

# Pervivencias Medievales en las artes figurativas del siglo XVI:

---

## el *Maestro de Celón* y las manifestaciones pictóricas murales en la zona suroccidental asturiana

---

por Javier González Santos

### I. INTRODUCCION: ASTURIAS EN EL SIGLO XVI

**A** mediados del siglo XVI, el arte medieval mantenía su vigencia en Asturias sin que en el horizonte regional se percibiese el menor atisbo de cambio estilístico, de multiplicación del consumo de objetos artísticos o de acrecentamiento de la actividad constructiva. Todo apuntaba a un agotamiento y a una atonía generalizada en estos terrenos cuyos primeros síntomas ya venían acusándose desde finales del siglo XV. En consecuencia, el Principado se hallaba al margen del normal desarrollo que las artes experimentaron en España por aquellas fechas. Las causas de semejante retraimiento debemos de buscarlas en la situación socio-económica.

En efecto, a lo largo del XVI, Asturias padeció una profunda crisis estructural provocada por la manifiesta inadecuación entre el aumento demográfico y las disponibilidades de producción agropecuaria que, por otra parte, desde el siglo XIII, no habían experimentado renovación alguna. A esto debemos de añadir algunas catástrofes naturales, como el incendio de Oviedo de 1521, y las malas cosechas de 1573-76, acompañadas de las consabidas “pestes” y hambrunas, en especial la de 1598-99. Además de secularmente pobre y superpoblado, Asturias era un país rural cuyos únicos núcleos urbanos estaban reducidos sólo a su pequeña capital y a Avilés, villa floreciente gracias al puerto y alfolís de sal. Salvo contadas localidades, la vida de los demás municipios y parroquias, por lo que el arte se refiere, fue casi larvaria. Del mismo modo, las grandes familias mantuvieron durante aquellos años su acendrado carácter rural, propio de una mentalidad medieval, que sólo comenzaron a superar una vez entrado el siglo XVII.<sup>1</sup> Resulta, así, un panorama bastante desolador de la Asturias cinquecentista que la privó, en momento oportuno, de un verdadero renacimiento, en todos los órdenes, como lo conocieron otras regiones peninsulares.

Las excepciones a esta circunstancia general vinieron de la mano del cabildo catedralicio que sólo en la segunda mitad de siglo vio concluida su fábrica, de los grandes monasterios benedictinos y por la iniciativa privada, especialmente con las fundaciones del arzobispo Fernando Valdés Salas (1483-1568), a quien debemos conceptualizar cómo el auténtico modernizador e inductor de la actividad cultural en Asturias. La Universidad de Oviedo, comenzada a erigir por sus testamentados en 1572 e inaugurada en 1608, es el testimonio de esa voluntad.<sup>2</sup>

Esta situación de atraso y falta de vitalidad en que se desenvolvieron las actividades artísticas asturianas durante el siglo XVI afectó sobre todo a las artes

figurativas acusándose en ellas, más que en ningún otro periodo, los frutos del aislamiento y pobreza de la región. Por el contrario, en la arquitectura, la renovación estilística y el fomento de la actividad constructiva se constatan ya en el último tercio del XVI.

Con el cambio de siglo, la situación económico-social del Principado mejora de manera ostensible como resultado de la generalización del cultivo del maíz; ello propicia una nueva colonización interior y, consiguientemente, un notable y sostenido aumento de la población y de las rentas agrarias a lo largo del XVII. Concluye entonces el secular y endémico atraso de Asturias, región que desde ahora toma contacto con las directrices generales del mercado artístico nacional.

## II. LAS ARTES FIGURATIVAS ASTURIANAS EN EL SIGLO XVI

A medida que progresamos en el conocimiento del siglo XVI asturiano, nos afirmamos en el hecho de que la escultura monumental y el retablo tuvieron una difusión bastante tardía en nuestra región.<sup>3</sup> Tan sólo alcanzamos a enumerar contados ejemplos (poco más son los documentados) entre los que no podemos omitir los retablos mayores de la catedral (1511-31) y de la parroquial de Llanes (c. 1517), conocidos de los especialistas, y otros de menor entidad recientemente publicados, como el de la *Virgen del Valle*, en Pravia (1568), debidos todos ellos a artistas foráneos; es el caso también de los monumentos funerarios del arzobispo Valdés y de sus padres de la antigua colegiata de Salas (1583-86), conjunto que se encuentra entre las producciones más afortunadas, a la par que olvidadas, de Pompeo Leoni. En estrecha relación con esta carencia se corresponde la inexistencia durante la mayor parte de aquella centuria de escultores locales, cuya presencia sólo comienza a hacerse frecuente en la documentación a partir del último tercio del XVI<sup>4</sup>. Así, pues, la ausencia de artistas plásticos en el Principado tuvo que suplirse mediante la importación de obras o con la visita ocasional de artistas de acreditada solvencia. En ambos casos, medió siempre la figura de algún prelado (retablo catedralicio), de ricas corporaciones locales (Llanes) o de influyentes patronos (monumentos de Salas).

