

# Alabastros ingleses en Asturias

---

Pedro Paniagua Félix  
*Universidad de Oviedo*

## RESUMEN:

Tras una breve introducción sobre el proceso de producción y las notas de estilo propias de los alabastros ingleses, una de las manifestaciones artísticas más divulgadas de la industriosa factoría insular –y cuya estética influyó en cierta medida sobre determinados efectivos de nuestra imaginería bajomedieval–, acometemos el análisis y la catalogación de los ejemplares históricamente vinculados con nuestra región; tanto de los materialmente conservados como de los que, encontrándose actualmente en paradero desconocido, cuentan con algún tipo de referencia documental.

## PALABRAS CLAVE:

Alabastros, Inglaterra, retablos, comercio, Asturias

## ABSTRACT:

After a brief introduction into the process of the production and characteristic styles of English alabaster, one of the most widely spread artistic expressions of the local island workshop –and whose esthetic art influenced to some extent over determined products of our early medieval imagery–, to undertake an analysis and catalogue those examples which are historically unified with our region; not only in those materials which remain conserved but also in those whose whereabouts remain unknown, tell of some style of documental reference.

## KEYWORDS:

Alabaster, England, altarpiece, trade, Asturias.

Desde mediados del siglo XIV, y hasta bien entrado el XVI, la factoría inglesa amplió su tradicional oferta con una masiva producción de relieves de alabastro. Alternativa asequible al trabajo en marfil, este tipo de pieza menor es fruto de la progresiva diversificación registrada en la secular industria local británica, especializada de antiguo en el campo de la escultura funeraria. Su exportación fue canalizada a través de las vías comerciales abiertas por su afamada industria textil, una amplia red de distribución que abarcaba buena parte del arco atlántico, así como los principales enclaves mediterráneos.

El éxito comercial alcanzado por talleres como los de Nottingham, pronto animó a otros centros (Chellaston, Londres, York, etc.) a emprender la fabricación de pequeños bajorrelieves de alabastro, enriquecidos con el concurso del oro y un esmaltado colorido que otorgaban a las piezas el atractivo aspecto de luminosas viñetas tridimensionales.

Como para la escultura medieval en su conjunto, el color es primordial en el acabado de las piezas, pues atenúa los notorios defectos de factura y confiere su más genuina dimensión estética a este tipo de obra. Pero deslucidos por el uso continuado y el deterioro inducido, el aspecto actual de tantos alabastros no hace justicia a su deslumbrante presentación original. En este sentido, puede que la vibrante gama de color aplicada resulte estridente a plena luz del día; pero tan llamativo aspecto cobra su auténtica dimensión en la densa penumbra de las criptas y las capillas funerarias.

Bien sea en origen, o con posterioridad a su exportación, algunos paneles sueltos fueron acoplados en pequeños tabernáculos de madera, concebidos a modo de sencillos altares portátiles, destinados a cubrir las necesidades propias de una devoción doméstica. Otros, reunidos y alineados a manera de friso, componen atractivos polípticos de dimensiones variables.

Aunque existe disparidad de criterios en cuanto al modo en que se comercializó el género, Ángela Franco<sup>1</sup> da por seguro que sus cajas de carpintería fueron elaboradas y montadas in situ por artesanos locales. Ciertamente, si la

venta a granel de las placas posibilitaba la realización de componibles a la carta, la supresión del maderamiento facilitaba su trasiego, aligerando considerablemente la carga transportada e incrementando así la rentabilidad de los fletes.

Sea como fuere, lo cierto es que, en ocasiones, estos retablillos vienen articulados en secciones modulares, unidas entre sí mediante charnelas que permiten desplegar o abatir las hojas colaterales. Menos versátil, la traza de tales conjuntos apenas reviste complejidad estructural, predominando el registro horizontal único, cuyas dimensiones medias rondan los dos metros de largo por unos cincuenta centímetros de altura; y, aunque siempre hay excepciones, el panel central suele aparecer un tanto destacado respecto de las alas.

Por lo que al *modus operandi* de los obradores se refiere, destaca el meritorio esfuerzo de síntesis que, al evitar los primores del detalle en aras del efecto global, permitió acometer con éxito la manufacturación en serie de los relieves. Asimismo, optimizando los costes del proceso y aquilatando los gastos derivados de su comercialización, se posibilitó la extraordinaria divulgación del producto, siendo una mercadería habitualmente contratada por los armadores castellanos en los fletes de retorno.

En cuanto a la puesta en escena de las historias seleccionadas, cabe señalar que las composiciones tienden a cierto abigarramiento formal, resolviéndose la sugerencia espacial mediante el escalonamiento de planos en profundidad, y saturando los cuadros con profusión de personajes. Sin caer, no obstante, en lo esquemático, la calculada economía de medios que ordena la producción seriada impone una sucinta recreación ambiental, limita la precisión en los detalles, y codifica la caracterización del tipo humano (exoftalmia, rictus faciales, gestualidad contenida, etc.).

