funde a los cortinajes; sobre ellos, el copete, completamente irracional, sustituto del rígido frontón, en donde las líneas arquitectónicas toman vida, metamorfoseándose en tallos vegetales. Igual sucede con las pilastras que flanquean este cuerpo ático que pierden toda su rigidez tectónica, y después de cambiar de sentido dos veces, se

resumen en una espiral de sacacorchos.

Los de la Transfixión y San Pablo eliminan la tradicional división en banco, cuerpos y calles, y se conciben como extensas superficies, divididas internamente por molduras que quieren ser el recuerdo de las líneas fundamentales de arquitectura, pero al haber desaparecido éstas, los soportes son innecesarios y quedan suprimidos; o sólo reducidos al enmarque de las hornacinas, donde las haya, pues se da un progresivo avance en la utilización del relieve. El retablo, así, ha perdido todo su carácter arquitectónico y se ha convertido en una superficie ilusionista, en la que se recogen diversos momentos históricos. Esa superficie tiene fuerte poder de captación, al inspirarse en la apariencia de un tríptico que se acabara de abrir para desvelar a los espectadores todos sus secretos.

El esquema de San Tirso vuelve a hacer protagonista al sentido de pureza arquitectónica, aunque se continúe utilizando, y ahora más que nunca, el movimiento mixtilíneo de la planta. Al haber sufrido transformaciones recientes, no puede verse con claridad su estructura de origen, que se completaba con un tabernáculo en su parte baja central, premonición del esquema de Santo Domingo, el más logrado del tipo. Al ser el testero del presbiterio plano, la gran exedra que había de recoger la fachada de templo de que se forma el total del retablo, se simula haciendo los casetones de su cubierta en disminución ascendente, para lograr así la profundidad por medio del engaño óptico. Esto será evitado en el de Santo Domingo, mediante el mayor vuelo curvo de las paredes de la exedra, que se corresponde con el también movimiento curvo del entablamento y repisas del templo.

Por último el retablo de San Bartolomé, en la girola, hecho hacia los mismos años que el de Santo Domingo (1759–62), presenta otra variante dentro del mismo tipo, pero con mayores libertades arquitectónicas. Aquí el frontón del templo clásico queda alterado para permitir la colocación de un cuerpo ático que pudiera recibir las imágenes.

Los elementos arquitectónicos

Los entablamentos se curvan en cóncavo o en convexo, siguiendo la fuerza de arrastre de la planta, o asimismo se curvan en alzado adquiriendo forma de pagoda o semicircular, en paralelismo con las hornacinas. Las cornisas de los áticos pierden su carácter al convertirse estos en peinetas y para nada ayudan al cierre, sino, al contrario, acentúan el movimiento inestable del conjunto. Puede desaparecer el entablamento (mayor de Puerto de Vega) o quedar sólo dibujado (Transfixión y San Pablo de la girola).

Los soportes, cuando son utilizados, lo son con la más rica variedad, constituyéndose este periodo como un auténtico muestrario de tipos de columnas. El estípite sólo es visto en el retablo mayor de Puerto de Vega, primera obra, y ya relegado al ático o a enmarcar hornacinas. Según la escritura de contrato, en este retablo se tenían que utilizar las columnas “culebrinas” (salomónicas) para los cuatro soportes del primer piso. No obstante el artista sabría convencer de la variedad y así se hacen: terciadas

las extremas, y de fuste liso con decoración superpuesta las de hornacinas. Otra rica variante de la salomónica se utiliza en el retablo de San Bartolomé, que están recorridas a lo largo de sus espiras por una guirnalda floral.

En el retablo de la Natividad se utiliza la terciada de tercios de distinta altura. Ricas muestras de la abalaustrada se ven en el de San Antonio y, también en éste, aparece la columna de fuste tallado en caras poliédricas intensamente decoradas, tipo que no tenía tradición en Asturias ni se volverá a repetir. La libertad en la decoración de los fustes es ahora total, y al igual que hemos visto este último ejemplo, podemos encontrarnos con fustes de decoración reticulada (retablo de San Pedro), o cubiertos con la flor de cuatro pétalos, resultado de la intersección de cuatro círculos (columnas principales del mismo retablo).

También la estriada es usada en el retablo mayor de San Tirso, como queriendo adecuarse a la seriedad arquitectónica que domina, pero el deseo de novedad es más fuerte, y a ellas se adosan pequeños cilindros colocados en alternancia que les proporciona un aspecto mucho más cambiante. Estas estrías se echan en falta en el retablo de Santo domingo, pero aquí los fustes quedan lisos a excepción de la guirnalda floral que asciende por los dos tercios superiores, y los motivos castrenses colocados en el inferior.

Las repisas varían en sus perfiles y el dibujo de su decoración. Desaparecen casi por completo las cabecitas de ángeles, y ahora están compuestas por un motivo central: máscara, concha, corazón..., enmarcado por líneas muy movidas en forma de rocalla y con colgantes de lazos, borlas o cortinajes.