Por el contrario, de dicho periodo han llegado hasta nosotros algunas muestras de pintura mural, rastros, seguramente, de una producción artística regional. Esta peculiaridad es homologable con un fenómeno descrito ya en otras comarcas del noroeste peninsular y que tiene que ver con la pervivencia de la tradición medieval en la decoración de los templos más que con el normal desarrollo de la pintura y programas decorativos renacentistas.<sup>5</sup>

Si bien todavía estamos lejos de conocer el número y valor, por carecer de un inventario completo de estos conjuntos, en cambio, todos los indicios permiten deducir que, durante el siglo XVI, la pintura mural debió de ser un género en plena vigencia, un sucedáneo operativo de la imaginaria religiosa, y que los ciclos pasionales y hagiográficos pintados sobre las paredes de los templos vinieron a sustituir a los todavía infrecuentes retablos. Esta situación explica el hecho de que cuando a fines de siglo comienza a incrementarse la demanda de retablos escultóricos en ambientes no ya estrictamente urbanos o monásticos, sean los propios talleres de pintura quienes asuman la ejecución de estos encargos, bien en solitario o, en su defecto, formando *mancomunidades* (compañías) con los escasos tallistas y escultores locales o que por aquel entonces se encontraban residiendo en el Principado. No creemos anecdótico que un pintor como Juan Menéndez del Valle se hiciera cargo de la construcción de algunos retablos y obras de escultura a partir de 1598 y que en su taller entrara a formarse, en 1616, el gran impulsor de la plástica naturalista asturiana del siglo XVII, el gijonés Luis Fernández de la Vega (1600-1675).<sup>6</sup> Semejante actividad desarro-



*Santa María de Celón (Allande): presbiterio, conjunto.*

llan por entonces los pintores oventenses Andrés de Muñón o Juan de Torres.<sup>7</sup> El grado de indefinición profesional y la relajación de los controles del régimen gremial que conocieron las actividades artísticas en Asturias a lo largo de toda la Epoca Moderna favorecerían esta situación anómala.<sup>8</sup>

El giro fundamental en el consumo de arte religioso que dio paso al definitivo arraigo del retablo escultórico, en menoscabo de los ya obsoletos ciclos pictóricos, se produjo, según todos los indicios, en las últimas décadas del siglo XVI, decantándose definitivamente durante el primer cuarto del XVII. A partir de entonces y hasta el siglo XVIII, la ocupación principal de los pintores asturianos será la de policromar imágenes y dorar retablos, pasando a ser la suya una actividad subsidiaria de la escultura, género que llegó a convertirse en un verdadero arte director, de consumo mayoritario, y capitalizador casi exclusivo de las necesidades de figuración religiosa.<sup>9</sup> No será ajeno a este fenómeno el proceso de recuperación económica y la modernización verificados por aquellos años en Asturias.

### III. CONJUNTOS MURALES ASTURIANOS DEL SIGLO XVI: HISTORIOGRAFIA Y METODO

Como otros tantos aspectos y periodos del arte asturiano, el estudio de las manifestaciones pictóricas del siglo XVI debe de partir casi desde cero. El desconocimiento, la falta de interés de los historiadores por la periodización del arte asturiano y la insensibilidad mantuvieron relegados al olvido estos conjuntos, condenándolos frecuentemente a su desaparición. De nada sirvió la publicación, en 1875, por don José María Flórez y González, destacado dibujante, anticuario y folklorista, de las pinturas de Celón (Allande), pues, desde entonces ningún otro conjunto mereció la atención de nuestros historiadores y lo poco que recientemente se ha escrito sobre esta materia ha sido para denunciar la destrucción o el descubrimiento de alguna de estas manifestaciones pictóricas.<sup>10</sup>

La tosquedad, incorrecciones en la perspectiva y las elementales modulaciones cromáticas, así como el empleo de rótulos en alfabeto gótico llevaron a calificar el conjunto de Celón y otros con él relacionados como medievales, haciendo mérito lo que por las fechas no son sino limitaciones estilísticas. Esta



Maestro de Celón: *Prendimiento*, fresco, Santa María de Celón.

opinión, discutable en el caso de los historiadores del siglo pasado, desconocedores de otros paralelos monumentales, se mantuvo hasta el presente, tendiendo a asimilar la datación de las pinturas a un momento más o menos cercano al de la construcción del edificio. No obstante, los motivos iconográficos, compositivos y decorativos tanto como los atavíos y vestimentas de las figuras las remiten sin paliativos a los usos de los siglos XV y XVI.

Lo cierto es que, salvo el ciclo pictórico altomedieval desarrollado durante la etapa de la monarquía (siglo IX y primeras décadas del X), perfectamente identificado y definido estilísticamente, en Asturias, son contadísimos los vestigios pictóricos del periodo románico y gótico.<sup>11</sup> Factores diferentes (difícil conservación por el alto grado de humedad, destrucciones violentas, repintes o enlucidos, etc.) han reducido el número de ejemplos conservados casi a la anécdota. Sin duda que el conjunto más interesante lo debió de constituir la *Cámara Santa* de la catedral ovetense, restaurado y descrito en 1918-1920 por los canónigos Cuesta Fernández y Sandoval de Abellán, y desgraciadamente desaparecido en la Revolución de 1934.<sup>12</sup>

Todas estas circunstancias aconsejan abordar de inmediato el estudio de este periodo del arte regional. Aunque son pocos los conjuntos en buen estado de conservación, cabe pensar que existan muchos más, como la experiencia de estos últimos años va demostrando, tapados por encalados u ocultos tras retablos barrocos.<sup>13</sup> Si bien dichos conjuntos se han conservado mejor en las zonas rurales esto no quiere decir que fueran exclusivos de éstas sino que en ellas hubo más facilidades para su preservación. El fenómeno debió de estar bastante generalizado ya que incluso en las proximidades de Oviedo nos encontramos con un ejemplar característico (de finales del siglo XVI) decorando el presbiterio del templo parroquial de Santa María de Limanes. También hemos identificado otros conjuntos en el concejo de Aller, con un interesante ciclo de la *Pasión* y retablo fingido, en la capilla de cementerio de Soto de Aller, realizado, según todos los indicios, en el segundo tercio del siglo XVII. Por lo demás, la falta de literatura científica sobre estas manifestaciones favorece que sigan sin valorarse, aumentando, consecuentemente, el riesgo de destrucción; la despoblación de la montaña y campo asturianos comporta, además, el abandono y ruina de algunos templos parroquiales y capillas que contienen éstas y otras obras de arte.