Como queda dicho, numerosos talleres, aislados entre sí pero sometidos a una rigurosa disciplina artesanal, se aprestaron a reproducir el repertorio temático propuesto. Con todo, la progresiva estandarización del proceso no trajo consigo una regulación estricta de los patrones, ni la imposición a rajatabla de una comunidad de estilo. Así, aunque partan de enunciados compositivos afines, los tallistas ensayan con éxito diversas soluciones formales, interpretando el catálogo temático con acentos plásticos muy dispares. Evidentemente, los re-

<sup>1</sup> FRANCO MATA, María Ángela: "Escultura gótica en cerámica policromada de la Escuela de Utrech en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 14. Madrid, 1996, pág. 128.

sultados obtenidos estarán en función del empeño, la capacitación y la pericia del artífice en cuestión, pero también del destino previsto para la obra. Esto supone que un mismo patrón de referencia pasará de ser ejecutado de manera formularia, a ser interpretado con tan exquisito naturalismo y tal lujo de detalles, que el resultado final acabará siendo sustancialmente distinto.

A pesar del indudable aire de familia que les emparenta, se hace difícil documentar duplicados literales de un mismo modelo. De modo que si no cabe considerar la tarea de los *alabastermen* como un acto de creación, tampoco como la servil reproducción de un prototipo impuesto; tratándose más bien de estimables versionados de los temas de partida.

Pero devaluado el producto, saturado el mercado y perdida la novedad, el sector del alabastro entra en crisis. Con las primeras décadas del siglo XV se inicia el declive del otrora próspero negocio, incapacitado para afrontar el reto establecido por la evolución de la demanda y la creciente presión ejercida en el sector por la agresiva competencia “flamenca”, cuya oferta, más atractiva, surtida y diversificada, acabará desplazando en el gusto de la clientela las estereotipadas producciones insulares.

A esto se sumarán las consecuencias del sonado desencuentro entre la Corona y el Papado. Y es que, aunque no se documente un cese brusco de la actividad –pues hasta mediados del quinientos se mantiene una circulación residual en ciertos mercados–, la competencia continental primero, y los acontecimientos políticos más tarde, acarrearán su ruina; pues si Enrique VIII disolvió las órdenes religiosas y ordenó la incautación de todos sus bienes (1539), la corriente iconoclasta auspiciada por Eduardo VI precipitó su fin. Además de colapsar la producción, la orden de mutilar y destruir las imágenes sacras supuso la pérdida de incalculables tesoros artísticos y documentales; pues la radicalización de las medidas promulgadas, y el temor a las represalias ocasionó la destrucción y el exilio de incontables ejemplares. Esto explica que sea fuera de la isla donde encontremos el mayor número y las mejores muestras del género.

Abierta al Cantábrico, la privilegiada situación litoral de Asturias propició de antiguo su directa relación con las manufacturas británicas; extremo que, para el caso de los alabastros, viene confirmado tanto por los ejemplares conservados como por aquellos otros, actualmente

en paradero desconocido pero de los que guardamos constancia documental (gráfica y/o escrita). Sin duda, el más emblemático de ellos era el desaparecido *retablo de los Gozos de María*, perteneciente a la avilesina capilla de los Alas; conjunto cuya calidad elogia Selgas<sup>2</sup>, pero al no relacionarla con la producción inglesa no acierta a comprender el tipo. De hecho, su análisis formal viene condicionado por los parámetros propios del hispanoflamenco, suponiendo que sus relieves “debieron pertenecer a otro altar más grande, y para acomodarlo a las dimensiones de este los pusieron unidos, no separándoles, como exige el estilo gótico, haces de columnitas terminadas en pináculos cubierto cada uno con su doselete, cobijado por un arco lobulado ó conopial”.

En realidad, nada extraño hay en ello, pues Ramsay<sup>3</sup> reconoce que, hasta bien entrado el siglo XX, los centenares de relieves ingleses de alabastro conservados en Francia fueron tenidos como de producción propia por los mismos expertos galos.

Precisamente, su carácter de obra exótica hizo que quienes, como C. de Caunedo<sup>4</sup>, se vieron obligados a citar el conjunto, evitaran entrar en detalles sobre el particular, y despacharan el compromiso con una sucinta mención a tan “bello bajo relieve de alabastro, que representa pasajes de la vida de Jesucristo”. Otro tanto hace Vigil<sup>5</sup>, que ni siquiera consideró necesario reproducir los rótulos latinos inscritos en la enmarcación –alusivos a todos y cada uno de los “misterios” representados; así como a la identidad de las santas mártires que cerraban sus extremos–, limitándose a señalar que sus “menudos relieves [...] representan escenas de la vida del Salvador y de la Virgen, obras de valioso mérito artístico”.

<sup>2</sup> SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de: *La Basílica de San Julián de los Prados (Santullano) en Oviedo: Estudio de las restauraciones efectuadas en 1912-1915*. Oviedo. Madrid. Fototipia de Hauser y Menet, 1916, pág. 32.

<sup>3</sup> RAMSAY, Nigel : “La production et exportation des albâtres anglais médiévaux”, en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en mayo de 1983, Vol. III. Paris, 1990, pág. 609.

<sup>4</sup> DE CAUNEDO, Nicolás Cástor: *Album de un viaje por Asturias*. Oviedo, 1858, pág. 47.

<sup>5</sup> MIGUEL VIGIL, Ciriaco: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia* (Vol. I), Oviedo. Imprenta del Hospicio Provincial. A cargo de Facundo Valdés, 1887, pág. 273.

Notablemente más amplio e interesante es el comentario que le dedica Selgas<sup>6</sup>, quien precisa que son siete los asuntos que conforman el conjunto, “representando el central la Ascensión del Señor formando un grupo de cinco imágenes. Á la diestra aparecen sucesivamente la Asunción de la Virgen, la coronación y un santo, y de la otra parte la Adoración de los Reyes Magos, la Anunciación y Santa Catalina”. Pero al abordar su descripción, contabiliza un personaje menos en la escena dedicada a la Resurrección (que él supone de la Ascensión), y no reconoce la figura de Santa Margarita –un santo, anota–, que ha ocasionado frecuentes problemas de identificación.