La decoración

En las peinetas de hornacinas, y repisas, se utilizan los motivos de corazón o venera a los que rodean festones de líneas curvas asimétricas, y coronan airosos plumeros. La venera pierde su consistencia y se hace dúctil desembocando en el abanico de plumas, utilizado en los remates de áticos y cornucopias.

La rocalla propiamente dicha, así como el riñón, no se suele utilizar demasiado hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Pero hay formas irregulares que recuerdan estos motivos, combinados con cabezas de serafines que en su movimiento y alas adquieren similar forma.

Las superficies que quedan lisas se decoran en un primer momento con ramos de flores (banco de Puerto de Vega), y más tarde, con la disposición regular de rosáceas, corazones enmarcados, flores de lis, etc.

Se continúan usando las guirnaldas de flores con carácter realista que penden de los entablamentos, revisten una pilastra u ocupan la rosca de un arco.

Las máscaras también tienen su lugar en repisas o claves de arcos y van sufriendo una paulatina degeneración, hasta llegar a convertirse en puros motivos abstractos.

También en el afán innovador se utilizan formas completamente nuevas, como la flor de cuatro pétalos que vimos revestía las columnas del retablo de San Pedro; reticulados cuadrados y exagonales, en el mismo retablo, o también, y esto supone una inspiración en los motivos tradicionales asturianos, espirales, flores de seis u ocho pétalos, sogueado, etc.

EL RETABLO DE SANTO DOMINGO DE OVIEDO

El esquema general repite en sus líneas maestras al de San Tirso, si bien aquí hay una diferencia fundamental que es la incurvación del establecimiento, con lo que gana un dinamismo inusual en la Provincia. Resulta así en planta: una gran concavidad, rematada en exedra, que alberga una fachada de templo clásico convexa, y a su vez ésta un templete circular, rematado en forma de pagoda. La inestabilidad, pues, es la dominante general, y aun se acentúa con los ángeles resbalando por el frontón y la colocación de la Inmaculada en Gloria situada en el centro de la exedra.

Inmediatamente salta a la vista la influencia de las construcciones italianas de hacia mediados del siglo anterior, que en España comienzan a entrar en esta época, sobre todo por Levante, inspirándose en los diseños para retablos de Andrea Pozzo.

Nos es completamente desconocido el lugar de origen de esta traza, ya que sólo sabemos que la obra fue hecha entre los años 1758 a 1761, y que costó 60.000 reales de vellón (recordemos que el de Puerto de Vega fueron 12.000 y 5 o 6.000 cada uno de los de la girola). Es difícil pensar en Valladolid o Salamanca para origen de esta traza, ya que en esos sitios se comienza a usar lo menos 10 años más tarde. Con Levante no encontramos ninguna razón que explique una relación. Pero queda la posibilidad de que pudiera haber venido de Madrid, en un momento en que este italianismo barroco era aun vigente (pensemos, además, que la fachada de la iglesia fue un proyecto de Ventura Rodríguez).

La hipótesis de que fuese el mismo Meana el autor de ella, la dejo para considerarla en último lugar, pese a tener el precedente de San Tirso. Es cierto que pudo muy bien haber sido él el tracista, así como el realizador material de arquitectura y esculturas, pero parece un paso muy decisivo en su carrera, sobre todo teniendo en cuenta ese movimiento y dinamismo que ya no vuelve a repetirse (variantes de este retablo, "en recto", son los de la capilla de Ambasaguas y las Dominicas, ambos en Cangas de Narcea).

Así pues queda la duda entre una planta venida de Madrid o Levante, interpretada por Meana, que sin duda hace las esculturas y relieves, o una Planta y traza hecha por el mismo Meana, como evolución máxima y perfecta de los esquemas utilizados en San Tirso y la Girola (San Pedro, San Andrés y San Bartolomé).

