

El retablo mayor del antiguo monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea, Asturias), primicia del barroco decorativo en la zona noroccidental de España

Pelayo Fernández Fernández
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En las páginas siguientes se habla de una de las obras más características de la retablistica barroca en la zona noroccidental de España. De marcado carácter castellano, en ella conviven las influencias de la retablistica madrileña, vallisoletana y gallega. En el artículo analizamos el contrato de obra entre la congregación benedictina de Corias y el arquitecto Francisco González y el escultor Pedro del Valle, vecinos de Villafranca del Bierzo, que en el transcurso de mi Tesis Doctoral he tenido la fortuna de localizar. Ello supone el punto final a las especulaciones que sobre el retablo de Corias se venían manteniendo desde el último cuarto del siglo pasado. En el último apartado analizamos los retablos colaterales, obra del mismo taller.

ABSTRACT:

In the following pages, one of the most characteristic pieces of the Baroque altarpieces in the northwest of Spain will be discussed. Markedly Castilian, it's influenced by the Madrid, Valladolid and Galicia altarpieces. In this paper, the contracts between the benedictine congregation of Corias, the architect Francisco Gonzalez and the sculptor Pedro del Valle have been analyzed. A key point is that these artists were neighbors of Villafranca del Bierzo village, one of the conclusions of my PhD Thesis work. This means the end of the speculations about the altar of Corias, a discussion point since the last quarter century. Finally, I analyze the side altars, work of the same workshop.

PALABRAS CLAVE:

Retablo mayor, retablos colaterales, monasterio de Corias, orden salomónico, Francisco González, Pedro del Valle, imaginería.

KEY WORDS:

Altarpiece, side altarpieces, Corias monastery, salomonic orden, Francisco González, Pedro del Valle, imagery.

El retablo mayor del antiguo monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias (hoy, convento de Santo Domingo) es uno de los más significativos del barroco asturiano, determinante en el desarrollo del retablo en la zona suroccidental de Asturias, y un ejemplo muy temprano y representativo y primicia del orden salomónico en la retablistica barroca española¹.

Todos los estudios conocidos del retablo mayor de Corias se basaban en la exposición de sus rasgos estilísticos pero no incorporaban una base documental, al no estar disponibles los protocolos notariales del distrito de Cangas del Narcea (hoy día, en el Archivo Histórico de Asturias). Dichos estudios se centraban en la relación de sus partes estructurales, poniéndolas en relación con otros retablos de Castilla y Galicia. En este artículo, se incorpora la base documental que faltaba para su exacto conocimiento, ya que en el transcurso de la elaboración nuestra tesis doctoral sobre el *Retablo y la escultura barroca en la zona suroccidental de Asturias*² hemos localizado la escritura de contrato de obra entre el monasterio de Corias y el arquitecto Francisco González y el escultor Pedro del Valle, vecinos de Villafranca del Bierzo³. Este documento pone fin, por tanto, a las especulaciones sobre el origen de la traza, fecha de realización y autoría.

I. El monasterio de San Juan Bautista de Corias

El monasterio de San Juan Bautista se encuentra en el pueblo de Corias, situado 2 kilómetros de la villa de Cangas del Narcea (capital del concejo del que recibe nombre), a la vera de la carretera que comunica Oviedo con el suroccidente de Asturias.

El monasterio fue fundado por los condes don Piñolo Jiménez (Piniolus Ximénez)⁴ y doña Aldonza Muñoz (Ildoncia Munionis) en el año 1032, aunque no será hasta 1044 cuando se establezca en él la orden benedictina⁵. El cronista

⁴ El conde Piñolo fue hijo de Ximeno Sánchez, sobrino del conde Gundemaro Pinales, de la casa de los Guzmanes. Fue uno de los caballeros más distinguidos en el reinado de Alfonso V, y en los siguientes, hasta el de don Fernando el Magno de León. En 1037, asistió a la coronación de aquel monarca. Fue alférez mayor de Alfonso V y gozó de la dignidad de conde. Su familia entronca, legendariamente, con la de Queipo de Llano, ya que su hermana Munia Domna se casó con don Nuño Núñez o Muñoz cuyos descendientes son la familia Llano de Asturias (José Manuel TRELLES Y VILLADEMOROS, *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases y diferencias*, 2.ª ed., Madrid, 1760, t. III, p. 395).

⁵ La bibliografía de este monasterio es abundante; por orden de antigüedad, hemos seleccionado los siguientes: Tirso de AVILÉS, *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del Principado*, 1590 (ed. de Marcos MARTÍNEZ, Oviedo, 1956, pp. 82-83); Fray Antonio YEPES, *Crónica general de la orden de San Benito*, Madrid, 1609 (reed. de Justo PÉREZ DE URBEL, Madrid, 1960, t. I, p. 239, y t. II, pp. 22-33); Luis ALFONSO DE CARBALLO, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695 (ed. facsimilar, Gijón, 1988), pp. 293-295; Ambrosio de MORALES, *Viaje por orden del Rey don Felipe a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (ed. facsimilar, 1977, pp. 111-112); José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España, Asturias y León*, Barcelona, 1855 (ed. facsimilar, Salinas, 1977), pp. 212-213; Fray Justo CUERVO, «El monasterio de San Juan de Corias», en Octavio BELLMUNT Y TRAVER y Fermín CANELLA SECADES, *Asturias: su historia y monumentos*, Gijón, 1897 (reed. facsimilar, Gijón, 1980), pp. 223-238; Antonio FLORIANO CUMBREÑO, *El Libro del Registro de Corias*, Oviedo, IDEA, 1950; Marcos MARTÍNEZ, *Monasterios medievales asturianos*, Salinas, Colección Popular Asturiana, 1977; María Cruz MORALES SARO, «Datos sobre la construcción del monasterio de Corias (Cangas del Narcea)», *BIDEA*, n.º 93-94, Oviedo, 1978, pp. 295-313; Germán RAMALLO, *Guía de Asturias*, León, Ed. Nebrija, 1979, p. 167; María Elena GARCÍA GARCÍA, *San Juan Bautista de Corias. Historia de un señorío monástico asturiano (siglos x-xv)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, Luis FERNÁNDEZ MARTÍN, «Domingo de Argos, constructor de la iglesia de San Juan de Corias», *Ástura*, n.º 4, Oviedo, 1986, pp. 79-83; Joaquín MANZANARES RODRÍGUEZ, «Restos románicos del monasterio benedictino de San Juan de Corias», en José María AZCÁRATE y Felipe LÓPEZ ACEVEDO,

¹ Siglas: AEA: *Archivo Español de Arte*. AHA: Archivo Histórico de Asturias (Oviedo). BIDEA / BRIDEA: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos / Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo). BSAA: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid).

El desarrollo del retablo en el suroccidente de Asturias en los siglos barrocos sigue la misma evolución que en el resto de Asturias, comenzando con el retablo tardomanierista, a comienzos del siglo XVII, y evolucionando hacia el clasicista o contrarreformista en el segundo tercio de siglo. Es a partir de 1677 cuando se introduce el estilo barroco, de orden salomónico primero y con estípites, luego, que se mantendrá vigente hasta finales del XVIII. Para el estudio de los modelos y evolución del retablo durante este tiempo, ver Germán RAMALLO, «El retablo barroco en Asturias», *Imafronte*, 3-5, Murcia, Universidad de Murcia, 1987-1989, pp. 259-304.

² Dirigida por el profesor Javier González Santos de la Universidad de Oviedo, a quien queremos agradecer las muchas observaciones y la atenta corrección de este artículo.

³ AHA: ante Vicente Rodríguez Tejón, caja 13.522, fols. 633-634.

de la orden, fray Antonio Yepes fue el primero en referirse a la fundación del monasterio. El conde don Piñolo, por inspiración divina, concibió la idea de fundar un monasterio para poder tener «hijos espirituales», ya que sus cuatro hijos biológicos habían fallecido. Pero al ir retrasándose la ejecución del proyecto, el desigmo celestial se materializó en Suero, servidor del conde, al cual le visitó un ángel en sueños diciéndole que sugiriese a su señor que la voluntad de Dios era edificar un monasterio en el lugar llamado Corias y que estuviera dedicado a san Juan Bautista. Suero, al no acudir a su amo a contarle la revelación, tuvo otra visión: en ella vio bajar una iglesia que se descolgaba desde los cielos, con todo aparato y coro angelical, y que aportó cerca de una ermita dedicada a San Adrián, por entonces arruinada y llena de maleza⁶.

En 1032, Bermudo III, rey de Asturias, Galicia y León, dio licencia a los condes Piñolo y Aldonza para fundar en dicho valle del Narcea el monasterio, permutando sus posesiones en los territorios de Cangas y Tineo a cambio de las que los condes poseían en el puerto de Ribadesella (Asturias). En 1043, ya consta el nombre del primer abad benedictino de Corias, don Arias Cromaz⁷.

De esta primera fundación medieval pocos restos se han conservado, y los conocidos han sido identificados y publicados por Joaquín Manzanares Rodríguez⁸.

El monasterio de San Juan Bautista de Courias, Cangas del Narcea, 1989, pp. 99-123; Alberto FERNÁNDEZ SUÁREZ, «Patrimonio monumental», en *Cangas del Narcea, Ibias, Degaña*, «Asturias concejo a concejo», Oviedo, 1994, pp. 85-89. Alfonso GARCÍA LEAL, *El Registro de Corias*, Oviedo, 2000; Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Abadologio del monasterio de San Juan Bautista de Corias (siglos XI-XIX)», *BRIDEA*, n.º 167, Oviedo, 2006, pp. 135-172, y «Proceso de reforma del monasterio de San Juan de Corias (1529-1530)», *BRIDEA*, n.º 68, Oviedo, 2006, pp. 41-104.