Israel van Meckenem. *Prendimiento*. c. 1480. buril, 207x146 mm.

El estudio que ahora sigue no pretende ser exhaustivo: fue realizado sobre un muestreo significativo relacionado con la producción de un maestro de mediados del siglo XVI, el *Maestro de Celón*, que trabajó en el sector suroccidental de Asturias (concejos de Allende, Tineo y Grado) y del que derivaron una serie de ejemplos de calidad progresivamente inferior. Es esta una comarca rural, de media montaña, de difíciles comunicaciones, secularmente pobre y, por ello, bastante retraída de los imperativos de la moda, lo cual se manifiesta en el conservadurismo de sus modelos artísticos que sólo conocieron innovaciones (retablos y modelos clasicistas en la arquitectura) muy entrado ya en el siglo XVII, momento a partir del cual se documenta la realización de la mayor parte de los retablos e imágenes coincidiendo con la actividad de los maestros Pedro Sánchez da Grela y Manuel Ron, vecinados en la villa de Cangas del Narcea.<sup>14</sup> El área, así descrita, posibilita un análisis riguroso y sin distorsiones aparentes, que nos permitirá detallar el apogeo, extensión y, por último, disolución de los

modelos pictóricos en una secuencia cronológica de unos setenta y cinco años, los comprendidos entre mediados del siglo XVI y 1630, aproximadamente.

El estudio de éste como de otros grupos pictóricos del siglo XVI asturiano adolece de una dificultad, cual es la carencia de documentación, ya que los registros parroquiales arrancan, por lo general, de fechas posteriores a su ejecución o, por el contrario, no se conservan. De esta manera, las referencias cronológicas habrán de ser necesariamente relativas mientras que la identidad de los autores permanecerá en el anonimato.

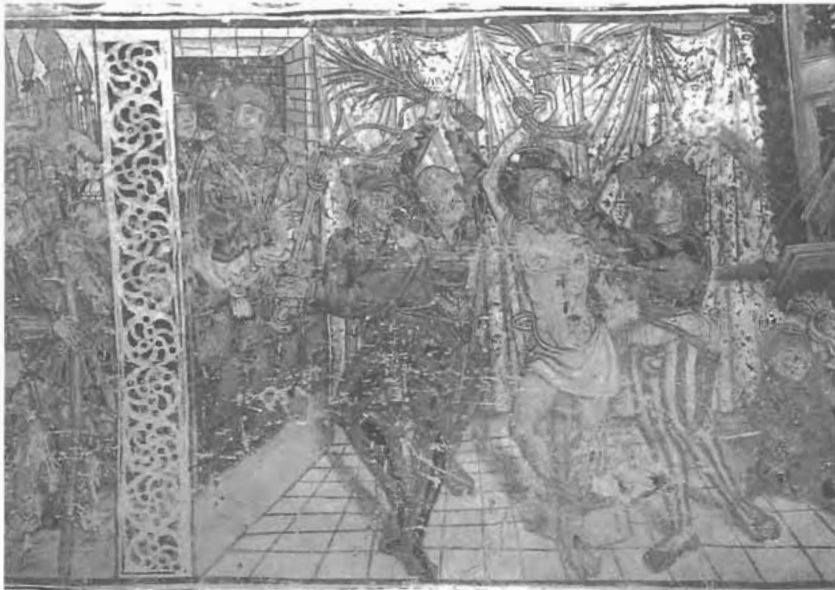
Otro dato a tener en cuenta es que todas estas pinturas se encuentran realizadas en templos medievales, acaso superpuestas a otros ciclos, más nunca aparecen asociados a edificios levantados en el periodo descrito; la arquitectura clasicista cultivada en Asturias a partir del último cuarto del XVI, impuso la limpieza de volúmenes y una valoración de la luminosidad que lleva a la generalización del muro enlucado y al empleo del retablo escultórico como marco más idóneo para la representación de los misterios religiosos y de los preceptos conciliares. En todo caso, no hay pie para confundir estos que tratamos con los ciclos decorativos dieciochescos, perfectamente documentados e identificados por sus rasgos de estilo y composición, o con las pinturas populares de la segunda mitad del XVIII que ambientan muchas de las capillas y templos del campo asturiano.<sup>15</sup>

La ubicación de los murales es semejante en todos los casos: cubren las paredes, testeros y bóveda de la capilla mayor y, a veces, también el muro toral que emboca la nave, conformando ciclos narrativos divididos en secuencias o cuadros yuxtapuestos, en uno o dos niveles que, sin embargo, nunca imitarán la disposición de los retablos, como sí se verá, en cambio, en algunos ejemplos (de adscripción popular) de los siglos XVII y XVIII. En este punto, como en otros, se perpetúan los sistemas y recursos medievales de organización y representación del espacio figurativo. Técnicamente, se trata de obras bastante elementales; salvo el *Maestro de Celón* que practica el semifresco con abundantes retoques al temple en el color y en los detalles, el resto de las producciones de que daremos cuenta son vulgares pinturas de agua. Semejantes limitaciones manifiesta el estilo: aunque las composiciones derivan siempre de fuentes grabadas de escuela nórdica, la materialización de las mismas pierde el sentido estético del detalle, descriptivismo y caligrafía para acusar los acentos expresivistas, monumentales y decorativos. Esto por lo que atañe a la producción del *Maestro de Celón*, pues, las del grupo de él derivado son, sin paliativos, manifestaciones populares.