NOTAS

- 1.— Tesis Doctoral, *Escultura Barroca en Asturias*, leída en febrero de 1978, actualmente en prensa.
 - 2.— Archivo del Monasterio de San Pelayo, doc. n^o 675. Aquí, en un papel referente a 1681, se recoge una petición de la viuda e hijo de Alonso de Rozas.
 - 3.— En el trabajo citado le hemos documentado varias obras nuevas y otras tantas le han sido atribuidas por el estilo, quedando la figura del escultor bastante bien perfilada en su biografía y actividad.
 - 4.— De Pedro Alvarez Perera lo único que se conserva es el retablo de la Magdalena en San Isidoro de Oviedo. De Melchor Díaz de Miranda, el retablo de San Juan, en Santo Domingo de Oviedo, y unas imágenes que hizo para el trascoro de la catedral. De Manuel González Manjoya el retablo mayor del Monasterio de Valdedios, y el retablo del Cristo de San Tirso de Oviedo. De Toribio de Nava el retablo y figuras secundarias de la Inmaculada en la catedral. Y de Manuel Pedrero el retablo mayor de la Colegiata de Pravia, el de la capilla del Rosario de Santo Domingo de Oviedo, el de San Francisco Javier en San Isidoro de Oviedo, y el de Santa Teresa en la catedral.
 - 5.— Atribuimos a Villabrille, las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, en el colateral del evangelio, las del Crucificado y la Dolorosa, en el en el de la epístola, y la de San José, en la nave del evangelio. Juan de Villanueva se encarga de hacer todas las imágenes del retablo de la Inmaculada en la catedral, y la de San Elías, San Juan de la Cruz y San Pedro de Alcántara, en el retablo de San Teresa, también de la catedral.
 - 6.— Ambos arquitectos han sido tratados por mí en el libro: *Arquitectura Civil Asturiana, época moderna*, Ayalga Ediciones, colección popular, n^o 44, págs. 175 a 200. Oviedo, Salinas 1978.
 - 7.— D. Juan Agustín Cean Bermudez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965.
 - 8.— “Casi todos sus retablos (de la catedral) se han renovado desde la mitad de este siglo y con esto digo que son de aquella intrincada y extravagante talla de que usted suele hacer tanta rechifla en sus cartas; y cuidado, que no exceptúo de esta censura los dos grandes colaterales que están en el crucero”. JOVELLANOS, *Cartas a Ceán*, recogida en Obras de D. Melchor Gaspar de Jovellanos, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1952.
 - 9.— Archivo de la parroquia de San Juan el Real de Oviedo. Libro de bautismo, años 1662—1750, pag. 248 r. y v. Se efectuó el bautismo el día 31 de marzo de 1715, y se dice que había nacido el 28 del mismo mes. Actúan como padrinos Bernardo de la Meana y Ana Costales.
 - 10.— La petición consta en un papel suelto del Archivo de la Catedral de Oviedo, y la contestación en los *Acuerdos Capitulares*, libro n^o 62, fol. 62 v.
 - 11.— Se había concedido al Cabildo el arbitrio sobre la sal para comenzar la obra de los retablos colaterales y órganos, lo que se aprovechó después para rematar todo el revestimiento de retablos que faltaba.
 - 12.— CONSTANTINO SUAREZ, *Diccionario*, vol. V, pag. 239. Madrid 1936.
 - 13.— Se le ha documentado una estancia en Madrid, y asimismo, cuando se han de hacer los colaterales de la catedral 1, le envía el Cabildo a dicha ciudad para que vea trazas o dibujos adecuados. GERMAN RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*.
 - 14.— La estancia en Asturias de este artista, queda demostrada en libro de *Acuerdos Capitulares*, n^o 50, fols. 228 v., 246 v., y 337v. Archivo de la Catedral de Oviedo.
 - 15.— Ajuste para la hechura del retablo mayor de Puerto de Vega. Archivo Notarial de Oviedo, esno. Francisco Javier Ravanal, leg. 726, fols. 59 y ss.
 - 16.— Archivo Notarial de Oviedo; esno. Gerónimo López de Porto, leg. 787, fol. 52.
 - 17.— Archivo Histórico Nacional, *Libro para las cuentas de la fábrica de esta Santa Iglesia*, datas correspondientes a los años 66 al 70, 70 al 74 y 74 al 78. Sección Clero, libro n^o 9163.
 - 18.— Archivo de la catedral de Oviedo, Appdo., *Reparos de Iglesias*.
 - 19.— Esta iglesia es uno de los ejemplos más interesantes de empeño conjunto de todo un pueblo. En una inscripción colocada en la campona del reloj dice: “Esta iglesia, capilla mayor, colaterales, es toda de los vecinos de esta parroquia y la reedificaron a su costa y a largas limosnas de la devoción de muchos de ellos y se acabó con su retablo mayor, torres y esta nueva campana. Año de 1749.”
- Recogido por Pedro PENZOL, “*escritos*”. Descripción de la iglesia de Santa Marina de Puerto de Vega, Vol. II, pag. 173, Oviedo 1974.
- 20.— Este retablo, de la virgen de la Esperanza, parece estar hecho unos veinticinco años antes, y seguramente, será el que estuvo en el presbiterio de la anterior iglesia.
 - 21.— Archivo Notarial de Oviedo, esno. Francisco Javier Rabanal, leg. 727, fol. 59 y ss.
 - 22.— JOSE CUESTA FERNANDEZ, *Guía de la catedral de Oviedo*, pag. 87. Oviedo 1957.
 - 23.— El donado a la catedral por Tirso de Avilés que representa el Descendimiento de la cruz, y el cual aparece el donante retratado como uno de los personajes integrados en la escena.
 - 24.— Todos los datos que aquí se suministran relativos a los retablos de capillas laterales y de la girola, están tomados de los *libros de cuentas de la catedral*, 2 vols. que se guardan en el Archivo Histórico Nacional. En ellos se abarcan los años comprendidos desde 1713 a 1794. Sección Clero libros n^o 9172 y 9163.
 - 25.— Me refiero a los que desplazaban aquellos que los distintos obispos iban colocando en sus nuevas capillas: Vigil, Paredes, Pedrejón...etc.
 - 26.— En los pedestales de jaspe se gastaron 7.457 rs., y en las rejas de protección 11.569. rs.
 - 27.— 33.100 r. y 22 mrs. tuvieron de costo los retablos de la Natividad, San Antonio, la Asunción y la Transfixión, con sus imágenes, facistolos y hacheros; dorar el del Oratorio (desaparecido) y el de San Antonio. 38.620 los de San Pablo y San Pedro, y dorar el de San Pablo, la Transfixión y Anunciación; el tenebrario, la cátedra, dos efigies de profetas, y otras obras menores. 34.893 costó pintar y dorar los retablos de San Pedro y San Andrés, los diez