Por su parte, Serrano<sup>7</sup> será quien ofrezca la primera noticia sobre la desaparición de este retablo. Efectivamente, en su desolador escrutinio, elaborado al término de la guerra civil para evaluar la incidencia del conflicto sobre el patrimonio de la diócesis, da cuenta de los graves daños sufridos por el recinto funerario avilesino, en cuyo interior se encontraba “el hermosísimo retablo compuesto de menudos relieves de alabastro, dorado y policromado [...] que algún arqueólogo consideraba de importación inglesa [y que], ha sido materialmente pulverizado a golpes”. Aunque silencie su fuente de información, la ausencia de pruebas materiales y de testigos oculares, alentó toda suerte de especulaciones al respecto. Sea como fuere, la falta de sintonía entre el comunicado oficial sobre su desaparición, y los insistentes rumores que apuntan hacia la posibilidad de que la pieza fuera retirada sin sufrir daño alguno, permiten abrigar fundadas esperanzas de que acabe aflorando.

Aparentemente, y salvo desperfectos puntuales en forma de pequeñas fisuras, algún que otro desconchón, doseletes desprendidos, etc., a finales de los años veinte su estado de conservación era satisfactorio. Así lo ponen de manifiesto los documentos gráficos conservados (Aurelio de Llano, Archivo Fotográfico del RIDEA, Arxiu Mas, etc.). En cuanto al acabado en sí de la pieza, Selgas<sup>8</sup>, que tuvo ocasión de exa-

minar y fotografiar el retablo in situ, confirmó “que estaba dorado y coloreado en algunas partes para dar más realce a las figuras”.

Como queda dicho, este notable conjunto estaba integrado por un total de siete paneles. Cuatro de ellos, dedicados a otros tantos asuntos mariológicos (Anunciación, Epifanía, Asunción y Coronación de María), venían flanqueados por otros dos, más estrechos y ocupados, respectivamente, por las imágenes de santa Catalina (extremo derecho y de santa Margarita (extremo izquierdo). Por último, y atendiendo a la específica condición funeraria de la capilla, centraba y presidía este conjunto el desigual relieve de la Resurrección (piedra angular del dogma y tema clave en el ciclo de los Gozos de María), de explícito sentido redentorista y triunfal.

Cuando, en 1792, Jovellanos<sup>9</sup> visitó la susodicha capilla, reparó en este curioso “retablo de madera, en que están metidos varios bajo relieves de mármol blanco, si despreciables por el dibujo, muy venerables por la antigüedad de su escultura. Representan varios pasajes de la vida de Nuestro Señor, el Nacimiento, la Anunciación, la Resurrección, la Asunción de la Virgen y su Coronación; este orden puede probar que sirvieron a otro todo”. Aunque conceda un interés puramente arqueológico al retablo, confunde el material de sus paneles, y olvide mencionar las figurillas de los extremos, su comentario tiene el valor de ser nuestra primera referencia conocida a la obra en cuestión. En cuanto a la reflexión final, considerando sus relieves procedentes de un conjunto más amplio, desmembrado, viene ligada al *lapsus* sufrido por nuestro ilustre polígrafo, que altera la sucesión correlativa de los episodios representados, anteponiendo el de la Epifanía al pasaje previo de la Anunciación. Este desliz ya fue detectado por sus editores (nota 10, situada a pie de página), advirtiendo que “la relación [correcta de los paneles] no coincide con la de Jovellanos”.

Lo cierto es que, atendiendo al modelo canónico occidental, la narración evangélica está perfectamente hilvanada, con un desarrollo lineal que progresa secuencialmente de izquierda a derecha; pero, contra todo pronóstico, Jo-

<sup>6</sup> SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de: *Origen, fuero y monumentos de Avilés*. Madrid. Nueva Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1907, pág. 32.

<sup>7</sup> SERRANO, José María: *Número y valor de los museos y obras de arte destruidos en Asturias. Iglesias, conventos y Capillas destruidas*. Original mecanografiado, (s/d), pág. 18.

<sup>8</sup> SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de: *La Basílica de San Julián de los Prados*, op. cit., pág. 35.

<sup>9</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar de: *Obras Completas*. Gijón. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII e Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1994. pág. 404, nota 10.

vellanos propone un despliegue bilateral de los pasajes que, partiendo del centro, avanza en sentido divergente hacia los extremos.

Quizás pudo influir en su opinión la presencia del tema de la Resurrección ocupando la calle central del retablo. Pero su inserción está plenamente justificada dentro del ciclo iconográfico de los Gozos de María, al que pertenece. Y es que, como indiscutible *leit motiv* que es del dogma cristiano, su carácter salvífico le hacen especialmente indicado en contextos funerarios. Esto supone que su presencia no responde al desplazamiento o combinación aleatoria de piezas misceláneas, sino a una convención consagrada por la práctica. Así lo confirman la infinidad de casos que compendian en cinco los siete gozos canónicos. A este respecto, Hernández Perera<sup>10</sup> señala que “las placas de la Resurrección no integraban siempre retablos del ciclo de la Pasión, y a veces presidían altares de la vida de la Virgen entre la Adoración de los Pastores y la Epifanía”. De ahí que ciertos autores apunten la posibilidad de que este género de obras estuviera expresamente ligado al ámbito de lo funerario, destinadas a presidir los altares de las capillas mortuorias.