#### IV. EL MAESTRO DE CELÓN

Desde que, en 1857, José Ramón de Luanco advirtiera a la Comisión Provincial de Monumentos de Asturias del peligro que corrían estos “hermosos frescos de gusto antiguo” de ser enlucados, pocas más fueron las vicisitudes científicas que deparó Celón.<sup>16</sup> Descritas por don Ciriaco Miguel Vigil, vocal de la misma, en un informe fechado 1868,<sup>17</sup> fueron publicadas, por último, en 1875 en el *Museo Español de Antigüedades* por el profesor de dibujo de la Escuela Normal de Oviedo, don José María Flórez y González e ilustradas con una cromolitografía del autor.<sup>18</sup> Conceptuadas por ambos como obras de los siglos XIV o XV, ya no volvieron a suscitar el interés de nuestros investigadores, convirtiéndose Celón en una referencia socorrida que denuncia el escaso conocimiento que aún tenemos de la pintura antigua asturiana.<sup>19</sup>

El templo parroquial de Santa María de Celón (*Zalón*, en asturiano), único vestigio de un monasterio documentado ya en el siglo XI, se encuentra situado a pocos kilómetros de la Pola de Allande, en la ruta a Cangas del Narcea. Es



Maestro de Celón: *Flagelación*, fresco, Santa María de Celón.

una sencilla construcción del siglo XIII, de estética románica, de una sola nave techada a tejavana y capilla mayor de cabecera plana y bóveda de cañón apuntada. El ciclo pictórico que nos interesa recubre por completo las paredes, cubierta e intradós del arco de triunfo del presbiterio, un recinto de 6 metros de fondo por 4,70 de ancho, aprox. Dedicadas a la Pasión de Nuestro Señor y a la Virgen María, titular de la parroquia, en los misterios de su Anunciación y Coronación, estas pinturas conforman el conjunto más extenso y representativo, pero no el único, de un desconocido maestro que también trabajó para las parroquias de Restiellu (Grado) y de San Pedro de Tineo. Sus diferentes secuencias se distribuyen así: la *Ultima Cena* y *Jesús ante Caifas* (primer registro del lado norte); *Prendimiento* y *Flagelación* (segundo registro); en el lado sur: *Jesús ante Pilatos* y *la Calle de la Amargura* (segundo registro); *Jesús en el Limbo* y *la Resurrección* (primer registro); en la pared frontera al altar mayor se desarrolla el pasaje de la *Crucifixión*, mientras que el macizo de arranque del arco total lo ocupan las figuras de *Adán* y *Eva*, respectivamente. El cielo de la bóveda se reserva a la *Coronación de la Virgen* acompañada en los ángulos del *Tetramorfos*. El ciclo se continúa por detrás del retablo mayor, allí colocado a comienzos del siglo XVIII, encubriendo al menos, la secuencia del *Calvario*. El frente del primitivo altar, de fábrica, se encuentra decorado con la *Anunciación* (escena que, al encontrarse tapada por un tablero abatible, pasó inadvertida tanto a Miguel Vigil como a Flórez y González pero no a García Linares) y, por último, el intradós del arco total lo ocupan las figuras de la *Muerte* (al norte) asae-teando a un *Avariento*, ataviado al modo oriental, situado enfrente.

Todas las escenas van ilustradas con su correspondiente leyenda que, en letra gótica conformada, discurre por el marco inferior, en la *Ultima Cena*, además, se subraya la identidad de los apóstoles mediante un rótulo corrido en el enmarque superior.<sup>20</sup> Los márgenes se decoran con cenefas de sarmientos ondulados, discos de estilizaciones vegetales, entrelazos o con motivos de candeleros (semejantes a los que aparecen en las orfas de las portadas de libros), visibles estos últimos en el intradós del arco de triunfo.

La ausencia de documentación y el tipo de letra empleado sustentó hasta casi nuestros días la tesis de que la iglesia de Celón guardaba un ciclo de frescos medievales.<sup>21</sup> Sin embargo, esa opinión es hoy insostenible. Existen suficientes



Israel van Meckenem: *Flagelación*, c. 1480, buril, 207x146 mm.

elementos para fechar estas pinturas en el siglo XVI: a simple vista, los atuendos y la presencia de candeleros ya certificarían esta cronología si no fuera por la identificación de la mayor parte de las composiciones que integran el ciclo. Estos reproducen, con todas las alteraciones derivadas de la conversión del formato vertical al apaisado, las ilustraciones de la *Pasión* del grabador alemán Israhel van Meckenem, el *Joven* (c. 1450-1503), publicadas hacia 1480 en Bocholt (Limburgo, Flandes). La serie muestra claras dependencias con el estilo y técnicas de Martin Schongauer, acusando rasgos de mayor vértigo espacial, mediante el empleo recurrente de embaldosados, y de un tono expresivista y anecdótico que contribuiría a su popularidad.

Aunque la obra de Meckenem fue conocida y reproducida contemporáneamente en España,<sup>22</sup> la fecha que cabe atribuir a esta producción del *Maestro de*



*Celón* debe de retrasarse al segundo tercio del siglo XVI si atendemos al vestuario e indumentaria guerrera y a la sustitución de motivos góticos en la arquitectura por otros “a lo romano”, como revela la columna toscana del paso de la *Flagelación*. Los motivos decorativos (candelabros) y el mobiliario (trono de la *Coronación*) También son indicios que subrayan esta datación.

La fidelidad al modelo original por parte del anónimo Maestro contempla sólo los motivos esenciales de la narración, deteniéndose también en la anécdota, mas nunca hallamos en él copias literales. La reducción o abigarramiento de los personajes, según las escenas, la alteración (en otros casos, la inversión) en la posición de alguna de ellas y la omisión de ambientes espaciales encadenados quizás denuncien el empleo de una versión compendiada, adaptada a los requisitos del muro, de los grabados de Meckenem los cuales no necesariamente tuvo que conocer nuestro pintor. Como es sabido, las estampas no fueron las únicas fuentes de inspiración compositiva e iconográfica de los artistas, también menudearon los cuadernos de apuntes, con dibujos y esquemas extraídos las más de las veces de los propios grabados. No hemos identificado, en cambio, si las escenas de la *Anunciación*, *Adán y Eva* y de la *Coronación* son originales o traducen composiciones grabadas.