nichos de dentro de las capillas y los cinco de fuera; dorar y estofar las imágenes de todos ellos, y otras menudencias. 39.328 los retablos de San Andrés y San Bartolomé y efigies de ellos, los quince nichos arriba expresados, con sus efigies, y los frontales de todos los retablos nuevos. 7.000 dorar el retablo de San Bartolomé. 1.300 de dorar los dos últimos nichos que se hicieron, para poner a San Jerónimo y la Magdalena, y por último, 700 reales de dorar otros dos nichos de dentro de la capilla de San Bartolomé.

Cuentas tomadas de los libros citados en la nota n^o 24.

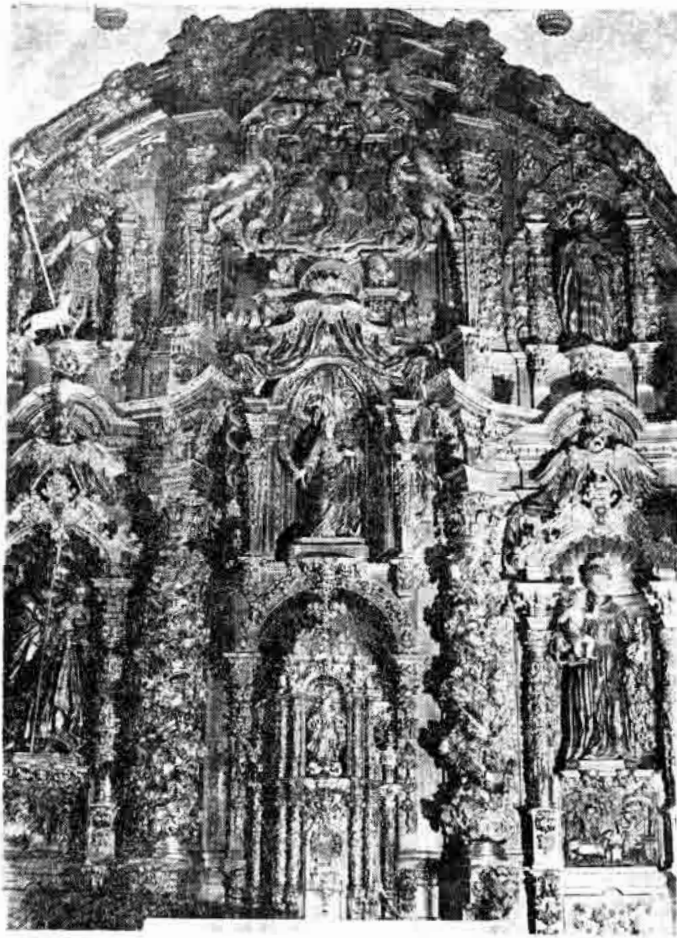
28.— Archivo de la parroquia de San Tirso, Oviedo. *Libro de fábrica*, años 1744—1768, fols. 140, 142 v., 143 157 y 159.

29.— Archivo Notarial de Oviedo, esno. Francisco Fernández Tuñón, leg. 965, fol. 96. Documento cedido por el licenciado en arte Marcelino Fernández Suárez.

30.— Archivo de la parroquia de San Esteban de villatresmil. *Libro de fábrica*, fol. 53 v.

31.— Archivo de la catedral de Oviedo, libro de *Acuerdos Capitulares* n^o 53, fol. 17.

32.— Archivo Histórico Nacional, sección clero, *libro becerro* del convento de Santo Domingo de Oviedo, fol. 15 v. sign. 9214.