Tocante a la datación en sí de lo conservado, cabe apuntar que, aunque sometidos al dictado de la fórmula y la repetitividad programática, Gardner<sup>11</sup>, siguiendo a Prior, detectó cierta evolución formal en el diseño y presentación de los relieves, lo que le permitió sentar su ya clásica periodización. Según ésta, la *class III* (c. 1420-1460) vendría caracterizada por la inclusión de doseletes supletorios, calados y exentos, la generosa aplicación de policromía y dorado, así como por la presencia de pequeños nódulos lenticulares de yeso, sobrepuestos y esparcidos sin aparente orden por el fondo de las escenas.

Concretando aún más, pudo acotar dentro de este período una fase, cronológicamente situable en el tercio central del siglo (c. 1440/1460) en que, de modo recurrente y sistemático, se perfilan en resalte las alas de los ángeles,

dotándolas con un apéndice o espolón, incurvado internamente a la altura de los hombros; notas de estilo presentes en el mencionado retablo de los Alas.

Similar al citado conjunto debía ser el también desaparecido retablo de la Pasión que, en su momento, presidió el altar mayor de la iglesia parroquial de San Tirso el Real (Oviedo); y del que únicamente tenemos noticia documental, al aparecer citado en las diligencias instruidas con motivo de la causa abierta, en 1545, para valorar cierto alcance de obra<sup>12</sup>. Interrogados durante el proceso sobre “sy saben, vieron, [u] oyeron decir que en el dicho altar mayor de San Tirso de muchos años e tiempo a esta parte estaba y está un retablo de alabastro o marfil”, uno de los declarantes confirma que, efectivamente, “sabe e vio que el dicho retablo de alabastro está hecho en el dicho altar de San Tirso de Oviedo de más de treinta años a esta parte”. A su vez, la respuesta de otro de los testigos citados desvela la iconografía del mismo, precisando que “estaba y está sobre el altar un retablo con ciertas ystorias de la Pasión”. En el transcurso de la celebración de la vista oral, este mismo informante se hace eco del reciente repolicromado a que fue sometido el conjunto; pues, a la pregunta que se le formula respecto a si recuerda algún tipo de intervención sufrida por los relieves de un tiempo a esta parte, aquél descarta que se hiciera “talla ni cosa de nuevo mas de que lo de estar pintado de nuevo”; dando a conocer la autoría del repolicromado; pues, según había oído decir, “lo pintaron Suero Syrgo e sus consortes [sic]”.

Aunque haya perdido prácticamente en su totalidad el dorado y la policromía originales, la plaquita de la Incredulidad asuncionista de Santo Tomás estuvo depositada en tiempos en el Archivo Capitular, y permanece actualmente expuesta en el Museo de la Iglesia de Asturias (Catedral de Oviedo). Procedente de la iglesia conventual de Santa María de Miudes (La Caridad. El Franco), filial del Monasterio de Corias, repite la escena de la Asunción de María, tema frecuente en este género de obra, y que también aparecía reproducido en el recordado retablo avilesino. De modo que, salvo prueba en contrario, bien pudiera tratarse del único vesti-

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “Alabastros ingleses en España”, en *Goya. Revista de Arte*. Núm. 22. Madrid, 1958, pág. 220.

<sup>11</sup> GARDNER, Arthur.: *English Medieval Sculpture*. Cambridge. Cambridge University Press. 2011; y PRIOR, Edward S. (1913): *Illustrated catalogue of the exhibition of english medieval alabaster work, held in the rooms of the Society of Antiquaries*. Londres. Society of Antiquaries of London, 1951.

<sup>12</sup> A.CH.V. *Pleitos Civiles*. Pérez Alonso, 85.4. CUARTAS RIVERO, Margarita: *Oviedo y el Principado de Asturias a fines de la Edad Media*. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos (del C.S.I.C.), 1983. pág. 384, nota 44.

gio conservado de un ciclo mariano más amplio, similar al aquél.

Atendiendo a la narración de los Apócrifos, magistralmente recopilados y sintetizados en *La Leyenda Dorada* por Santiago de la Vorágine<sup>13</sup>, “Santo Tomás, que estaba ausente [durante la Dormición y Asunción de María], y que al llegar no quiso creer este milagro, recibió, como venido de lo alto, el cinturón que estuvo ceñido al cuerpo de la Virgen”. Iconográficamente, el relato queda aquí plasmado en una compacta escena-secuencia, que funde en un solo cuadro los tres momentos de la mariofanía. De una parte, la Bendición del Padre y la Coronación de María; y, de otra, su aparición al apóstol incrédulo –incluyendo la entrega del justillo, o santa cintola–. Inscrita en una mandorla de luz y transportada por dobles parejas de ángeles, la estilizada figura mariana centra una composición que tiende a la simetría, sólo alterada por la imagen del Apóstol, postrado de hinojos para recibir el virginal cingulo. En lo que a composición se refiere, Yarza<sup>14</sup> suscribe la opinión de Hernández Perera, quien afirma que la concepción tiene mucho de escenografía teatral, señalando su inmediata relación con la celebración y puesta en escena del drama sacro medieval.