El estilo de estas pinturas es muy grafista, con un grueso estarcido oscuro por dibujo, mostrando un colorido bastante vivo aún (sobre todo en el frontal del altar, escena de la *Anunciación*) a pesar de las alteraciones y de algunos desafortunados intentos de restauración hechos no ha mucho. Las secuencias tienen un marcado cariz expresivista basado en las desfiguraciones caricaturescas, en los rictus de dolor, en el exagerado tamaño de las armas blancas y picas, y en la densificación de los personajes en los cuadros de turbas (*Prendimiento*, *Pretorio* y *Calle de la Amargura*), muy apropiados a la sensibilidad y religiosidad populares. Son manifiestos también los motivos realistas del arte flamenco: la perspectiva lineal, mal desarrollada y con varios puntos de fuga, basada, como en los originales, en el juego del pavimento; ademanes y escorzos, detallismo anecdótico muy acusado en la reproducción de los estampados, etc.

#### IV.1. Otros ciclos del *Maestro de Celón*

En el testero del antiguo presbiterio (hoy capilla bautismal) del templo parroquial de San Blas de Restiellu (Grado) se conserva, bastante maltratado, un *Calvario* de este Maestro sin que parezca que bajo los encalados de la bóveda y paredes laterales continúen otras escenas.<sup>23</sup>

La pintura (200x370 cm. aprox.) representa el momento en que Longino alancea el costado de Jesús. La escena es muy prolija en su desarrollo y muestra a todos los personajes del relato evangélico con gran lujo de detalles: el Crucificado, expirante, con tres ángeles recogiendo en cuatro cálices la sangre del Salvador; a los pies del madero aparece la Magdalena arrodillada y con un paño enjugándose las lágrimas; a los lados, San Dimas asistido por un ángel y Gestas (a nuestra derecha, muy perdida la imagen) atormentado por un demonio; por el fondo, un friso de arquitecturas representa Jerusalén. En la parte baja se arraciman varios grupos: a la derecha, las Marías y San Juan con el desmayo de la Virgen; Longino a caballo, soldados, populacho y José de Arimatea (idéntico personaje que podemos ver repetido en la *Crucifixión* de Celón), al lado opuesto. El mural puede que continúe más abajo ya que muchas de las figuras de esta parte están cortadas a la altura del arranque de la bóveda y de la saetera que da a la capilla.

Una secuencia semejante, si no la misma, debe de desarrollarse por detrás del retablo de Celón y, según todos los indicios, en el testero de la antigua parroquial de San Pedro de Tineo (actual capilla del cementerio) donde también



Maestro de Celón: *Jesús ante Pilatos*, fresco, Santa María de Celón.

podemos identificar un trabajo de este Maestro.<sup>24</sup> En efecto, el hueco del sagra-rio deja ver una parte de una composición mayor en la que distinguimos un suelo de hierbas agostadas, dos cañas de fémures, otras tantas puntas de lanza y el arrastre del manto, color púrpura, de una figura que, por su postura, parece mirar a nuestra izquierda, motivos suficientes, si no contáramos además con estos y otros paralelos, para localizar la escena en el monte Gólgota. El tercio inferior lo ocupa un alto zócalo con una cenefa estarcida de ocre con los mismos motivos estampados que muestran los reposteros de las escenas de la *Muerte*, el *Judío* y el *Lavatorio* de Celón. De este nuevo fresco merece la pena resaltar la viveza del colorido, mejor conservado que en los ejemplos anteriores al estar protegido por un retablo, cuya construcción fecha Ramallo hacia 1730.<sup>25</sup>

Relacionado con la producción de este Maestro, ya advirtió Ciriaco Miguel Vigil el parentesco que tenían los frescos del presbiterio de la iglesia parroquial de Santa María de Berducedo (Allande) con los de Celón, para quien "tal vez se remonten a fines del siglo XIV". Desgraciadamente, no podemos confrontar este testimonio ya que las pinturas fueron destruidas hacia 1910 al reformar el ábside.<sup>26</sup> Según refiere Miguel Vigil, los de Berducedo

"se diferencian en estar menos concluidos y sin pintar las cabezas y extremos de las figuras, que miden un metro aproximadamente de altura. El dibujo es bastante correcto y las composiciones se hallan divididas por gre-cas elegantes muy bien ordenadas, predominando el color amarillento en los trajes. Al lado de la epístola y parte baja se ve representado el *Apoca-lipsis* y otra composición bíblica con el Apostolado; encima *Jesús con la cruz a cuestas*, su *Caída* al subir al Calvario y la *Crucifixión*, con la Virgen y San Juan a los lados y el bueno y mal ladrón. Al izquierdo, el *Descendi-miento*, el *Santo Entierro* y otro asunto bastante maltratado; encima, la *Cena* y otra composición que no se pudo clasificar. Ocupa el *Salvador* el centro de la bóveda y, en las enjutas, hay recuadros ovalados en los que se repiten figuras del *Salvador* y de la *Virgen*".<sup>27</sup>

Se trataba de un conjunto al menos tan interesante y completo como el de Celón en el que se dio cabida a dos temas no relacionados con la Pasión: la



Israel van Meckenem: *Jesús ante Pilatos*, c. 1480, buril, 205x144 mm.

*Inmaculada* (escena identificada por Vigil como el Apocalipsis) y, acaso, la *Pentecostés* (“composición bíblica con el Apostolado”).