J. B. DE LA MEANA. *Retablo Mayor*. Iglesia
de Puerto de Vega. Asturias.



J. B. DE LA MEANA. *Relieve del Escapulario del Carmen*. Retablo lateral de Puerto de Vega. Asturias.



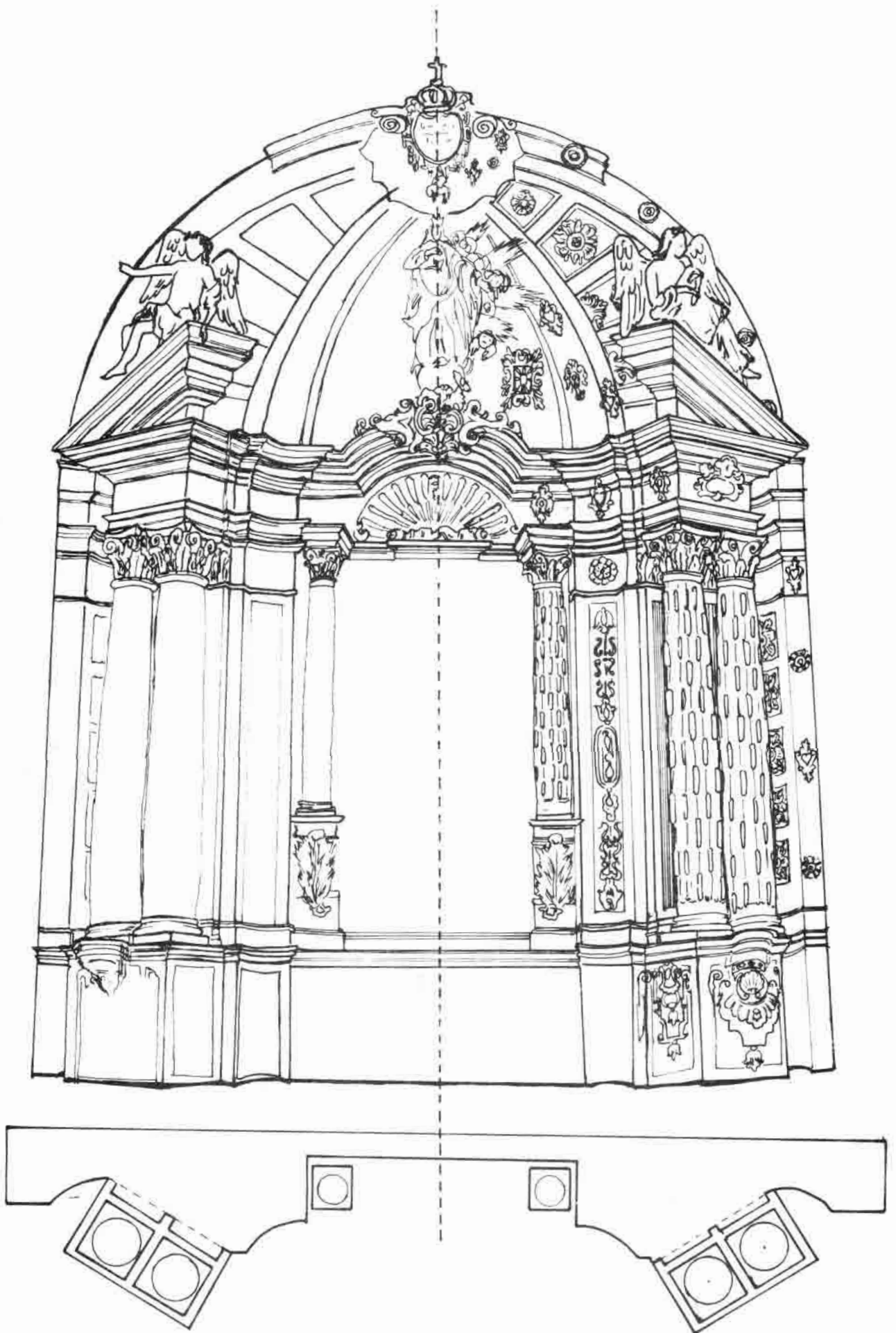
J. B. DE LA MEANA. *Yacente*. Retablo lateral
de Puerto de Vega. Asturias