⁶ Antonio YEPES, *Op. cit.*, t. II, p. 24.

⁷ *Ídem*, pp. 25-26.

⁸ Por los indicios y restos del claustro, ya plenamente románicos, podría datarse hacia 1090. La imagen del Cristo de la Cantonada (siglo XII), conservada en una de las capillas de la iglesia, es una de las piezas más destacadas de la imaginería románica en Asturias (Joaquín MANZANARES RODRÍGUEZ, «Restos románicos del monasterio benedictino de San Juan de Corias», en José María AZCÁRATE y Felipe LÓPEZ ACEVEDO, *Op. cit.*, pp. 99-123). Asimismo, por cuestionario por el que fueron interrogados los testigos presentados por el abad reformador de San Benito de Valladolid, en 1529, sabemos de la existencia de un primitivo frontal de plata en la capilla mayor del primitivo templo. «[...] Iten, si saben que puede aver

En 1593, siendo abad fray Antonio Yepes, historiador de la orden de San Benito y autor de su *Crónica General*, y cuando el monasterio gozaba de un bienestar económico, tras haberse incorporado a la reforma benedictina de Valladolid, dan comienzos las obras de renovación del antiguo templo medieval, encargándose el proyecto al arquitecto trasmerano Domingo de Argos. Las obras comenzaron el día de san Felipe y Santiago de aquel año, aunque en 1609, tras un breve parón a causa de un pleito entre la congregación y el arquitecto, recobraron un nuevo impulso⁹. La construcción de la iglesia debía estar terminada en 1610, ya que en ese año comenzaron los trabajos de acomodo del mobiliario, con la construcción de la sillería de coro¹⁰.

seys o siete años, poco más o menos tiempo, que el dicho Obispo de Plazencia se concertó con el teniente de corte, que entonces era del Principado de Oviedo, vecino de la villa de Pin, de le vender y vendió un retablo de plata que estaba en el altar mayor de dicho monasterio, e vino a dicho monasterio para le entregar el dicho retablo y le quitar del altar en que estaba, y truxo un platero que le quitase del altar e así vendió como vino a noticia de el prior de dicho monasterio que entonces era e lo impidió e resistió deziendo que no lo desclavasen, sino que él moryría primero en su defensa e aquel yría o enbiaría a quexar a sus Majestades. E el dicho don Gutierre de Carvajal, Obispo de Plazencia, arremetió al dicho retablo e contra voluntad de el dicho prior, asíó de la imagen de la Santísima Trinidad que estaba hecha de plata, e con sus propias manos lo puso arracar e sople esto sobre el dicho prior ovó contenido hasta que el dicho Obispo de Plazencia se apartó y dexó de quitar la dicha ymagen e retablo, e a ir después de esto en ausencia de dicho prior tornó a arrancar y levar una imagen de un Apóstol de plata de los que en dicho retablo estaban [...]» (Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Proceso de reforma del monasterio de San Juan de Corias [1529-1530]», *BRIDEA*, n.º 68, Oviedo, 2006, p. 51).

⁹ Luis FERNÁNDEZ MARTÍN, «Domingo de Argos, constructor de la iglesia de San Juan de Corias» *Astura*, n.º 4, 1986, pp. 79-83. En este breve artículo, el autor expone con detalle el pleito entre el monasterio y el arquitecto, y da información sobre la personalidad de Domingo de Argos.

¹⁰ Javier GONZÁLEZ SANTOS, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625). El legado artístico del arzobispo Valdés Salas y el escultor toresano Juan Ducete Díez*, Oviedo, 1997, p. 100. Para la realización de esta obra los monjes se concertaron con el arquitecto y escultor toresano Juan Ducete Díez (1549-1613). Maestro que había trabajado con éxito en Asturias, en los retablos de fundación valdesiana: el mayor de la colegiata de Santa María la Mayor de Salas y el antiguo retablo de la capilla de la Universidad de Oviedo (destruido, pero se conservan restos). El contrato original entre el monasterio y Juan Ducete Díez, otorgado en Corias, el 21 de junio de 1610, se encuentra en el AHA: ante Juan Menéndez, caja 13.434, fols. 97-98.

El incendio de 1783 arrasó gran parte del monasterio, salvo el archivo y la iglesia¹¹. Este accidente motivó la reconstrucción del monasterio, de tal modo que en 1795 estaba terminada la fachada principal, el frente occidental y el claustro procesional. Para estas obras se recurrió al maestro titular de la catedral de Santiago, Miguel Ferro Caaveiro (1704-1809)¹².

Afectado por la Desamortización en 1835, el edificio fue convertido en escuela y cárcel del partido judicial, subastándose sus propiedades y dispersándose la mayor parte de su patrimonio artístico: archivo, biblioteca, obras de arte y de culto, hasta que en 1860 la orden dominica lo recuperó para la vida religiosa¹³.

II. Historiografía del retablo

La referencia literaria más antigua del retablo mayor del monasterio se debe a Gaspar Melchor de Jovellanos en 1796; tras la visita que realizó al monasterio de Corias, anotó en su *Diario* lo que le había llamado la atención y, en consonancia con el criterio estético del momento, leemos: «Pésimos retablos, columnas salomónicas con empujado, ruin escultura, el altar mayor muy alto»¹⁴.

Medio siglo después, Quadrado realizó la primera descripción del retablo y se interesó por los detalles iconográficos de los relieves del pedestal, donde se representa *La visión de*

Suero, servidor del conde Piñolo, fundador del monasterio, y *La erección del monasterio*¹⁵.

A mediados de siglo pasado, Pedro Penzol incluyó el retablo de Corias en lo que él denominó la segunda fase en la evolución decorativa del retablo, es decir en la entonces llamada «fase churrigueresca», caracterizada por la presencia del orden salomónico¹⁶.

A finales del siglo xx, Juan José Martín González lo calificó como uno de los retablos salomónicos más bellos de España, un retablo barroco de acepción churrigueresca, en palabras suyas, cuya traza la veía de procedencia madrileña, aunque también podría haber surgido de Valladolid, Salamanca o Galicia y, según diciendo, que la parte central del ático, en forma de portada, con machones a los lados y tarjeta en la parte alta sigue el modelo creado por Pedro de la Torre en Madrid a mediados del siglo xvii¹⁷. En fin, que en él se veía la conexión formal y estética entre los diferentes centros artísticos productores del norte peninsular.

Pero hasta nuestros días el retablo de Corias se interpreta según la óptica del profesor Germán Ramallo¹⁸. Argumenta que el diseño del retablo mayor y de los colaterales se debe a la misma persona, haciendo alusión a Juan Fernández, uno de los escultores destacados del tercer cuarto del siglo xvii y responsable de los retablos de La Clerencia de Salamanca y de la iglesia de Villares de Reina, en la misma provincia. Este ensamblador, natural de Medina de Rioseco, recurrió al orden gigante colocado sobre elevados bancos, áticos con tarjetas y festones, concedió gran importancia a la custodia y articuló sus retablos en dos pisos, excepto la calle central, de una sola hornacina. En su opinión, Juan Fernández podría haber sido el responsable de la traza del retablo de Corias. Y para datarlo, Ramallo se basó en dos fechas: la primera, la realización del conjunto salmantino entre los años 1673-1674,

¹¹ María Cruz MORALES SARO, «Datos sobre la construcción del monasterio de Corias (Cangas del Narcea)», *BIDEA*, 93-94, 1978, p. 300.

¹² *Ídem*, p. 305.

¹³ Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Abadologio del monasterio de San Juan Bautista de Corias (siglos xi-xix)», *BRIDEA*, n.º 167, 2006, p. 137. A partir de entonces, fue Estudio General de la Orden de Predicadores, Escuela Apostólica de España e Instituto Laboral. Desde el cierre de éste en 1981 quedó reducido a una comunidad de frailes dominicos cuyo fin es atender algunas de las parroquias del concejo de Cangas del Narcea. En 2002, fue vendido al Principado de Asturias para trasformarlo en Parador Nacional de Turismo. Paralelamente, se ha abierto en él el Centro de Interpretación del Parque Natural de Fuentes del Narcea y del Ibias (véase, *150 años de dominicos en Corias*, en <http://www.touspatous.com>).

¹⁴ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Diario 2.º Obras completas*, t. VII, edición crítica, introducción y notas de María Teresa CASO MACHICADO y Javier GONZÁLEZ SANTOS, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII e Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1999, p. 591.

¹⁵ José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, 1855 (reed. facsimilar, 1977), p. 213.

¹⁶ Pedro PENZOL, «Algunos retablos barrocos en Asturias», *BIDEA*, n.º 16, Oviedo, 1952, pp. 189, 194 y 195.

¹⁷ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 117; *ÍD.*, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, «Manuales Arte Cátedra», Madrid, Eds. Cátedra, 1998, pp. 300-301.

¹⁸ Germán RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, pp. 90-91, 93, 353-357, dibs. 9-10, figs. 230, 236-238; *ÍD.*, «El retablo barroco en Asturias», *Imafronte*, 3-5, Universidad de Murcia, 1987-1989, pp. 259-304; *ÍD.*, «Escultura barroca. El retablo», en Javier BARÓN, *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Ed. Prensa Asturiana, 1996, pp. 540-541.



Fig. 1. Retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, 1677-1679, por Francisco González y Pedro del Valle.