#### IV.2. Valoración y alcance de la producción del *Maestro de Celón*

Dentro del contexto histórico-artístico asturiano del siglo XVI, la figura del *Maestro Celón* resulta de extraordinaria importancia y relieve, sin parangón conocido, al menos de momento. El tipo de obras que realiza y los lugares donde trabajó parecen indicarnos que nos encontramos ante uno de los últimos representantes de una tradición artística que, con las oportunas renovaciones estilísticas y compositivas, arranca de la plena Edad Media. Los ciclos pictóricos murales, destinados a ilustrar mediante secuencias los presbiterios de los templos, comienzan a perder terreno a partir de mediados del siglo XV frente a otras manifestaciones plásticas y mobiliarias más modernas y eficaces: los reta-



Maestro de Celón: *Crucifixión*, fresco, Santa María de Celón.

104

blos. Es así como la actividad de estos profesionales va quedando relegada a áreas residuales, atendiendo a un mercado periférico, económicamente menos pujante y cuyas exigencias figurativas tampoco resultan excesivas. Por otra parte, el curso de la pintura Moderna nada tendrá ya que ver con los sistemas y métodos figurativos tradicionales quedando progresivamente estos maestros aislados de las innovaciones que, a partir del último tercio del siglo XV, conocieron en España tanto la pintura de caballete como la mural.

Sólo partiendo del hecho de que durante la Edad Media la pintura, dentro de las artes figurativas, fue un género muy difundido podremos comprender el fenómeno descrito. Sin embargo, factores de diferente naturaleza (humedad, ruina, picados, repintes, encalados, etc.) han imposibilitado el que llegaran a nosotros ejemplos suficientes de pintura medieval en Asturias que, acaso, permitirían conocer los precedentes de este Maestro.

El de Celón, a la vista de los conjuntos identificados, participa de un grado de cualificación y profesionalidad todavía aceptables: su estilo es veraz y conoce y sabe traducir al lenguaje religioso popular composiciones de maestros famosos que ni estilística ni cronológicamente se hallaban desfasados en el momento de su utilización. El hecho de que todos los conjuntos descritos se circunscriban a parroquias rurales, a trasmano de cualquier centro artístico y en las que no se constatan por entonces ejemplos de patronazgo señorial o eclesiástico, subraya el talante residual en que los ciclos pictóricos murales religiosos habían caído en contraste con otras zonas de la Península más desarrolladas e inclinadas a las novedades.

De momento, resultaría descabellado no sólo pretender la identificación del Maestro de Celón, sino incluso aventurar si fue un maestro local o si, por el contrario, se trata de uno itinerante. Lo primero nos parece difícil de vetificar ya que las series documentales de pintores asturianos (o para ser exactos, de pintores avecindados en Oviedo) arranca de mediados del siglo XVI; con anterioridad a esas fechas no se constata la residencia de pintores en el Principado siendo habitual recurrir a gentes de fuera cuando se precisaba de ellos. Así, hay noticias del leonés Pedro de Mayorga, que trabajó para la catedral por los años 1487-1488,<sup>28</sup> del *Maestro de Llanes* hacia 1517, de León Picardo, en 1529, dorador del retablo mayor de la catedral ovetense, o del burgalés Andrés de



Maestro de Celón: *Calvario*, fresco, San Blas de Restiellu (Grado).

Espinosa, en 1531, quien tasó la obra de Picardo por parte del cabildo.<sup>29</sup> Sin negar la paternidad de las obras conocidas ya bajo el nombre de Celón a un pintor asturiano, creo que tampoco debemos desatender la posibilidad de que procediera del vecino reino de León en cuya diócesis, a mediados del siglo XVI, se registran bastantes individuos dedicados a este arte, de quienes, por el momento, sólo han sido estudiados sus trabajos sobre tabla.<sup>30</sup> La identificación, en la actual provincia de León, de conjuntos murales asimilables al estilo y modelos descritos de seguro arrojarían luz suficiente para esclarecer la auténtica personalidad y ámbito espacial y cronológico de este anónimo maestro.

Hasta los años 1630-1650, periodo en el que se produce la difusión del retablo en la comarca suroccidental asturiana, muchas de las necesidades litúrgicas de figuración religiosa, ante la falta de disponibilidad de escultores en nuestra provincia, y la penuria económica que se vivía en esta zona, siguieron confiándose a la pintura. La producción y, acaso, el recuerdo o magisterio del de *Celón* marcaron la labor de una serie de pintores que, careciendo de la destreza y rudimentos técnicos de éste trataron de emular sus modelos y ordenamiento narrativo, materializados en torpes conjuntos murales cuya calificación atañe al ámbito del arte popular. A falta de datos documentales, la progresiva degeneración formal servirá de criterio cronológico ya que, a medida que avanzamos en el tiempo, los modelos se van haciendo cada vez más torpes y el estilo más sumario. En este contexto debe de inscribirse la producción de dos maestros, igualmente anónimos, que trabajaron en la misma comarca que el de *Celón* hacia el último cuarto del siglo XVI y primer tercio del siguiente, a quienes, de manera convencional, distinguiremos con los nombres de *Maestro de Carceda* y *Maestro de Villaverde*.

El *Maestro de Carceda* bien pudo ser discípulo del de *Celón* debiendo trabajar hacia el último cuarto del siglo XVI. Su conjunto más amplio y representativo se encuentra en el presbiterio (de 412 cm. de ancho, aprox.) del templo parroquial de Santa María de Carceda (Cangas del Narcea)<sup>31</sup> integrado por el grupo de la *Trinidad* y el *Tetramorfos en un firmamento estrellado que ocupa toda la bóveda de horno, el Sol y la Luna (en fase creciente), en el cielo de la bóveda apuntada, y los cuadros de la Inmaculada (bastante perdida) en el lienzo norte y de la Adoración de los Magos enfrente. El templo es una típica construcción del románico rural que se remonta al siglo XIV, presentando como ele-*



Maestro de Carceda: *La Trinidad* y conjunto del presbiterio, Santa María de Carceda (Cangas del Narcea).

mentos más significativos de su adscripción estilística una doble arquería apuntada en el arco de triunfo y canecillos sin figuración en la cornisa del ábside.