Al ser éste un pasaje de casi obligada aparición en el ciclo de los gozos marianos, su esquema se repite sin apenas cambios en paneles como los del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, del tríptico de Collado de Contreras (Ávila), de la Catedral de Segovia, etc. Respecto a la policromía y el dorado originales, la pérdida es casi absoluta, como queda apuntado. Con todo, aún pueden apreciarse retazos de un rojo residual en las alas de algunos ángeles; así como partículas de pan de oro esparcidas por entre los cabellos y la corona de la Virgen.

En este mismo museo catedralicio y diocesano, y traída de la parroquia de San Miguel, de Bárcena del Monasterio (Tineo), se expone la hoy solitaria imagen de un santo apóstol no identificado (pues, como es preceptivo, el personaje aparece descalzo y lleva consigo el libro de los Evangelios, pero ha perdido el antebrazo

derecho, y con él su atributo iconográfico). Atendiendo a su caracterización como varón maduro, barbado y de pronunciada alopecia, en la ficha correspondiente del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia de Asturias (núm. 2.972) se sugiere que bien pudiera tratarse de san Pablo, al que le faltaría la espada.

Ciertamente, y tal como se ha señalado, pudo haber pertenecido a un retablo, actualmente desmembrado –y de cuya existencia, en su caso, no hemos localizado noticia alguna–, similar al del Museo Victoria & Albert (procedente de una iglesia no consignada de la ciudad de Zamora o su provincia), monográficamente dedicado a los componentes del Colegio Apostólico, datable hacia el segundo cuarto del siglo XV. Santos mártires, o apóstoles reunidos (bien sea agrupados en parejas, bien alineados sin más), fueron tema habitual en los marfiles franceses del siglo XIV, tal como se comprueba en piezas como el tríptico de la antigua colección Fitzhenry. Pero no necesariamente tuvo que ser éste el caso de la efigie asturiana, ya que este tipo de figuras tendría también salida comercial puestas a la venta por separado, satisfaciendo la demanda de advocaciones de titularidad parroquial, o dirigidas a determinadas devociones particulares.

Perdidos en su casi totalidad, apenas quedan restos dispersos del dorado y la policromía que tuvo en su momento, con vestigios a nivel puramente arqueológico de oro en los cabellos (¿o nimbo radiante?), retazos de pigmento azulado en la indumentaria, y algo de color verdoso que, como sugerencia de floreada pradería, conserva la peana.

Hubo también en la Catedral un relieve, hoy perdido, que bien pudiera ser del tipo de los estudiados. Así, en la *Quenta y libro del thesoro y sacristías de esta Sancta Iglesia de Oviedo*. Año de 1547 (A.C.O. Carpeta 67) consta la presencia de “una tabla con la quinta angustia [Piedad] de bulto de alabastro”. De otra parte, una fotografía de plano general, recogida en la obra *Recuerdos de Asturias* (publicada en 1903), capta la imagen de “algunos objetos curiosos que posee D. Sebastián de Soto Cortés”<sup>15</sup>, pertenecientes a la vasta y heterogénea colección de arte que el citado magnate atesoró en el Palacio de Labra (Soto de Cangas. Cangas de Onís). Entre ellos, puede observarse la presencia de un re-

<sup>13</sup> VORÁGINE, Jacopo de la: *La Leyenda Dorada*. Madrid. Biblioteca Hispánica, Vol. I, 1913, pág. 40.

<sup>14</sup> YARZA LUACES, Joaquín: “Un tríptico inglés de alabastro en Collado de Contreras”, en *Archivo Español de Arte*. Vol. XLI. Madrid, 1968, pág. 139.

<sup>15</sup> LLANOS, Eduardo: *Recuerdos de Asturias*. Londres, 1903, lám. 17.

lieve inglés de alabastro. Dicho panel representaba una Epifanía de aspecto muy similar a la que forma parte del “tríptico” de Collado de Contreras (Museo catedralicio de Ávila), del que Yarza<sup>16</sup> asegura que “no hay otro conocido entre los peninsulares conservados y catalogados que responda al tipo del que aquí comentamos”, añadiendo a continuación que “entre los de la colección del Museo Victoria and Albert hay tres, pero Cheetham cita algunos más”; y concluyendo que “todos ellos son de la segunda mitad del siglo XV”.

Puesto que ambos casos tienen una fuente iconográfica común, comprobamos que su composición sigue el esquema habitual, con el lecho situado a media altura y dispuesto al sesgo, trazando una diagonal ligeramente ascendente, que dinamiza a la par que articula el resto de la escena. Genuflexo, el primero de los Reyes aparece dispuesto a los pies de la cama, ofreciendo su presente. Como oportunamente observa Yarza, José juega un papel secundario, meramente presencial, en el desarrollo de la acción. Sentado, y dormitando sobre el cayado, su figura es de un tamaño muy inferior al de los restantes personajes, seguramente con un sentido escalar de carácter jerárquico.

Desconocemos el paradero actual de la pieza en cuestión, pero en la citada ilustración se aprecia el precario estado de conservación en que se encontraba por entonces, quebrada y con el tercio superior de la tableta –correspondiente a las figuras de los otros dos Magos– incompleto.