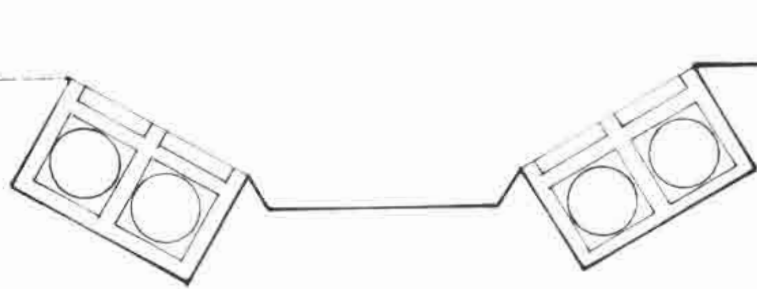
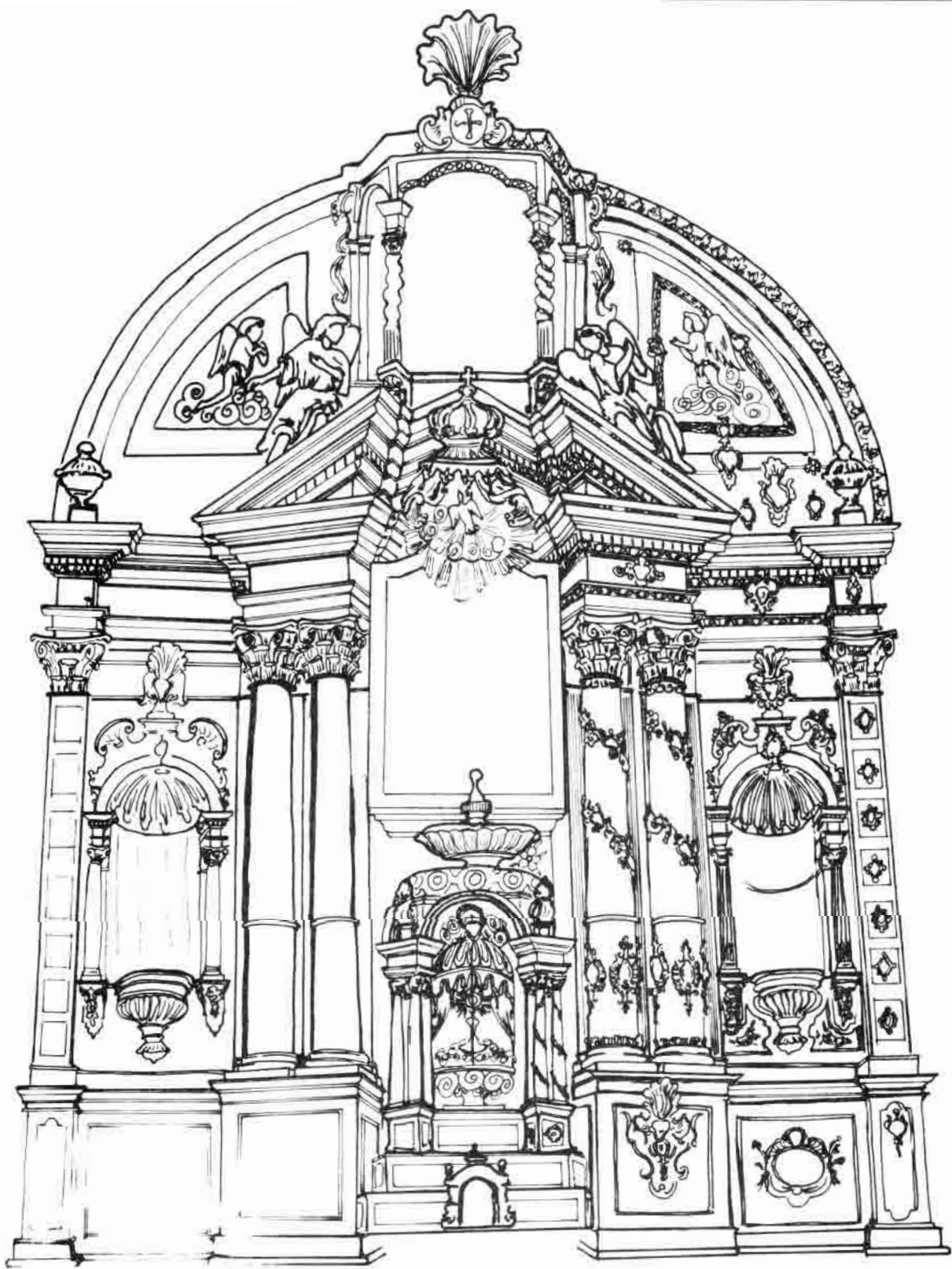
J. B. DE LA MEANA. *Santa Lucrecia*. Girola
de la Catedral de Oviedo.