Relacionadas con el estilo de éstas, nos encontramos con las destruidas de San Juan de Villalaez, en el mismo concejo,<sup>32</sup> y otras en el templo de San Miguel de Bárcena de Monasterio (Tineo). Las de Villalaez representaban también a la *Santísima Trinidad* y el *Tetramorfos* en el testero de la capilla mayor y secuencias de la vida de Bautista; por marcos de las escenas, cenefas estarcidas de roleos y estilizaciones florales comunes en las orlas de los impresos renacentistas. En Bárcena, un templo monasterial románico, nos encontramos con dos secuencias (*El Lavatorio de Pilatos*, de unos 180 cm. de anchura, y *La Mater Dolorosa*, de 130 cm aprox.) decorando el enlucido del muro por encima de los ábsides laterales. El estilo narrativo recuerda lo visto en Celón pero carece del sentido dramático de aquél. Las figuras del de *Carceda* muestran todas unos perfiles de tres cuartos, un talle desgarrado y lánguido y unas expresiones faciales de tristeza bastante característicos; asimismo, el pelo lo representa trenzado, recordando al de Celón, y abierto en cortinilla. Su vinculación con el *Maestro de Celón* lo manifiesta también el hecho de que como él se vale de fuentes grabadas; al menos eso parece desprenderse de la contemplación de la *Dolorosa* en la que, pese a encontrarse bastante perdida y erosionada, descubrimos la inspiración en el grabado de Juan de Roelas, abierto en 1597, sobre el conocido motivo de la *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni.<sup>33</sup>

Más populares y rudos resultan los ejemplos que agrupamos bajo el epígrafe de *Maestro de Villaverde*, la mayor parte de los cuales derivan de las iconografías del de *Celón* y del de *Carceda*, motivo por el cual parece lógico pensar que sucediera a éstos en el tiempo, debiendo fechar su actividad, en consecuencia, a lo largo del primer tercio del siglo XVII. Trabajó en los templos parroquiales de San Juan de Villaverde, Celón (ambos en el concejo de Allende), Bárcena de Monasterio, Santa María de Arganza<sup>34</sup> (los dos en Tineo) y, según García Linares en el de Santa María de Posada de Rengos (Cangas del Narcea).<sup>35</sup>

El ciclo más ambicioso y, al mismo tiempo, el que manifiesta de modo más patente sus limitaciones, es la decoración del presbiterio (4,40 m de ancho por 3,94 m de fondo, aprox.) de la iglesia de San Juan Bautista de Villaverde (Allende), un conjunto dado a conocer por la erudición del siglo pasado al



Maestro de Carceda: *Jesús ante Pilatos*, fresco, San Miguel de Bárcena de Monasterio (Tineo).

mismo tiempo que el de Celón debido a la proximidad de ambos edificios. El anónimo maestro trató aquí de emular la riqueza inventiva y tipo de organización narrativa del de *Celón* pero carece de modelos de referencia de grandes maestros contando sólo con el ejemplo de sus inmediatos predecesores ya que reproduce también el tema de la *Trinidad* que había popularizado el de *Carceda* poco antes. Los motivos desarrollados son *La Visitación* y el *Nacimiento del Precursor*, en el muro norte, y el *Festín de Herodes* y la *Decapitación del Bautista*, en el sur, en el cielo de la bóveda, la *Trinidad* con los símbolos de los *Evangelistas* contenidos en sendos roleos, ocupando todo un firmamento estrellado semejante a los del *Maestro de Carceda*. La *Trinidad* no es más que una banalización formal del motivo central del retablo Landauer de Durero, en el Museo de Viena, firmado en 1511, motivo que, con ligeras variantes (elimina-



Maestro de Villaverde: *La Trinidad y el Tretamorfos*, fresco, San Juan de Villaverde (Allende).

ción de la cruz), difundió Durero mediante una xilografía de aquel mismo año.<sup>36</sup> Los asuntos se presentan narrados de una manera torpe, reducidas las escenas a lo más elemental (tres o cuatro personajes sin apenas detallar el ambiente) y con un candor proverbial; al mismo tiempo, la gama y riqueza cromáticas de los anteriores maestros desaparece con éste. En el muro toral que remata la nave de la iglesia de Celón, pintó también unas secuencias de gran vistosidad que representan la *Anunciación*, en la parte alta, partida por la luz del arco de triunfo, y el *Bautismo* y el *Martirio de San Andrés* en los muros del evangelio y de la epístola, respectivamente. Estas escenas ofrecen la peculiaridad de imitar tapices o reposteros, como manifiestan las cenefas (del mismo dibujo que puede verse en los enmarques de Villaverde) y los flecos dispuestos a manera de marcos, recurso que repetirá el *Maestro* en los murales de *Santa Agueda* y de *Santa Lucía* del arco de triunfo de la iglesia tinetense de Arganza.