De nuevo, la consulta del exhaustivo balance de daños elaborado al término de la última guerra civil por José María Serrano<sup>17</sup>, nos facilita el conocimiento de otro relieve inglés en Asturias, en este caso consagrado a la representación iconográfica conocida con el nombre genérico de *Trono de Gracia*. Este ejemplar sorteó con éxito los desastres de la contienda, permaneciendo durante un tiempo en la iglesia parroquial de Santa María del Concejo (Llanes), pero desapareció al poco sin dejar rastro alguno. Amén del soporte en sí, confirman su filiación estilística con este tipo de obras su propia iconografía, así como la oportuna observación expresada por el autor del citado informe, que

establece un estrecho paralelismo formal entre la labor escultórica de la efigie llanisca y la del retablo avilesino. A Serrano debió llamarle poderosamente la atención esta imagen, pues anota que en la mencionada iglesia parroquial se conservaba una escultura pequeña en alabastro, “representando al Padre Eterno sosteniendo en sus brazos al Hijo crucificado. Parece obra del siglo XIV y recuerda su ejecución los relieves del retablo de la destruida [sic] capilla de los Alas de Avilés. Procede, según el Sr. Cura Párroco, de una antigua capilla de La Pereda (Llanes), hoy desaparecida y sustituida por otra moderna”.

Sin cuestionar el dato sobre el origen primero de la pieza, conviene llamar la atención sobre la presencia aquí de una fundación tan destacada como es la Capilla de Juan Pariente, cuya fábrica fue adosada al templo. Miembro de una acomodada familia local, tan ilustre como controvertido personaje desempeñó numerosos y relevantes cargos en la Corte, acabando sus días entre 1457-1466. En principio, ésta sería la datación estimada para el equipamiento de la citada capilla, que justamente coincide con el momento de apogeo de la exportación de los alabastros insulares; lo que, grosso modo, cabe situar en la segunda mitad del siglo XV. No parece tampoco casual que esta renombrada capilla estuviera dedicada a la Santísima Trinidad, reforzando la posibilidad de que la mencionada pieza presidiera dicho recinto (quizás ligada a un retablo), viniendo pues a sumarse a los ejemplos asturianos asociados a este tipo de fundaciones.

En 1963, Bouza Brey<sup>18</sup> publicaba un artículo en el Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, dando cuenta de que en la iglesia parroquial de San Salvador de Tol, “una imagen de talla del Salvador titular. Esta última, que atribuimos al siglo XIV, es digna de que se le dedique especial recuerdo”. Como quiera que la susodicha imagen se encuentra hoy en paradero desconocido, ante la imposibilidad de efectuar una comprobación directa, y por el interés que comporta, reproducimos por extenso la descripción que hace de la pieza. Según este autor, “la figura, sedente, está provista de amplia corona de florones. Viste túnica, sujeta por cinturón sobre el que se recogen los pliegues ver-

<sup>16</sup> YARZA LUACES, Joaquín: “Alabastros esculpidos ...”, *op. cit.*, pp. 609-610 (fig. 3).

<sup>17</sup> SERRANO, José María (s/d): Número y valor, ..., *op. cit.*, pág. 47.

<sup>18</sup> BOUZA-BREY Y TRILLO, Fermín: “Noticias históricas de la villa de La Caridad”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. XLVIII. Oviedo, 1963. pág. 39.

tales y paralelos que corren a lo largo del pecho, y se cubre de manto largo, cuyos extremos se juntan sobre las rodillas y caen, en gracioso ondulado de tradición románica, sobre los pies descalzos que bajo ellos aparecen. Contra lo que es costumbre y pudiera creerse, el Salvador no bendice. Con sus brazos en ángulo, de su diestra recogida y de su mano izquierda extendida cuelga un lienzo formando cuna sobre su pecho a seis figuras humanas de las que solamente se divisa la cabeza. En nuestros pobres conocimientos iconológicos no recordamos nada semejante. Parece representarse el cobijo de las almas en el pecho del Redentor. Está, como Salvador, salvándonos en el refugio de sus brazos, bajo una mirada grave y paternal”.

A renglón seguido, Bouza Brey expresa su preocupación por el incierto futuro de la misma; temor que, a la vista de lo ocurrido, estaba más que justificado. Tras su desaparición, el profesor Ramallo<sup>19</sup> dedicó una reseña a la escultura –que él asocia iconográficamente con la figura de San Abraham–, lamentando “la desdichada e inexplicablemente perdida de [la imagen de] la iglesia parroquial de Tol, concejo de Castropol, que representaba a San Abraham. Estaba sentado sobre liviano banquillo, coronado de rey y con largos cabellos y barbas, que le proporcionaban un aspecto leonino, y sosteniendo entre sus manos un paño en el que recogía las almas de los que “estaban en su seno”; el tema es mucho más relacionable con el norte de Francia o Inglaterra que con lo español, pero no debe extrañarnos el caso ya que estamos en una zona muy cercana al mar que además se caracteriza por una relativa presencia de alabastros ingleses (capilla del Campo de Castropol, Luarca, Avilés, y Bárcena, localidad tintetense pero de directa comunicación con Luarca), y la existencia de capillas bajo la advocación de este Santo que a veces pasa al pueblo como San Bran, o San Balandrán”.

Ramallo concluye su comentario anotando que, en 1974, fue informado de que la talla que acababa de ver expuesta no era sino una copia. Aunque circulen rumores de que hubiera podido pasar a formar parte de una colección privada, lo cierto es que el destino de esta joya sigue siendo una completa incógnita.

<sup>19</sup> RAMALLO ASENSIO, Germán A.: “Imaginería de estilo románico en Asturias”, *Arte prerrománico y románico en Asturias*. Gijón. Cubera, 1988. pág. 177.