Fig. 2. Retablo mayor de San Francisco de Villafranca del Bierzo, 1683, por Francisco González.

y la última, 1687, cuando el escultor asturiano Manuel Ron labró el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de El Acebo, asimismo en el concejo de Cangas del Narcea, donde ya se recogen algunas de las novedades estéticas y formales del retablo de Corias. Dentro de la imaginería, Ramallo considera que la factura de las imágenes no pertenece a la misma mano ni al mismo momento cronológico y que el grupo del *Calvario* y *San Juan Bautista* son obra de un artista con una maestría superior al que realizó los relieves.

III. El retablo mayor del monasterio de Corias

El 21 de agosto de 1677, el abad de Corias, fray Plácido de Quiroga¹⁹, y el resto de la co-

munidad ajustaron con el arquitecto Francisco González y con el escultor Pedro del Valle, vecinos de Villafranca del Bierzo, la hechura de un retablo para la capilla mayor del templo monasterial (fig. 1), según las condiciones establecidas, y por importe de 4.800 ducados (52.800 reales). El precio era elevadísimo en comparación con otros retablos realizados para otras instituciones religiosas por estos mismos artífices, como el de San Francisco de Villafranca del Bierzo de 1683 (fig. 2), que costaría 22.000 reales. Los 4.800 ducados acordados se pagarían en tres plazos: el primero, de 400 para que los maestros pudiesen comenzar la obra; el segundo, para cuando ya se estuviese trabajando en él, en especie de pan, vino, carne o en dinero para que los maestros pudieran comprar la comida, y afrontar los salarios de sus oficiales; y el plazo restante, después de haber terminado la obra, para lo cual el monasterio se obliga a pagarlo dentro de los cuatro o seis meses siguientes a la entrega de la obra.

¹⁹ AHA: ante Vicente Rodríguez Tejón, caja 13.522, fols. 633-634. Plácido de Quiroga fue abad del monasterio de San Juan de Corias entre 1677-1681. Había cursado estudios en la Universidad de Salamanca en 1653 y siguió la carrera de predicador. Durante su mandato comenzó la obra del puente Nuevo de Corias, que acabaría su sucesor, fray Bernardo de Riaño. También es el responsable de la reforma de la capilla mayor del monasterio, al mandar quitar las sepulturas de los reyes (Bermudo III) y fundadores del monasterio y colocarlas en unos arco-

solios en las paredes laterales del presbiterio para poder colocar el retablo mayor que él mismo había mandado reformar. Al final de su vida fue elector de abadías en 1681, falleciendo en Montserrat, en 1706 (Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Abadologio del monasterio de San Juan Bautista de Corias», *BRIDEA*, n.º 167, 2006, pp. 135-171, y fray Justo CUERVO, *Op. cit.*, p. 2).

Sería este el segundo retablo con que contaría el actual templo de Corias. Con anterioridad, pocos años antes, el ensamblador e imaginero gallego, Pedro Sánchez de Agrela (hacia 1600-1661), asentado en la villa de Cangas desde 1643 y con gran actividad y al frente de un cualificado taller, había realizado los antiguos colaterales para el templo de Corias, cuyos restos aún se conservan en la colección del monasterio²⁰. En 1653, en la escritura de contrato para la sillería del coro alto del monasterio se dice que Agrela ha de aprovechar los restos de una «espadaña» que habrá de servir de tabernáculo en la iglesia, por no haberla terminado, y acomodarlos a dos altares colaterales dedicados a *Nuestra Señora* y *San Benito*, poniendo las imágenes y historias que según la planta de ellos se necesitasen²¹. En 1657, recibió toda la madera necesaria para realizar las esculturas que están comenzadas a desbastar, que son una imagen de *Nuestra Señora*, otra de *San Benito* de bulto, grande, y ocho *Historias* que tiene en su casa²². De este modo, se constata que Sánchez de Agrela estaba trabajando en 1653-1657, en un ambicioso proyecto para la cabecera de la iglesia del monasterio de Corias, previo al conjunto actual.

No debe resultar extraño que los monjes de Corias dispusiesen de semejante cantidad de dinero tras haber acometido la construcción de su monumental templo medio siglo antes y,

más recientemente, los retablos del transepto. Ya desde la Edad Media se constata en la villa de Cangas una importante actividad mercantil. Esta villa, junto a la de Llanes y a la ciudad de Oviedo eran los grandes centros feriales de Asturias²³. Su actividad principal y la fuente de su riqueza giraban en torno al cultivo de la vid y la comercialización del vino en los mercados. Los viñedos en el concejo de Cangas se extendían por toda su geografía, teniendo referencias a viñas y lagares en Corias, Obanca, Pixán, Rengos, Entreviñas, y otros lugares de este extenso territorio. Pero una gran parte del viñedo era del monasterio de Corias que, a su vez, vendía, arrendaba o aforaba el terreno vitícola a particulares, sin olvidar que el propio monasterio de Corias también explotaba directamente sus viñedos y tenía lagares. Asimismo, la pujanza económica le vino a este monasterio de los beneficios de las parroquias que le pertenecían. Por ejemplo, la parroquia que más renta pagaba al monasterio, en el siglo XVIII, era de la San Miguel de Bárcena (Tineo), con 3.300 reales anuales, y la que menos, San Juan de Araniego (Allande), con 200 reales²⁴.

Con la localización del contrato varias incógnitas han quedado resueltas y aportan varias novedades respecto a lo hasta ahora conocido o dicho. En primer lugar, y dato de primer orden, es que se constata la procedencia valli-soletana de la traza.

La elección de Valladolid no resulta extraño por encontrarse allí la sede de la Congregación de San Benito, a la que el monasterio de Corias estaba adscrito, y por tratarse de uno de los centros artísticos (primordialmente escultóricos) más destacados de la mitad septentrional de España. A partir de mediados de siglo un nutrido grupo de ensambladores como Pedro de Cea Gutiérrez, Juan de Medina Argüelles, los Villota, Cristóbal Ruiz de Andino y Juan Fernández, entre otros, se documentan trabajando en la ciudad de Valladolid y sus alrededores. El monasterio de Corias queriendo realizar una obra de calidad y actual, por tanto, acudió allí, contratando quizás a alguno de los maestros citados para realizar un ambicioso proyecto, que se adaptase a la monumentalidad de su templo,

²⁰ Pedro Sánchez de Agrela nació en la parroquia de San Pedro de Mor (Alfoz, Lugo) hacia 1600. Llegó a Asturias a finales de la tercera década del siglo XVII con Juan de Castro para trabajar en el retablo mayor de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime (Asturias). Posteriormente, este taller se trasladó a Cecos (Ibias, Asturias), contratado por los Ron, el linaje más importante de toda la comarca. Tras la muerte de Juan de Castro (+ 1633), contrajo matrimonio en 1637 con la hija de su maestro, Francisca, y formó un gran y eficiente taller en la villa de Cangas del Narcea (Asturias), donde realizó en 1643 el retablo mayor de la colegiata-parroquial de dicha villa. Falleció en 1661, en Cudillero (Asturias), cuando trabajaba el retablo mayor de su iglesia. Algunos de estos datos son un avance de mi tesis doctoral, próxima a finalizar. El primer investigador en trazar una biografía de Agrela y acuñar el término «Primer Taller de Cangas del Narcea», para designar las manifestaciones artísticas en el suroccidente de Asturias, durante la época de actividad de Agrela, fue RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 257-276.

²¹ AHA: ante Francisco de Valdés el Viejo, caja 13.466, fols. 262-263.

²² AHA: ante Francisco Rodríguez Carballo, caja 13.469, fols. 259-260.

²³ Juan URÍA MAQUA, «Una feria asturiana en la Edad Media: la de Cangas del Narcea», *Asturiensia Medievalia*, n.º 8, Universidad de Oviedo, 1995-1997, p. 382.

²⁴ Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Relación de beneficios de los monasterios benedictinos asturianos en el siglo XVIII», *BRIDEA*, n.º 142, Oviedo, 2003, pp. 615-662.



Fig. 3. Retablo mayor de San Martín de Valladolid, 1672, por Pedro de Cea.

cuya capilla mayor tiene más de nueve metros de planta.

Sin embargo, en el documento no se hace alusión a la identidad de dicho maestro arquitecto o ensamblador. Tras una revisión de las obras de los ensambladores vallisoletanos del momento se ha encontrado cierta similitud con los retablos de la iglesia de San Martín, en Valladolid, realizado por Pedro de Cea Gutiérrez en 1672 (fig. 3), y el mayor de la iglesia de Santa Cruz, en Medina de Rioseco, levantado en 1673 por Juan de Medina Argüelles. Además estos artistas ya habían trabajado juntos el retablo de la parroquial de Cigales en 1666²⁵.

En efecto, en dichos retablos se observa el orden salomónico con una abigarrada decoración, situado sobre altos plintos decorados por ménsulas vegetales, las tarjetas o florones sobre la calle central y unos áticos en semicírculo, estructurados con pilastrones recorridos por motivos vegetales. Las columnas de los extremos avanzan para dar profundidad. Ambos ensambladores también conceden gran importancia al sagrario. Según Martín González, estas son las

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 100.

fórmulas que definen el tipo de retablo vallisoletano a partir del último tercio del siglo XVII²⁶.

Pero ¿por qué los monjes de Corias, para poner por obra el proyecto encargado en Valladolid, se decidieron por maestros foráneos y no por alguno de los que por entonces había en Asturias? La respuesta está en el propio contrato:

«[...] Porque en el Principado de Asturias no pareció hauer maestro a quien se pudiese encargar dicha obra de importancia con satisfacción, y aunque auía algunos razonables maestros para obras menores, que ofrecían hacer dicha obra por menos precio, no eran personas que auían salido y experimentado dichas obras en lugares grandes. Y así, dichos padres de dicho conuento no uinieron en que se les entregase dicha obra [...]».