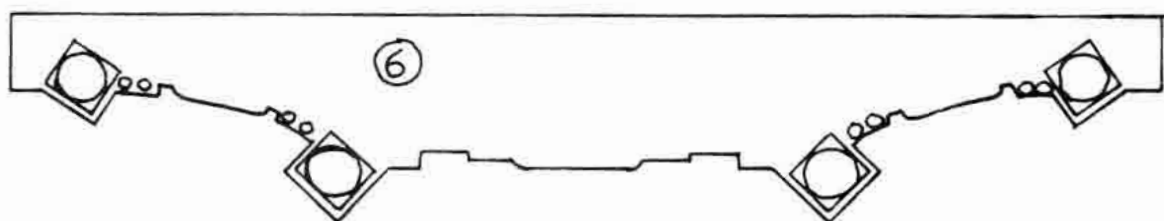
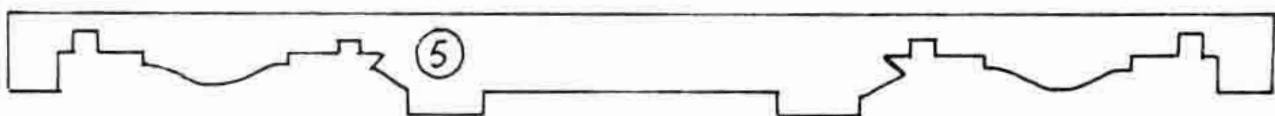
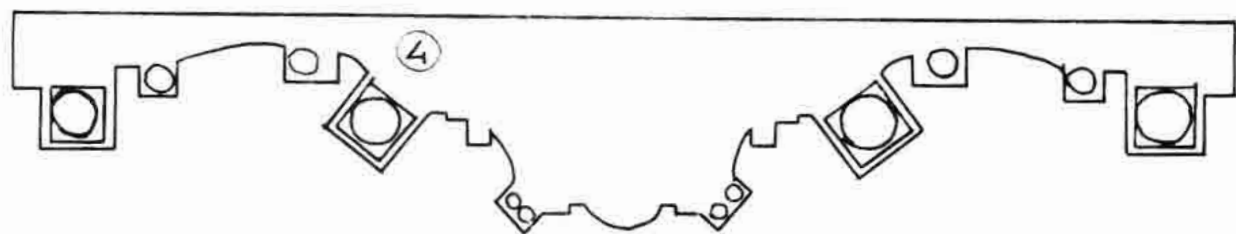
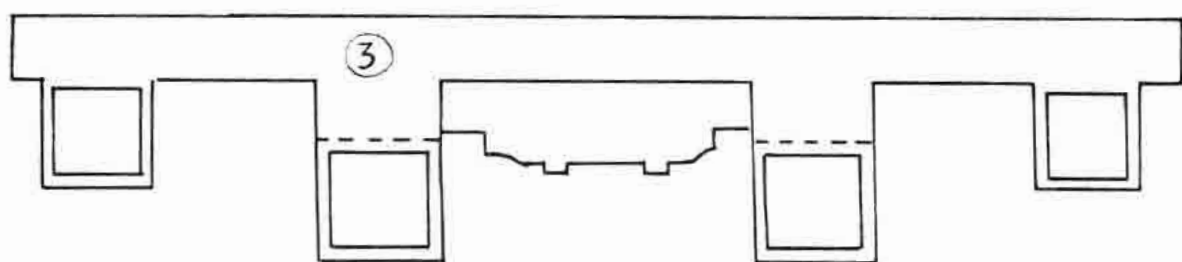
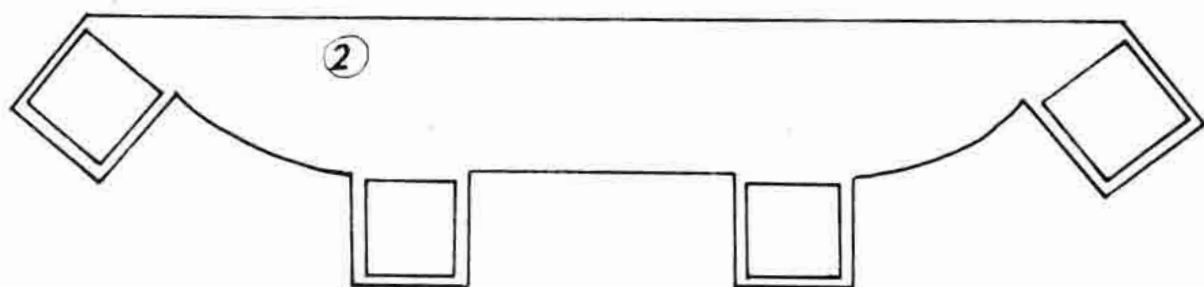
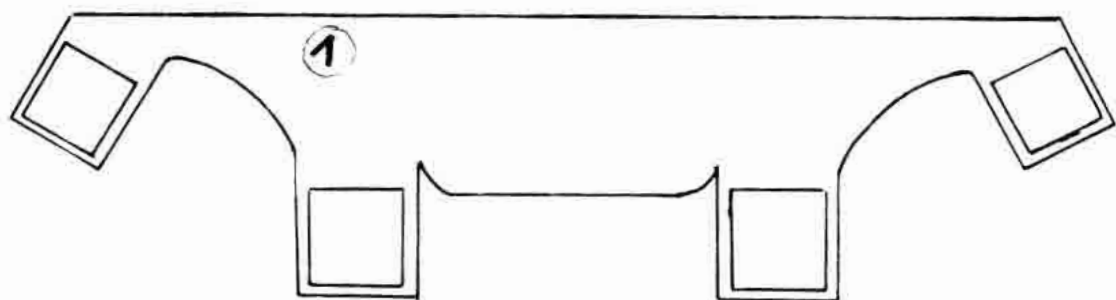
J.B. DE LA MEANA.— Retablo de la Asunción. Catedral de Oviedo