Germán de Pamplona<sup>20</sup>, autor de una documentada monografía, ya clásica, sobre la iconografía de la Trinidad en el arte medieval español, acuñó el término de grupo binario para la variante del *Trono de Gloria* (o *de Gracia*) que excluye la representación de la Paloma del Espíritu Santo; y que, ocasionalmente –caso de los ejemplares de la catedral de Jaca y éste de Tol–, dan cabida al seno de Abraham (esto es, el pañuelo que hace las veces de regazo de las almas). Asimismo, y atendiendo a la estructurada clasificación tipológica que maneja Cheetham<sup>21</sup>, el modelo se inscribe en el type b. Formalmente, el grupo asturiano presenta marcadas afinidades con la escultura que hoy forma parte de los fondos del discreto pero interesante Museo de la Basílica de Santa María de Lekeitio (Vizkaia). Como en el caso de la imagen asturiana, la escotadura (o mortaja) cuadrangular practicada en el frente de la peana confirma la indudable presencia de la cruz en origen, justificando así nuestra adscripción iconográfica.

En el curso del registro y catalogación de los fondos románicos y góticos del Museo Arqueológico de Oviedo<sup>22</sup>, localizamos un vaciado en escayola de la figura de Santa Catalina. Tanto el formato como la presentación y el estilo de la imagen guardan notable parecido con las típicas esculturillas exentas, de medio bulto, del arte inglés de los alabastros. En todo caso, el corto canon adscribiría cronológicamente la figura a la primera época, cuando la comercialización de los relieves se mantenía en un ámbito de difusión más restringido. Cabe, pues, la posibilidad de que hubiera formado parte integrante de uno de tantos retablos existentes de tema bíblico, presumiblemente mariano, que suelen contar con la presencia de este tipo de figurillas en los extremos.

Por fin, la excelente disposición mostrada en todo momento por sus propietarios, nos permitió conocer –y posteriormente contar con su

<sup>20</sup> PAMPLONA, Germán de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto “Diego Velázquez”, 1970, pp. 103-104 y fig. 41.

<sup>21</sup> CHEETHAM, Francis: *English medieval alabasters. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*. London., Boydell Press, 1984, pág. 296.

<sup>22</sup> PANIAGUA FÉLIX, Pedro: *Registro y catalogación de los fondos correspondientes a las áreas de Románico y Gótico*. Museo Arqueológico de Asturias. Oviedo (inédito), 2000-2001.



presencia en la exposición Orígenes<sup>23</sup>– las figuras en otro tiempo pertenecientes al retablo de la capilla de Nuestra Señora del Campo (Castropol), fundada en 1461 por don Diego García de Moldes, como expresa la inscripción que aparece en la fachada.

Ciertamente, éste era un conjunto que cabe calificar de excepcional en su género, tanto por la envergadura y excelente factura del grupo central –elegante trasunto de las *Schonne Madonnas*, y que guarda notables similitudes, formales y estilísticas, con el conservado en San Juan Bautista de Puntallana (La Palma)–, como por ser un claro exponente del sesgo experimentado en el campo de la retablística inglesa a finales del siglo XV, que opta por una solución mixta; pues, para dotar de mayor riqueza plástica, compositiva y narrativa a la obra, combina el pictoricismo propio del altorrelieve recortado con el mediorrelieve escénico.

Posiblemente, y siguiendo la pauta consagrada en la práctica por la retablística continental, las imágenes conservadas ocupaban sendos encasamientos, recortándose en hueco sobre fondos dorados y/o policromados. Esta sofisticada concepción escenográfica revela que estamos en un momento crucial, pues ahora, en un último y baldío intento de superar la grave crisis abierta y mantener el mercado continental, los marchantes de los *alabastermen* acometen una profunda reconversión para modernizar en lo posible el sector. Pero tales propósitos contrastan con las limitaciones de los productores, un colectivo anquilosado y disperso, cómodamente instalado en la rutina artesanal.

Una antigua fotografía del conjunto, obtenida cuando las piezas aún permanecían alojadas en el primer piso de un retablo dieciochesco, muestra el elegante grupo mariano presidiendo la composición desde el amplio encasamiento abierto en su calle central, flanqueado, a doble altura, por las cuatro figurillas femeninas conservadas (las santas Catalina, Margarita, María Magdalena y Apolonia), por entonces instaladas en pequeñas hornacinas, y superpuestas dos a dos en altura.

Pero es difícil precisar si tal distribución era la original, o fruto de algún reajuste en su articulación para adaptarse al nuevo marco de acogida; pues, acorde con la vocación narrativa de

los relieves ingleses, es más que probable que este retablo incluyera inicialmente una serie de paneles historiados.

Con todo, nada tiene de novedoso este tipo de formulación, que cuenta con venerables antecedentes en el corpus de los frontales románicos y góticos. Ciertamente, el esquema tampoco es extraño en el ámbito propio de lo nórdico e hispanoflamenco, tal como podemos comprobar en el delicioso retablo de Santa María, instalado en la Capilla del Socorro, de la Catedral de Cuenca, o en el interesante Retablo de San Marcelo, Museo Arqueológico de León, reproducido por Gómez Moreno<sup>24</sup>, que lo data en el siglo XIV.

Se evidencia, pues, el deseo de adecuarse a lo que por entonces se hacía en el campo de la retablística en madera; al modo, por ejemplo, del fastuoso retablo mayor de la Catedral de Tortosa (cuya talla titular presenta notables afinidades con la alabastrina de Castropol), o del afamado conjunto del Hôtel de Ville, de Compiègne.