En efecto, entre los años 1675 y 1680 hubo un corte en el desarrollo del arte asturiano. En 1675 falleció el escultor Luis Fernández de la Vega (Llantones, Gijón, 1601-Oviedo, 1675), uno de los mejores representantes del estilo naturalista castellano, conocedor de los modelos de Gregorio Fernández y uno de sus mejores intérpretes. Fue autor, entre otras obras, de los retablos de la capillas de los Vigiles y de Santa Bárbara de la catedral de Oviedo²⁷. El ensamblador e imaginero Pedro Sánchez de Agrela, vecino precisamente en Cangas del Narcea había fallecido en 1661. Es sólo con la llegada a Asturias de Antonio Borja (Sigüenza, 1661- Oviedo, 1730) como oficial de Alonso de Rozas, para realizar las imágenes del retablo mayor del monasterio benedictino de San Pelayo de Oviedo en 1680²⁸, cuando se produce la renovación estilística y generacional necesaria en la plástica y retablística asturiana. Por tanto, desde la muerte de Fernández de la Vega hasta la llegada de Antonio Borja trascurren cinco años donde la actividad escultórica queda en manos de los discípulos de Vega y de Sánchez de Agrela, repetidores de los modelos de sus maestros, pero incapaces de innovar y de realizar algo original y de calidad como la que Corias aspiraba a tener. Así pues, el monasterio no tuvo más remedio que

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 194-195 y 207-211

²⁸ Germán RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, p. 296. La última publicación y la más actual sobre el monasterio de San Pelayo es VV. AA, *Real monasterio de San Pelayo*, Oviedo, 1994.

recurrir a maestros de fuera de la diócesis y a talleres más pujantes para ver materializado el proyecto encargado en Valladolid²⁹.

En este contexto, el monasterio de Corias decidió recurrir a Villafranca del Bierzo³⁰, por aquel entonces uno de los centros más pujantes de la escultura en la actual provincia de León. En el Bierzo trabajaron maestros de la talla de Francisco González, Francisco de Quiroga, Pedro Núñez de Losada, Francisco López de Sisto, Pedro Santín Rosón, Joaquín López, José de Ovalle y Bernaldo de Quirós y Silvestre de Campos Balboa³¹. Según Martín González, Villafranca del Bierzo gozó, en la segunda mitad del siglo XVII, de una fuerte actividad escultórica de la que fueron responsables las instituciones religiosas³². Durante este periodo se construyeron, en 1673, el desaparecido retablo del convento de San Francisco de Astorga y, diez años más tarde, los del convento de San Francisco, Compañía de Jesús y del convento de San José de Villafranca del Bierzo. Algunos de los mencionados eran conocidos por los monjes de Corias, porque en el contrato se dice expresamente:

«[...] Y entre los maestros de que se tubo noticia en diferentes lugares y probincias que mejor podían hacer dicha obra y estubiesen más a mano, por estar este conuento tan retirado, pareció más conbeniente dicho Pedro del Valle, por hauer obrado con gran acierto en la yglesia mayor de Santiago y en la de Astorga, y otras partes; y dicho Francisco González, así mismo en Uilla Franca, Espinareda y otras partes [...]».

El ensamblador Francisco González (documentado entre 1650 y 1683)

La primera referencia documental del ensamblador Francisco González data del 9 de enero de 1650, cuando aparece como uno de los testigos de la escritura por la que Bartolomé

de Fava, vecino de Valtuille de Abajo (León), se obligó a pagar al entallador Juan Fernández la obra del retablo de la iglesia parroquial de Valtuille³³.

Pérez Costanti³⁴ documentó el contrato del 30 de diciembre de 1655 por el que Francisco González se comprometía a hacer el retablo para el altar de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, en la catedral de Lugo (sustituido en el siglo XVIII por el actual, realizado por Miguel Romay), por 300 ducados, según la traza que se había hecho para el de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Toledo, poniendo las imágenes de *Nuestra Señora de los Ojos Grandes* y la del *Rey don Alonso*, comprometiéndose a terminarlo el 25 de julio de 1656. El diseño del retablo de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo, que había de servir de modelo a Francisco González, fue realizado por el ensamblador madrileño Pedro de la Torre³⁵ y la llegada a Galicia de semejante proyecto constituye la primicia del retablo-baldaquino madrileño en esta parte de España. El baldaquino se caracterizaba por su movilidad, juegos lumínicos, inestabilidad y efecto aéreo. Sus novedades eran la columna salomónica, el modillón y el camarín. El 29 de diciembre de 1655, el cabildo catedralicio de Lugo ajustó con Francisco González la ejecución del baldaquino por 4.050 reales, y el 8 de enero de 1657, tras rechazar la propuesta del pintor Manuel Correa de Meneses, vecino asimismo de Villafranca, por su elevado coste (5.500 reales), la labor fue encomendada a Martín López, por 3.000 reales³⁶.

De todo esto, se desprende el conocimiento que Francisco González llegó a adquirir de los modelos madrileños de mediados del siglo XVII. Como comentaba Martín González, Madrid se

²⁹ Estos periodos de transición estilística en la plástica asturiana fueron vislumbrados por el profesor Javier González Santos (*Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias*, Oviedo, 1997, p. 44).

³⁰ La distancia entre Corias y Villafranca del Bierzo es de unos 130 kilómetros, aproximadamente.

³¹ Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, Universidad de León, 1991, pp. 215-242.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 110.

³³ Fernando LLAMAZARES, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008, p. 518; otros datos, en la p. 528.

³⁴ Pablo PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930 (ed. facsimilar, Santiago de Compostela, 1988, p. 259).

³⁵ Para Pedro de la Torre, ver Virginia TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *AEA*, t. XLVI, 1973, pp. 261-297, y MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, 1998, pp. 268-270.

³⁶ Fernando Adolfo de ABEL VILELA, «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 8, Madrid, 1995, pp. 145-165.

convirtió en el hogar de los modelos del retablo, ya que los arquitectos madrileños realizaban las trazas conforme las nuevas orientaciones barrocas iban surgiendo, sobre todo en lo referente al orden salomónico como único elemento sustentante de la arquitectura³⁷. En este sentido, es imprescindible mencionar los tratados que al respecto realizaron fray Juan Rizzi y Juan Caramuel, teóricos de dicho orden. Rizzi redactó en 1663 su *Tratado de la Pintura Sabia*, cuyas ideas (aunque no se publicó hasta 1930) llegaron a ser conocidas entre los artistas madrileños³⁸. Por su parte, Caramuel escribió en 1678 *La arquitectura civil recta y oblicua*, donde defiende y difunde el empleo de la columna salomónica como elemento sustentante de la arquitectura³⁹.

Un año después de realizar el baldaquino de Lugo volvemos a ver a Francisco González en el Bierzo, en la iglesia de Cacabelos, donde realizó unas puertas⁴⁰. El 18 de mayo de 1668, ajustó con Mateo Rodríguez Gago, abad Valtuille de Arriba, y Domingo Fernández Rosón, mayordomo de la iglesia, la hechura de un retablo para dicha iglesia⁴¹. En 1673, contrató una de sus principales obras: el retablo mayor del convento de San Francisco de Astorga (desaparecido), por la nada despreciable cantidad de 1.000 ducados⁴². El 7 de enero de 1656, adquirió una casa en la calle principal de Villafranca⁴³ y entre 1661 y 1675 admitió en su taller cuatro aprendices⁴⁴.

El 25 de abril de 1662, Bernardina de Jesús, abadesa del convento de Nuestra Señora de la Anunciada, de Villafranca del Bierzo, le encomendó la obra del retablo mayor de dicho convento por 100 ducados, siguiendo una traza ajena y con cinco cuadros que facilitaría la abadesa.⁴⁵

Finalmente, el 30 de mayo de 1683 realizó el retablo mayor del antiguo convento de San Francisco, en Villafranca del Bierzo, por 22.000 reales, conceptualizado como el retablo «prechurrigueresco» más monumental de la provincia de León. Las imágenes son del escultor José de Ovalle y Bernaldo de Quirós⁴⁶. Consta de banco, dos cuerpos y remate, y recurre a la columna salomónica de seis espiras, decoradas con racimos de uva y hojas de parra, como elemento sustentante.

El escultor Pedro del Valle (documentado entre 1660 y 1679)

La personalidad del escultor Pedro del Valle, natural de Corullón (Bierzo, León), es menos conocida que la de Francisco González. Las primeras referencias son, de nuevo, de Pablo Pérez Costanti. Trabajó, nada menos, que para la catedral de Santiago de Compostela entre 1667-1673⁴⁷. En 1667 contrató la hechura de «siete Ángeles del tamaño de otro que está hecho por Blas do Pereiro y cuatro figuras de Virtudes, el Santo Apóstol y los cuatro Reyes» (Alfonso II, Ramiro, Fernando el Católico y Felipe IV), para el baldaquino de la capilla mayor, cuyo diseño había sido realizado, asimismo, por Pedro de la Torre⁴⁸. Por cada figura se le entregarían 200 ducados, más 2.500 reales para que trajese de Villafranca a sus oficiales. A partir de entonces se suceden los pagos a Pedro del Valle hasta 1673. De ello se desprende que Valle no sólo conoció los modelos del madrileño Pedro de la Torre sino que también estuvo en contacto directo con Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral.