J.R. DE LA MEANA. — Retablo mayor de San Tirso. — Oviedo

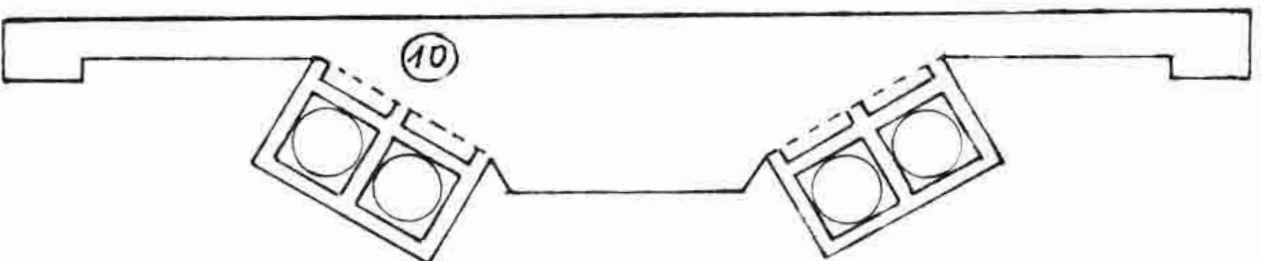
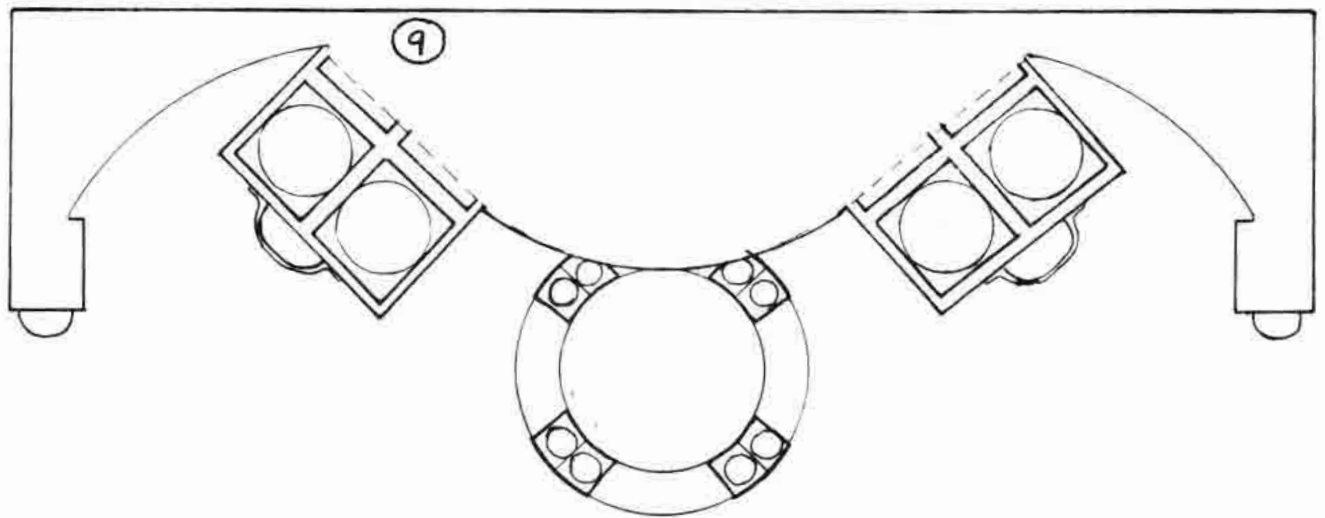
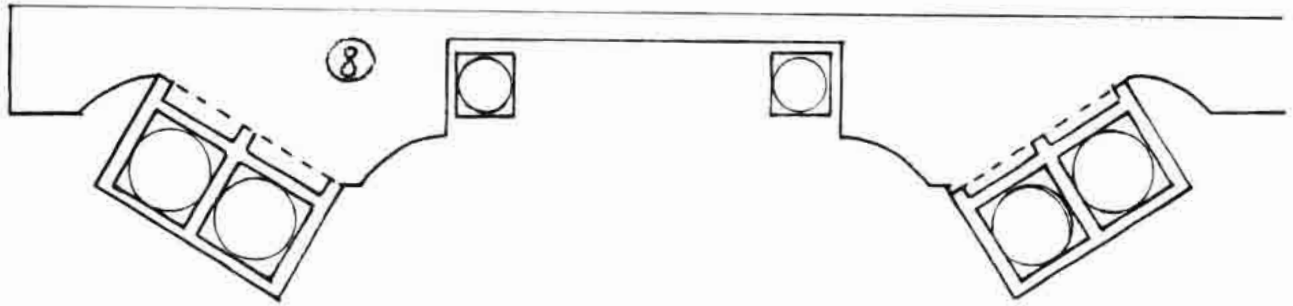
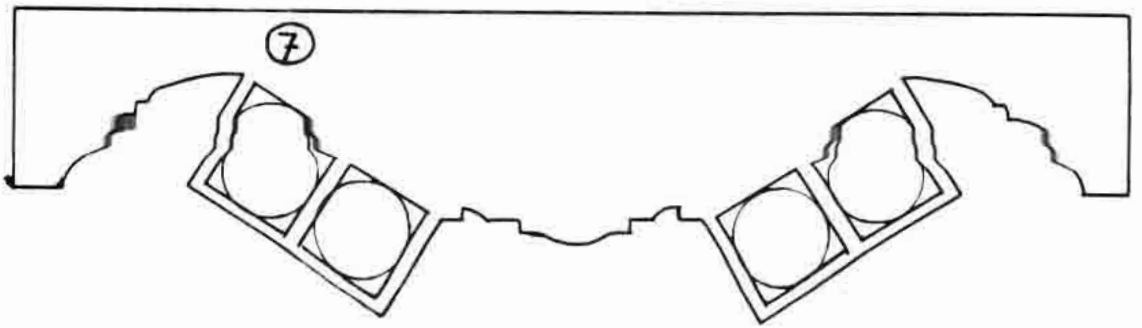


J.B. DE LA MEANA.— Retablo del Monasterio de la Encarnación.— Cangas de Narcea



ESQUEMA DE MOVIMIENTO EN LOS RETABLOS DE MEANA.

- 1.- S. ANTONIO ; 2.- S. ROQUE ; 3.- ASUNCION ; 5.- S. PABLO ;
- 6.- S. ANDRES. TODOS EN LA CATEDRAL DE OVIEDO.
- 4.- MAYOR DE PUERTO DE VEGA.



ESQUEMA DE MOVIMIENTO EN LOS RETABLOS DE MEANA.

7.- S. BARTOLOMÉ, CATEDRAL; 8.- S. TIRSO; 9.- STD. DOMINGO;
10.- CAPILLA DE ENTRAMBAS AGUAS, CAÑAS DEL NARCA.