Como colofón a este sucinto repaso, haremos referencia a la imagen de la Virgen de la Blanca, que a partir de 1530 figuró como titular de la pintoresca ermita del Nazareno (o de la Atalaya), perteneciente al *Novilísimo Gremio de Mareantes y Navegantes* valdesanos. Efectivamente, consta que dicho año fue hallada, “en una cueva litoral, a su pie, una imagen de la Madre de Dios, al parecer procedente de las profanaciones llevadas a cabo por los herejes iconoclastas ingleses de esa época<sup>25</sup>”.

Suele aceptarse que la escultura aparecida es la misma que ocupa la hornacina abierta en el ático del retablo del Nazareno, pero un detalle no encaja con este supuesto, pues aquella responde a la típica formulación iconográfica de Santa Ana Triple, no a una imagen de la Madre de Dios. Y extraña que en su época pudiera confundirse una Sacra Generación con un grupo mariano al uso. Es más que probable, pues, que la talla citada en las crónicas fuera otra, actualmente en paradero desconocido.

Aunque nada autorice a pensar que tal escultura fuera de alabastro, tampoco disponemos de pruebas en contrario, pues las Ordenanzas

<sup>23</sup> PANIAGUA FÉLIX, Pedro: “Retablo de alabastro”, *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*. Barcelona. Ed. Lunverg, 1993, pp. 456-457.

<sup>24</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1925, pág. 31, lám. 467.

<sup>25</sup> VV.AA.: *Gran Enciclopedia Asturiana*. Oviedo. Silverio Cañada, 1970. Vol. 9, pág. 114.

del *Novilísimo Gremio* nada aclaran al respecto. En su momento, Díez y Lozano<sup>26</sup> justificaba el apelativo de La Blanca en base a que “desde que el arte mudó de carácter en el siglo XII [...], dejóse de pintar á las efigies marmóreas, dándoles cuando más una ligera mano de color, y contrastó el blanco nítido de la nuevas efigies con el atezado de las antiguas, sentadas y de madera. De ahí el dar á várias de las nuevas el título de Nuestra Señora la Blanca, á fin de distinguirlas de las antiguas primitivas y morenas que aún se conservan”. Coincide, en lo esencial, Apraiz<sup>27</sup>, que, en relación con la Virgen de Huarte (Pamplona), “que el P. Clavería atestigua se llama Nuestra Señora la Blanca”, apostilla: “sin duda, digo yo, porque es de alabastro policromado”.

Se tiende así a establecer una inmediata correlación entre la naturaleza del material y la propia onomástica mariana. Este mismo autor, que considera probada la filiación navarra de tal advocación, supone que ésta fue difundida “señaladamente por caminos de peregrinos según veremos, de un nombre simpático y natural cuando se trata de una Virgen de rostro blanco, es la explicación adecuada de que, por ejemplo, en Luarca (Asturias), sobre el camino de la costa, en el que se conserva también la

calle de la Blanca de Santander, ya en la proximidad de Galicia, haya, según me comunica mi compañero de Universidad D. Eustaquio Galán, una Virgen de la Blanca, hallada en una Cueva de la Blanca que suele cubrir el mar, pareciendo que aquélla era un mascarón de proa policromado”.

Con todo, lo verdaderamente interesante a nuestro propósito es que dichas tallas vendrían a engrosar el elenco de imágenes que la tradición supone halladas en el mar, flotando a la deriva (Cristo de las Aguas, en Candás; vírgenes de la Barca, en Navia, de La Caridad, de La Guía, etc.); bien sea como directa consecuencia del cisma anglicano, bien como parte de los efectos procedentes de buques naufragados.

Quedará para futuros estudios monográficos determinar el alcance y repercusión de la estética de los alabastros ingleses; evaluando, en su caso, el tenor de su incidencia sobre la imaginería de la zona. Un eco que alcanza su máxima expresión plástica en crucifijos tan singulares como el de Agones (Pravia), o el conjunto de los que englobamos bajo el epígrafe común de Grupo de Bimeda; cuya caracterización morfológica y fisonómica evidencia una clara afinidad de estilo con la producción insular.

<sup>26</sup> Díez y Lozano, Baldomero (1900): *Introducción doctrinal á la historia y noticias del culto de la Virgen en el antiguo reino de León*. Oviedo, 1900, pág. 26.

<sup>27</sup> Apraiz, Ángel de (1945-1946): “Origen de la advocación e imágenes de la Virgen Blanca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XII. Valladolid, 1945-46, pág. 36.



**Altar de la capilla de los Alas**

AVILÉS

Fotografía tomada de la obra *Bellezas de Asturias. De oriente a occidente*. Aurelio de Llano Roza de Ampudia. Oviedo, 1928.



**Incredulidad asuncionista de Santo Tomás**

Museo de la Iglesia de Asturias  
CATEDRAL DE OVIEDO



**Epifanía**

Antigua Colección Soto Cortés  
SOTO DE CANGAS. Cangas de Onís



**San Pablo apóstol** (?)  
Museo de la Iglesia de Asturias  
CATEDRAL DE OVIEDO



**Santa Catalina** (vaciado en yeso)  
Museo Arqueológico de Asturias  
OVIEDO



**Santa Ana Triple**  
Ermita del Nazareno (La Atalaya)  
LUARCA. Valdés



**Trono de Gracia**  
(en paradero desconocido)  
TOL. Castropol



**Retablo de Ntra. Sra. del Campo**  
CASTROPOL  
Colección particular