En efecto, este renombrado artista, natural de la villa de Cee (La Coruña), nació en 1639⁴⁹ pero no será hasta 1662, cuando ingresó en la fábrica de la catedral compostelana, bajo

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 91.

³⁸ Fray Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia* (ed. de Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2002).

³⁹ Juan CARAMUEL, *Arquitectura civil recta y oblicua*, 1678 (ed. de Antonio BONET CORREA, Madrid, ediciones Turner, 3 vols., 1984).

⁴⁰ LLAMAZARES, *El retablo barroco en la provincia de León*, 1991, p. 215; *Íd.*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, pp. 530-531.

⁴¹ *Ídem*, p. 215, e *Ídem*, pp. 532-533.

⁴² *Ídem*, p. 216, e *Ídem*, pp. 533-534.

⁴³ LLAMAZARES, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, p. 529.

⁴⁴ *Ídem*, pp. 530-534.

⁴⁵ *Ídem*, pp. 127 y 531.

⁴⁶ LLAMAZARES, *El retablo barroco en la provincia de León*, 1991, pp. 217-221, e *Íd.*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, pp. 535-537.

⁴⁷ Noticias de su vida y actividad profesional, antes y después de trabajar en Santiago de Compostela, en LLAMAZARES, *El retablo barroco en la provincia de León*, 1991, p. 222; *Íd.*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, pp. 539, 543 y 555.

⁴⁸ PÉREZ COSTANTI, *Op. cit.*, p. 536.

⁴⁹ Miguel TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, La Coruña, 1998, p. 14.

la dirección de canónigo fabriquero don José de Vega y Verdugo, e inició su contacto con el gran arte⁵⁰. Vega y Verdugo llegó a desarrollar un destacado papel en la introducción del estilo barroco en Galicia y en la consolidación de la escuela gallega a partir de 1658, cuando asumió el cargo de fabriquero de la catedral compostelana⁵¹, desarrollando una política renovadora, al frente de la cual colocó a Domingo de Andrade, encargado, entre otras cosas, del acondicionamiento y modernización de la capilla mayor del santuario jacobeo.

Los primeros planteamientos para realizar el tabernáculo arrancan en 1643, pero no será hasta la llegada de Vega y Verdugo (1658) cuando se formalice un verdadero proyecto, encargándosele la traza a Pedro de la Torre. La elección de Pedro de la Torre queda justificada por ser un arquitecto de vanguardia, muy valorado en la corte, ya que el proyecto contaba con el beneplácito del monarca Felipe IV.

Por tanto, durante su etapa en Santiago, Pedro del Valle conoció y se empapó de las novedades del barroco madrileño aportadas por Pedro de la Torre y del quehacer de Domingo de Andrade. Pero Valle además conocía el estilo y los modelos de Mateo de Prado († 1677), discípulo de Gregorio Fernández y a quien se debe la introducción del naturalismo barroco en tierras gallegas. Prado trabajó con éxito para las catedrales de Santiago de Compostela y Astorga, y en el monasterio benedictino de San Martín Pinario para el que, en 1639-1647, había trabajado su monumental sillería coral.

En 1663, Pedro del Valle, se encontraba en la catedral de Astorga realizando un «país» para la caja de la hornacina del altar de *San Juan Bautista*⁵². La imagen titular, de 1655-1660, es una de las más felices y populares creaciones de Mateo de Prado, donde exhibe su buen quehacer en el tratamiento anatómico y expresivo. Así se entiende que Pedro del Valle, a la hora de labrar la imagen de *San Juan Bautista* para el monasterio de Corias, siguiera el modelo de la de Mateo de Prado para la catedral de Astorga.

Pero Pedro del Valle también asistió a las parroquias de Ponferrada. Se sabe que trabajó para las iglesias de San Martín de Salas de los

Barrios, Lombillo y Balboa. Realizó la estatua orante del arzobispo Carrillo en la catedral de Santiago y los pasos procesionales (*Cristo con la cruz auestas y el Cirineo* y la *Disciplina de Nuestro Redentor*) de la cofradía de la Vera Cruz de Ponferrada⁵³. Con todos estos mimbres, no es de extrañar que Pedro del Valle fuese, al tiempo de la contratación del retablo mayor de Corias (1677) uno de los escultores destacados del noroeste España, ya que conocía los diseños de Pedro de la Torre, el estilo decorativo de Domingo de Andrade y los modelos gregoriofernandinos por vía de Mateo de Prado.

Pedro del Valle y Francisco González ya se conocían antes de trabajar en el retablo de Corias. El 18 de diciembre de 1661 fueron testigos en la escritura para dorar los retablos colaterales del convento de Nuestra Señora de la Anunciación de Villafranca, a cargo del pintor Damián Gómez de Luaces, vecino de esa localidad⁵⁴. Finalmente, el 30 de mayo de 1679, comparecen también como testigos de la escritura matrimonial entre el ensamblador Antonio López de la Moneda con Josefa Pérez Pertierra, vecina de la parroquia de Corias, donde nuestro escultor firmó como «Pedro Rafael del Valle»⁵⁵. Lo más probable es que La Moneda fuese un oficial de Pedro del Valle o de Francisco González, pero por otra parte, este documento nos informa (como se verá) que 1679 pudo ser el momento en que se empezasen a trabajarse los retablos colaterales del monasterio, sin duda alguna obra de estos artistas o de su taller.

La construcción del retablo del monasterio de Corias

Por el contrato de obra, sabemos que el abasto de madera correría por cuenta del monasterio y que se pondrían a pie de obra. La madera empleada fue la de nogal, de pequeño tamaño, por carecer de troncos grandes. Asimismo, los monjes habilitarían unas celdas para acomodar a los maestros y oficiales mientras durase el

⁵⁰ *Ídem*, p. 16.

⁵¹ *Ídem*, p. 50.

⁵² LLAMAZARES, «En torno al escultor Mateo de Prado», *Tierras de León*, n.º 73, León, 1988; *Ídem*, *El retablo barroco en la provincia de León*, Universidad de León, 1991, p. 257; *Ídem*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, pp. 371-372.

⁵³ Georgino FERNÁNDEZ, *Arte berciano en Compostela. Un escultor de Corullón del siglo XVII, Pedro del Valle, es el autor de las imágenes del baldaquino y del tabernáculo que custodian al Apóstol en la catedral de Santiago*. Obtenido de <http://www.diariodeleon.es>. Noticia del año 2004.

⁵⁴ LLAMAZARES, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, p. 564.

⁵⁵ AHA: ante Rodríguez Tejón Vicente, caja 13.522, fols. 802-803.

trabajo. Francisco González y Pedro del Valle se obligaron a darlo acabado y asentado dentro de un año y medio a partir del día de la escritura, es decir, para finales de 1678.

Formalmente, el de Corias corresponde al tipo de retablo exedra, típico del barroco vallisoletano, formado por un alto banco, cuerpo único dividido en tres calles y un ático semicircular, siendo el primer retablo asturiano con movimiento en planta⁵⁶. Los elementos estructurales se reducen a seis grandes columnas de orden salomónico, con fustes de seis espiras, distribuidas en el orden 2-1-1-2, es decir: pareadas en los extremos e individuales a ambos lados de la calle central. Los fustes de las columnas alternan el sentido de giro de las espiras y están entallados con un emparado de hojas y racimos de uva, descansando sobre sendas ménsulas, con formas de acanto talladas con gran finura. Estos acantos se entrecruzan pero siempre guardando equilibrio entre las curvas y contracurvas, y en su parte central van decoradas por una sucesión de bolas o de cuentas. Encima de las hornacinas de la calle central y del ático se sitúan florones, elemento decorativo por excelencia, formado por perfiles de acanto entrecruzados y decorados por bolas y cuentas. En los extremos del ático estacan dos escudos en relación con los de las sepulturas de la capilla mayor. El Real, por ser monasterio de fundación regia, situado del lado del evangelio, donde se localiza el arcosolio con las tumbas de Bermudo III de León, su esposa e hija. El otro escudo es el de los fundadores, al lado de la epístola donde, desde esta reforma de la capilla mayor acometida por el abad fray Plácido de Quiroga, se halla su sepulcro⁵⁷. Como dichos fundadores no tenían escudo propio, al nacer la heráldica en el siglo XIII, los monjes recurrieron al de los Queipo de Llano, linaje local que se postulaba por descendientes suyos. El escudo se divide en dos cuarteles: el superior con un castillo sujetado por dos ángeles, haciendo referencia explícita a la leyenda de la fundación del monasterio, y el cuartel inferior con tres flores de lis y tres franjas horizontales sobre un campo dorado, que son las armas de Queipo de Llano,

familia cuyo mayorazgo ya ostentaba por entonces el título condal de Toreno.

Una de las partes esenciales del retablo es el tabernáculo. Es de grandes proporciones y ocupa todo el banco y parte de la calle central del primer cuerpo, y con un espacio en el centro para la exposición del Santísimo, realzando así la finalidad eucarística de estas máquinas. El monumental sagrario se estructura en dos partes bien diferenciadas: el cuerpo bajo que guarda una relación estilística con el resto del retablo a través de unas ménsulas de acanto, semejantes a las del resto del retablo, y columnas salomónicas decoradas con hojas de parra y racimos de uva. Sobre este cuerpo otro, diáfano, organizado con pequeños machones con decoración vegetal semejante a la del ático del retablo y terminado en cúpula nervada.

Desde el punto de vista iconográfico, no todas las imágenes corresponden al tiempo de factura del retablo. Tan sólo los relieves y las imágenes de *San Juan* y el grupo del *Calvario* son de la época. Las de *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo* fueron añadidas en 1860, cuando en el antiguo monasterio de Corias se estableció la orden dominica. Estas imágenes sustituyeron a las de *San Benito* y *Santa Escolástica*, hoy día recogidas en la sacristía del monasterio. Los relieves son de calidad menor; conviene recordar aquí algunos de los oficiales y aprendices que desarrollaron su aprendizaje en la fábrica de Corias, como el ya mencionado Antonio López de la Moneda, Manuel de Ron o, incluso, el gran escultor del barroco madrileño, Juan Alonso de Villabrille y Ron, como opina Marcos Vallaure⁵⁸.

Las imágenes del *Crucificado* y *San Juan* (figs. 6 y 7) destacan por el tratamiento distinguido de su anatomía, tratada con realismo y minuciosidad. El *Calvario* es deudor de los modelos castellanos del ámbito de Gregorio Fernández, con la imagen de la *Virgen*, más cerrada, mientras que la de *San Juan* es más expresiva y extrovertida, como denotan la posición de

⁵⁶ Este elemento, plenamente barroco, sin embargo, no se mantendrá en los retablos que se realizarán a partir de entonces en el concejo de Cangas por los maestros locales.

⁵⁷ Véase la nota 18. Quiroga fue abad de Corias entre 1677 y 1681.

⁵⁸ Esta idea del monasterio de Corias como banco de pruebas donde los más habilidosos maestros de la comarca entrarían a aprender los oficios de arquitectura y escultura fue propuesta por Emilio Marcos Vallaure al hablar del primer aprendizaje del escultor Juan Alonso de Villabrille y Ron, nacido en la aldea de Argul (Pesoz, Asturias) en 1663. Vallaure argumentaba que podría haberse formado con algún maestro de la zona suroccidental como Manuel de Ron o alguno de los discípulos de Pedro Sánchez de Agrela (Emilio MARCOS VALLAURE, «Juan Alonso de Villabrille y Ron, escultor asturiano», *BSAA*, XXXVI, Valladolid, 1970, pp. 153-156).

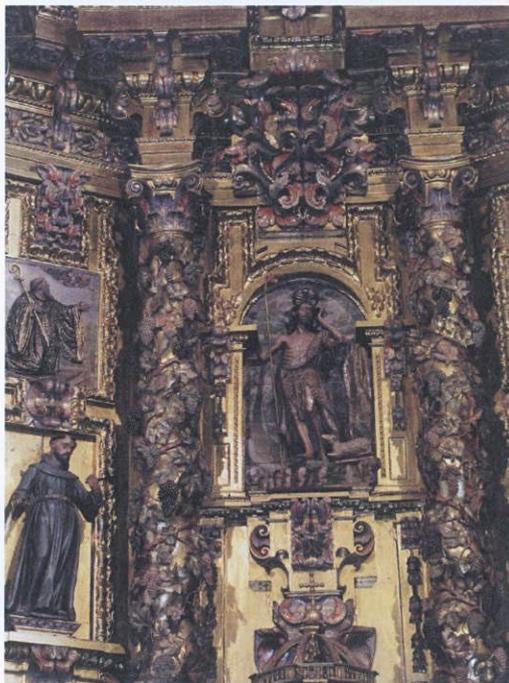


Fig. 6. Imagen de *San Juan Bautista* del retablo de Corias, 1677-1679, por Pedro del Valle.

las manos y la cabeza elevada hacia la cruz. El paño de pureza de Cristo sigue el tipo castellano de los *Cristos* de Gregorio Fernández.

La figura del *Bautista*, titular del templo y monasterio, aúna una gran calidad en el tratamiento de su anatomía, con un marcado carácter expresivo, que lo hacen situarse a la cabeza de todas las imágenes del retablo y entre las mejores de Pedro del Valle. En la anatomía se puede ver la calidad del maestro a la hora de captar venas y tendones en los brazos, y el carácter rudo y magro de su anatomía, como corresponde a un hombre mortificado por el ascetismo. A todo esto hay que añadir el tratamiento del cabello, consiguiendo efectos pictóricos con mechones sueltos y movidos. En suma, se trata de una versión de calidad, acaso de las mejores, del modelo inventado por Mateo de Prado para el colateral de la catedral Astorga.

En las imágenes de *San Benito* y *Santa Escolástica* (figs. 8 y 9), retiradas del retablo desde 1860, no se mantienen las mismas cotas de calidad que en la del titular. *San Benito* (170 cm, aprox. = 2 varas castellanas) viste la cugulla benedictina y seguramente llevaría sus dos atributos principales (hoy perdidos): el libro con la *Regla* de la orden y el báculo abacial. Pedro del Valle lo concibió para que

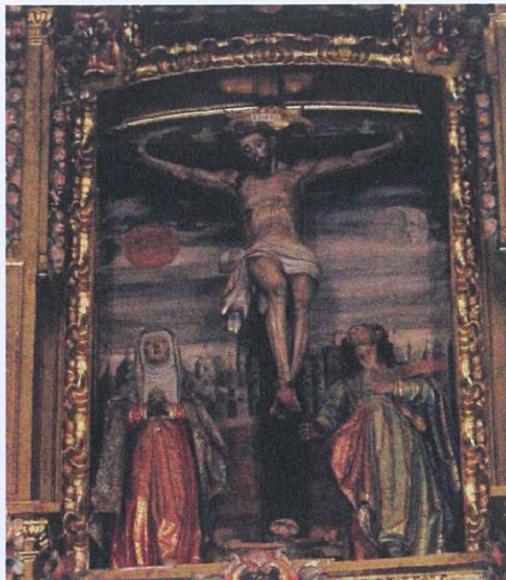


Fig. 7. Grupo del *Calvario* del retablo de Corias, 1677-1679, por Pedro del Valle.



Fig. 8. Imagen de *San Benito*, 1677-1679, por Pedro del Valle.

pudiese ser visto en su máximo esplendor, ya que debido a la altura a que se encontraba respecto de la nave tuvo que exagerar las facciones del rostro. De este modo, el resultado es una imagen muy expresiva, con los pómulos muy abultados y las cuencas oculares muy hundidas. A esto hay que unir el tratamiento de la barba, de gran pictoricidad y claroscuro. Es la única imagen del conjunto que lleva ojos



Fig. 9. Imagen de Santa Escolástica, 1677-1679, por Pedro del Valle.

de incrustación. Por su parte, el tratamiento de las vestiduras se resuelve con unos pliegues rectos, lineales y en caída vertical.

Santa Escolástica (165 cm, aprox. = 2 varas castellanas), hermana gemela de san Benito, es la fundadora del brazo femenino de la orden benedictina y, al igual que san Benito, se la suele representar con el báculo y el libro de la Regla en las manos. Pedro del Valle repite las características de la imagen anterior, con las facciones marcadas y tendentes hacia lo lineal, como la unión de la nariz y las cejas; además, los parpados semicerrados le dan un aspecto melancólico o meditativo.

Los relieves de las calles laterales del retablo (figs. 10 y 11) representan pasajes de la vida de san Benito (*Visión de todo el mundo* y *Las tentaciones*), mientras que los del banco muestran los dos episodios característicos de la historia de Corias: *La visión de Suero* y *La erección del monasterio* (figs. 12 y 13). Para los relieves de la historia de san Benito, Pedro del Valle se sirvió de las ilustraciones de *Dialogorum Beati Gregorii Papæ et Monachi collecta*, libro II de la *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti*, impresa en Roma, en 1579, con escenas de la vida del fundador diseñadas por el pintor romano Bernardino Passeri († 1590) y abiertas por Aliprando Capriolo. Este libro, fuente de primer orden para



Fig. 10. Relieve de *La Visión de san Benito*, 1677-1679, taller de Pedro del Valle.

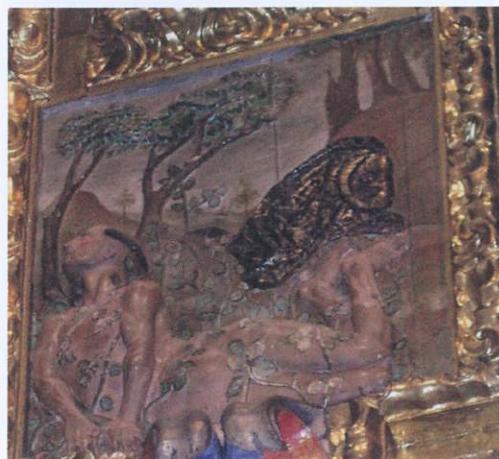


Fig. 11. Relieve de *Las tentaciones de san Benito*, 1677-1679, taller de Pedro del Valle.

la iconografía del Santo de Nursia, había sido editado para la Congregación de San Benito de Valladolid, a instancias del abad general don Cristóbal de Agüero⁵⁹. Los escultores Mateo de

⁵⁹ Abad del monasterio de San Benito de Valladolid entre 1577-1580. Era natural de Palencia, profesó en Valladolid, el 20 de mayo de 1548, con el nombre de Cristóbal de Palencia. Murió en 1587. A lo largo de su vida fue secretario del abad Manrique (1559-1562), mayordomo de Valladolid (1562-1563), abad de Zamora (1564-1565), Eslonza (1568-1574), Carrión (1576-1577), Salamanca (1586-1587), Cardeña (1580-1583) y Ribas de Sil (1580). Fue elegido abad de Valladolid el 8 de mayo de 1577 donde prosiguió la torre de la

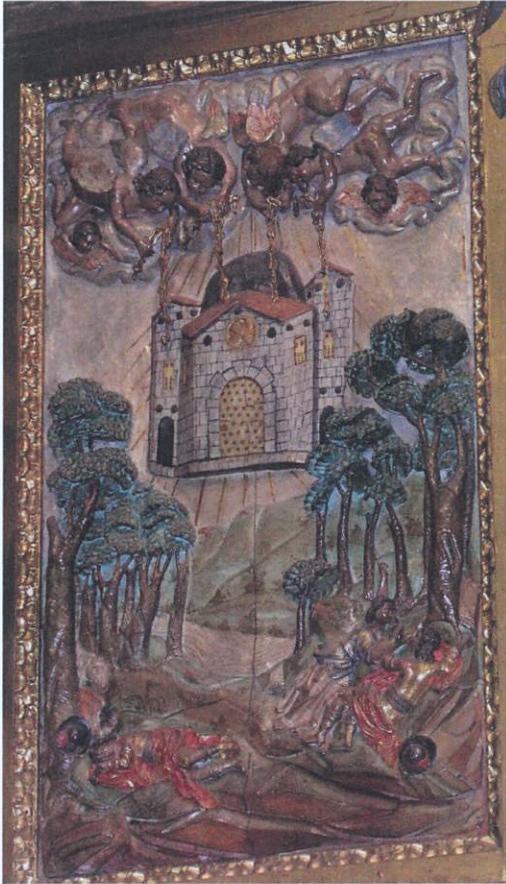


Fig. 12. Relieve de *La visión de Suero*, 1677-1679, taller de Pedro del Valle.

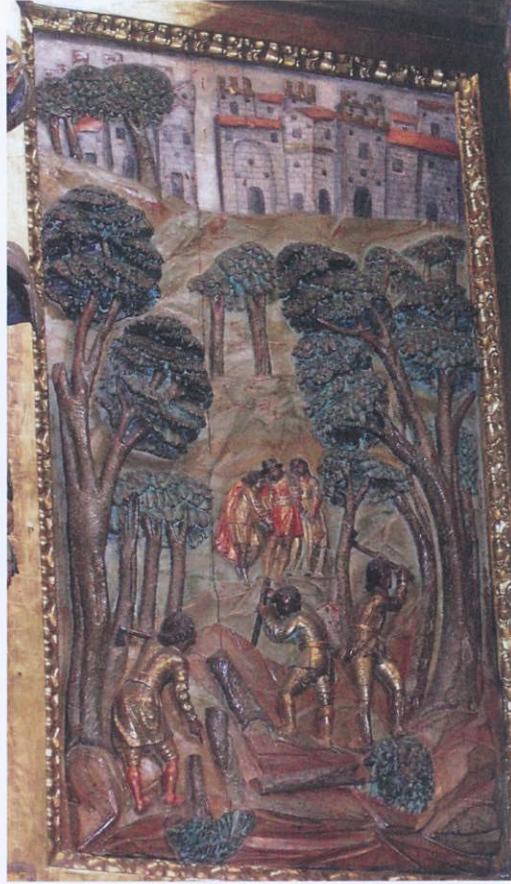


Fig. 13. Relieve de *La erección del monasterio*, 1677-1679, taller de Pedro del Valle.

Prado y Francisco de Castro Canseco (h. 1655-1724), por ejemplo, se sirvieron de él para ilustrar las sillerías de coro de los monasterios benedictinos de San Martín Pinario y San Salvador de Celanova⁶⁰, respectivamente, y en Valladolid, cuando se realizó el coro alto de San Benito, a finales del siglo XVI, se recurrió también a esta misma fuente⁶¹.

iglesia en 1578 y editó esta *Vida de san Benito* (Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Abadologio del monasterio de San Benito el Real de Valladolid [1390-1835]», *Investigaciones Históricas, Época Moderna y Contemporánea*, n.º 23, 2003, pp. 203-260).

⁶⁰ Andrés A. ROSENDE VALDÉS, *La sillería de coro de San Martín Pinario*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990; *Íd.*, *La sillería de coro de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, 1986; Mario COTELO FELÍPEZ, *El retablo como imagen de piedad para un monasterio: Nuestro Padre San Benito de la iglesia de Celanova (Orense)*, Universidad de Santiago de Compostela.

⁶¹ Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE, «Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la icono-

El grabado de Passeri-Capriolo que sirvió de base para el episodio de Las tentaciones (fig. 11) muestra los tres momentos de la tentación en una sola escena: el Santo frente a la cruz librándose de la tentación, el despojo de sus ropas y san Benito en la zarza. Pero el escultor de Corias tan sólo muestra esta última: el Santo desnudo, entre el zarzal donde cuelga el hábito. Estilísticamente, el tratamiento anatómico y del ropaje dista mucho de lo visto en el *Calvario* y *San Juan*, siendo más sumario y de menor expresividad, descubriendo inequívocamente la mano de oficiales.

El otro relieve es el de la *Visión de san Benito*, cuando vio difundirse una luz sobre lo alto, apareciéndosele el mundo entero mientras el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en un globo de fuego. Aquí se representa al santo arrodillado,

grafía de San Benito», *BSAA*, LII, Valladolid, 1986, pp. 357-368.

revestido del hábito y con el báculo en su mano derecha, y sobre él a Germán ascendiendo a los cielos acompañado de un ángel. El motivo está inspirado de nuevo en Bernardino Passeri, que vuelve a representar dos escenas en una: cuando san Benito da instrucciones para certificar el estado de salud del obispo de Capua y, en un segundo plano, la visión desde la torre de la prodigiosa aparición.

Los relieves del banco, en cambio, son sin duda originales, pues representan pasajes exclusivos de la historia de este monasterio. El primero (calle lateral derecha) muestra tres momentos sucesivos: en la parte inferior izquierda, el sueño de Suero, criado de los condes don Piñolo Jiménez y doña Aldonza Muñoz; a la derecha, la aparición del ángel a Suero y, en la parte superior la bajada de un templo a la tierra, suspendido de cadenas y aureolada de un coro angelical. En el otro relieve (lado izquierdo) se ilustran los primeros pasos de la construcción del monasterio, con las faenas de desmonte y preparación del terrero.

El conjunto queda realizado por un excelente dorado y policromía⁶². Aunque no consta la identidad del maestro dorador, algún indicio tenemos al respecto y, al igual que sucediera con su diseño, arquitectura y escultura, el monasterio recurriría sin duda a maestros foráneos, ya que los doradores que por entonces había en Asturias eran bastante modestos⁶³. Que esto era así lo confirma el hecho de que las monjas del monasterio benedictino de San Pelayo de Oviedo contrataran en 1687 con el vallisoleta-

no Miguel Jerónimo de Mondragón el dorado del nuevo retablo mayor de su templo.⁶⁴

Los Mondragón fueron una conocida familia de doradores y estofadores de Valladolid. Entre sus miembros se conocen a Pedro y Miguel Jerónimo⁶⁵. Creemos, como nos indica el profesor González Santos, que el trabajo de este último en el retablo del monasterio benedictino de San Pelayo de Oviedo motivaría la presencia de Miguel de Mondragón (sin duda, Miguel Jerónimo) y algún otro familiar suyo en Corias y Cangas del Narcea en 1691. Consta que el 19 de julio de ese año el escultor ovetense Francisco Arias († 1693) le otorgó un poder a él y a José Cid Martínez, procurador en la Real Chancillería de Valladolid, para denunciar los malos tratos que le propinaron mientras trabajaba en el retablo del santuario de Nuestra Señora de El Acebo (Cangas del Narcea, Asturias)⁶⁶. En 1693, otro Mondragón se documenta en Corias: se trata de Ángel, que en ese año está pintando la imagen románica de un *Crucificado*, llamado de *la Cantanada*⁶⁷. Pero no tendría sentido que pintores

⁶² El retablo fue intervenido entre 1980 y 1990 por Jesús Coque, ebanista de Cangas del Narcea (Asturias), que hizo una restauración basada en una limpieza, un tratamiento para la carcoma, repuso alguna ménsula, racimo de uva y repintó el sotabanco. También fue el responsable de la restauración de los retablos colaterales y de las capillas de la nave (Consejería de Cultura del Principado de Asturias: inventario de bienes muebles de la Iglesia Católica, caja 15, ficha 1.984.0, cumplimentada el 3-VIII-1990).

⁶³ Fue Pedro Díaz de Villabrille y Mon († 1669), vecino de la villa de San Martín de Oscos, también en el extremo occidental de Asturias, el dorador más destacado del segundo tercio del siglo XVII en Asturias. Su prestigio y capacidad le llevaron a colaborar con los escultores y ensambladores más importantes de la diócesis, como Luis Fernández de la Vega y Pedro Sánchez de Agrela. Trabajó en Asturias, León y Galicia. Para su actividad, véase RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 543; ÍD., «El Renacimiento y el Barroco», en *La Catedral de Oviedo (II). Catálogo y bienes muebles*, Oviedo, Eds. Nobel, 1999, p. 206. Javier GONZÁLEZ SANTOS, «La iglesia de Santa María Magdalena de Cangas del Narcea», *La Maniega*, n.º 70, 1992, p. IX).

⁶⁴ RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 540.

⁶⁵ De Pedro de Mondragón consta que, en 1651, Juan Pérez, batidor de oro, le otorgó un poder para que acabase el dorado del retablo del convento de San Francisco, en Arévalo. En 1653, contrajo matrimonio con Isabel de la Puente, doncella de la señora de Medina de Rioseco, y en 1674, otorgó un poder para los pleitos que tenía con Juan de Villa, su aprendiz, y otro con el dorador Diego de Abendaño (Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1946, pp. 247-249; recogido también por Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1971 pp. 221-222). Y de Miguel Jerónimo de Mondragón se conoce solo que era hijo de Pedro y que en 1685 pintó y doró el nuevo retablo del convento de San Francisco de Valladolid, costeado por la casa de Mendoza, por 26.000 reales (María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia», *BSAA*, LI, Valladolid 1985, p. 413).

⁶⁶ AHA: ante Pedro Fernández de Puente, caja 13. 527, fol. s/n.º

⁶⁷ La noticia la trae fray Justo CUERVO, *art. cit.*, p. 232, y por su interés, la reproducimos a continuación: «En siete de junio a las quatro de la tarde y en presencia de Vicente Rodríguez Tejón, escribano, don Ángel de Mondragón, pintor, y muchos otros oficiales, estando limpiando la caveza de un Santo Xpto. grande, muy antiguo y de mucha veneración, para retocarle y volverle a colorir de nuevo, reparó dicho pintor que la cabeza tenía una pieza muy ajustada que apenas se podía percibir a modo de quadro y queriendo con instrumentos sacarla y ver que tenía dentro porque sonaba vacía, cierto monje le dijo mirase lo que azía y que tubiese respecto aquella imagen por lo que representaua. No

y doradores de la entidad de los Mondragón se trasladasen desde Valladolid a Corias, simplemente para pintar una sola imagen y además, medieval. Lo más probable, por tanto, es que este Mondragón sea pariente y oficial de Miguel Jerónimo, presente en Corias en 1691 (pero documentado anteriormente en Oviedo, en 1687) para un trabajo de entidad como era el dorar los retablos mayor y colaterales de su monasterio y, aprovechando la presencia de este cualificado taller, que se ocuparan también de otras obras menores dentro del monasterio, como policromar el *Cristo de la Cantonada*.

IV. Los retablos colaterales de Corias

Paralelamente a la ejecución del retablo mayor, hacia 1679-1680, los benedictinos de Corias decidieron realizar dos nuevos colaterales (figs. 14 y 15) para mayor decencia de su templo, ya que los antiguos, realizados en 1657 por Pedro Sánchez de Agrela, no cumplían con

Obstante pasó a burla y dijo al tiempo que arrancava la pieza aquí ay algún thesoro y de echo fue así porque al descubrir y quitar la pieza se alló debajo de ella reliquias de mucha estimación. Lo primero, un paño de lienzo muy fino y limpio a modo de corporales doblado de tres quattras y quatro dedos de largo y media vara de ancho y enbueltas en dicho lienzo las reliquias siguientes: una cajita de madera y dentro de ella una pieza que parece una forma consagrada enbuelta en un tefatán colorado y debajo de él una cruz antigua de plata sobredorada de la misma forma que ay en la Cathedral de Oviedo, fabricada por manos de ángeles, tendrá quatro reales de plata de pesso. Y en las espaldas esculpidas estas voces muy claras: *Ligni Domini*. Y los remates de los brazos de la cruz estas dos letras. Y por la parte de adelante, unos vacíos muy angostos de cosa de un dedo de largos echa toda divisiones, y en lo ondo están llenos de cosa negra. Yten, se alló una ampolla de seis dedos de largo y dos de ancho de cristal muy fino, con quatro molduras y todas de una pieza y ceñida por el medio con su cinta de plata y de esta salen quatro y se juntan en la boca de dicha ampolla que se cierra con una llavecita grande. Artificio lleno de reliquias. Y una lista de pergamino que dize: «*Duo-decim suprema*»... y dentro de leche de Nuestra Señora y otras muchas reliquias». En este sentido, también en el *Santo Cristo del Sufragio* de la colegiata de San Pedro de Teberga, durante su restauración en 1999, fue descubierto un sepulcro abierto en la coronilla con un puñado de tierra en el interior, haciendo la función de relicario (Javier GONZÁLEZ SANTOS, «Los bienes muebles y las artes decorativas de la antigua colegiata de San Pedro de Teberga», en César GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *La colegiata de San Pedro de Teberga*, Oviedo, ediciones Novel, 2006, p. 186).

el sentido de monumentalidad y grandiosidad que el templo ya había adquirido.

Aunque sin documentar, se pueden vincular con el taller del ensamblador Francisco González. Además, la imaginería presenta el mismo estilo narrativo que los relieves del retablo mayor. Germán Ramallo⁶⁸ ya había indicado que los tres retablos (mayor y colaterales) de Corias se debían a un único tracista que para él sería Juan Fernández, de Medina de Rioseco, y responsable de los retablos de La Clerería de Salamanca y Villares de la Reina.

No consta el año exacto de realización de los colaterales, pero lo más lógico es que fueran labrados a continuación del mayor que, según las condiciones de obra, Francisco González y Pedro del Valle deberían tenerlo concluido a finales de 1678. Pero el 30 de mayo de 1679, ambos maestros se hallan todavía en Corias, y figuran presentes en la escritura de dote matrimonial del ensamblador Antonio López de la Moneda, oficial de alguno de ellos, con Josefa Pérez Pertierra, vecina de Corias⁶⁹. Atendiendo a las fechas, lo más probable es que tras la conclusión del retablo mayor inmediatamente se comenzasen a trabajar los colaterales.

Al igual que sucediera con el retablo mayor, los colaterales (575 cm, aprox. de anchura máxima) sufrieron alteraciones en lo concerniente a su imaginería con la llegada de los dominicos en 1860. En el colateral meridional, sólo los relieves del banco y ático pertenecen al momento de ejecución del retablo, y representan escenas de santos de la orden benedictina: el *Milagro de san Mauro salvando de las aguas a san Plácido*; a su derecha, *La reunión entre san Benito y su hermana santa Escolástica*, y a la izquierda, *La visión del alma de santa Escolástica en forma de paloma*. En el ático, un pasaje de la vida de san Benito. Las imágenes originales, que se conservan retiradas en la sacristía, con toda probabilidad representarían a *San Benito*, *San Plácido* y *San Mauro*, tres de los santos más importantes de la orden benedictina y que también aparecen en los relieves del retablo.

En cambio, el colateral del lado septentrional conserva la imaginería intacta, dedicada a la Virgen. En el centro se representa una *Inmaculada*, de tipo castellano, y a sus lados *San Bernardo* y *San Ildefonso*. Estas imágenes se

⁶⁸ *Escultura barroca*, 1985, pp. 353-357, figs. 232-239.

⁶⁹ AHA: ante Rodríguez Tejón Vicente, caja 13.522, fols. 802-803.



Figs. 14 y 15. Retablos colaterales del monasterio de Corias, hacia 1681. Francisco González y Pedro del Valle (taller de).

acompañan con relieves en el banco, que representan pasajes de sus vidas respectivas: *El alimento místico de san Bernardo* y *La imposición de la casulla a san Ildefonso*. El tramo central, se reserva para *El triunfo de la orden benedictina*.

La estructura de estos altares es sencilla: banco, único cuerpo dividido en tres calles y un ático coronado por un frontón curvo. Los elementos sustentantes son cuatro columnas de orden salomónico de seis espiras, con ritmo de giro alternante, que apoyan directamente en ménsulas formadas por una sucesión de hojas de acanto entrecruzadas y decoradas por las típicas bolas o cuentas de similar factura a las del altar mayor. En el ático, se ve la influencia de los diseños del madrileño Pedro de la Torre, al estar formado por una hornacina única coronada por un florón, y a sus lados sendos machones. Todas las cartelas o florones están formados por hojas de acanto cartilaginosas, de gran finura técnica, buscando equilibrio entre lo curvo y contracurvo, y decoradas por una sucesión de cuentas o bolas, las mismas que señalábamos al referirnos a las ménsulas del altar mayor. La unión entre cuerpo y ático se realiza por medio de unos aletones curvos terminados en forma de florero y decorados con un gran roleo de hojas

de acanto que brota de una flor central. Finalmente, en los extremos del ático aparecen dos bustos relicarios y dos jarrones de panza agallonada y asas de tornapunta.

Para el relieve de *La salvación de san Plácido*, en el banco del retablo colateral derecho, el tallista se inspiró en el relieve que Mateo de Prado realizó en uno de los siales de la sillería de coro de San Martín Pinario, en 1639-1647, trabajo conocido por Pedro del Valle durante su estancia en Santiago (1667-1673), pero el motivo estaba tomado a su vez del grabado Aliprando Capriolo, por diseño de Bernardino Passeri, ilustración del libro II de la *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti* (Roma, 1579).

La escena representa dos momentos: en el primero, a la derecha, el mandato de san Benito para que san Plácido no se ahogase, y en el extremo izquierdo, el momento en el san Mauro agarra por los pelos a Plácido, que se estaba ahogando en el río.

Técnicamente, la talla es bastante más pobre que en los relieves del retablo mayor y, por tanto, factura de oficiales del taller de Pedro del Valle. En opinión de Ramallo, estos relieves están supeditados al sentido narrativo, que era lo que intentaba mostrar el artista, de tal modo que los conceptos de perspectiva, profundidad y pictoricidad, quedan supeditados

a una coherente narración⁷⁰. El tratamiento de los pliegue, como la captación expresiva resultan un poco fríos. Las figuras se revisten de pesados mantos, tallados con unos ropajes duros y aristados, propios de la tradición del

naturalismo castellano; otros, en cambio, son más lineales, como los de las figuras del relieve de san Mauro y san Plácido. Las expresiones son bastante austeras y frías, sin ningún afecto expresivo.

⁷⁰ RAMALLO, *Escultura barroca*, 1985, p. 357.



Fig. 1. Retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, 1677-1679, por Francisco González y Pedro del Valle.