Por último, asignables al *Maestro de Villaverde* nos encontramos con las pinturas de los ábsides de San Miguel de Bárcena de Monasterio (Tineo), dadas a conocer por la prensa local, en 1985, como románicas. Se conservan en un lamentable estado lo cual nos permite descubrir por debajo de ellas otros ciclos anteriores, en particular, detrás del retablo de la capilla mayor (del último tercio de siglo XVIII). En la bóveda de horno del presbiterio, se distingue una composición monumental (4 m de anchura, aprox.) con el *Arcángel San Miguel rescatando las almas de los justos de las llamas del Infierno*. El ábside del lado de la epístola, tapado hasta 1985 por un retablo, muestra en sus muros una suerte de retablo pintado cuyas figuras son el *Crucificado* (a la izquierda de la saetera), un *Florón* de hoja de alcachofa (a la derecha de ella), ajedrezados en perspectiva a los márgenes de uno y otro, y un *Varón de Dolores*, de medio cuerpo, recortado en la gloria que cubre el cascarón de la bóveda; el frente del altar, que es de fábrica (100 x 140 cm), lo ocupa la figura de *San Bartolomé* con un fondo que trata de imitar los estampados de los guadamecís. La rosca del extradós de la capilla conserva restos de decoración a base de roleos y cadenetas. El ábside del lado norte, en cambio, muestra sólo vestigios de un cielo estrellado en su cierre ya que perdió el revoque de los muros. Lo sumario del dibujo y del modelado, la rudeza en la caracterización y el hincapié hecho en los aspectos decorativos singularizan la producción de este maestro popular.



- (1) Una actualizada visión de conjunto del arte asturiano del siglo XVI la ofrece Germán Ramallo, "El Renacimiento", en *De la Prehistoria al Renacimiento. Arte I*, "Enciclopedia Temática de Asturias, t. IV" Gijón, 1985, pp. 313-344. Para un panorama histórico global del XVI asturiano, vid. Baudilio Barreiro Mallón, "La demografía y factores demográficos" e ID., "La economía asturiana en los siglos XVI y XVII", ambos en *Edad Moderna. "Historia General de Asturias"*, t. III, Gijón, 1984, pp. 1-16 y 17-48, resp. Conviene consultar también las obras de Jesús García Fernández, *Sociedad y organización tradicional del espacio en Asturias* (Gijón, 1980) y de Gonzalo Anes, *Economía y Sociedad en la Asturias del Antiguo Régimen* (Barcelona, 1988 [1ª ed., Salinas, 1980]).
- (2) Vid. Francisco de Caso, *La construcción de la catedral de Oviedo* (1293-1587), Oviedo, 1981; Germán Ramallo, "Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias", en *Semana de historia del monacato cántabro-ástur-leonés*, Oviedo 1982, pp. 421-453, e Isabel Pasta Criado, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.
- (3) Estas tesis las exponemos más detalladamente en *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias*, libro de próxima aparición.
- (4) Para el retablo catedralicio sigue siendo obligada la referencia a Manuel Gómez-Moreno Martínez "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", y a José Cuesta Fernández y Filemón Arribas, "La documentación del retablo de la catedral de Oviedo", A.E.A.A., 25, t. IX, Madrid, 1933, pp. 1-6 y 7-20, resp.; también se interesa por él Julia Barroso Villar, "En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Imafronte*, 3-5, Murcia, 1987, (1989), pp. 1-15 y, en este mismo número de la revista *Liño*, Francisco de Caso, con Aportes documentales nuevos. El de Llanes, en Mª de las Cruces Morales Saro, "El retablo de Llanes" *Boletín del I.D.E.A.*, 84-85, Oviedo, 1975, pp. 329-346. El de la *Virgen del Valle*, en Javier González Santos, "El escultor florentino Juan Bautista Portiagini. Noticias de sus obras en Asturias", B.S.A.A., LII, Valladolid 1986, pp. 297-310. Para Pompeo Leoni, Eugène Plon, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887, p.331, y Eloy Benito Ruano, "El sepulcro del Arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la colegiata de Salas (Asturias)", en *Simpósio Valdés Salas*, Oviedo, 1968, pp. 277-290.
- (5) Este fenómeno ya fue descrito en Galicia por José Manuel García Iglesias, *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna*, Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de doctor, Universidad de Santiago de Compostela, 1979.
- (6) AHP: Contrato de los pintores Juan Menéndez del Valle y Juan de Torres para realizar tres retablos en el santuario de El Acebo (Cangas del Narcea), ante Mateo de la Granda, Oviedo, 29-V-1598, leg. 49, ff s/n; también trabajaron junta el *Catafalco* para las exequias de Felipe II en la catedral de Oviedo (Luis Redonet, "Honras a Felipe II", B.R.A.H., t. CXXXIX, Madrid, 1956, pp. 212-213). Al contrato de arras de Luis de la Vega hace referencia Germán Ramallo (*Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, 1983, p. 11, nota 7 y *Escultura Barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, p. 159); en una de Las capitulaciones se especifica que los 250 ds. que el novio aporta al matrimonio son "para ayuda de prender un oficio onrado el qual queda a elección de dicho Juan Menéndez" (AHP: matrimonial, ante Gabriel González del Valle, Oviedo, 23-VI-1616, leg. 80, f. s/n).
- (7) Juan de Torres, pintor, mantuvo una compañía con el escultor flamenco Miguel Mignot (AHP: ante Alonso Pérez, Oviedo, 8-IV-1587, leg. 45, f s/n). Por su parte, Andrés de Muñón suscribió una mancomunidad por diez años con el escultor Juan de Medina Cerón en 1602 (AHP: ante Juan García del Busto, Romadonga-Gozón, 19-II-1602, caja 11, ff. 115-116) y, una vez acabada ésta Muñón concertó otra por seis años con el también pintor Baltasar de Torres (AHP: ante Juan González Muñiz, Oviedo, 28-VII-1613, leg. 211, ff. s/n).
- (8) La inexistencia de gremios artístico-profesionales en Asturias fue analizada en el Cap. III de nuestra tesis doctoral, *Las actividades pictóricas en Asturias en la Epoca Moderna: la tradición barroca en la pintura del siglo XVIII*, leída en la Universidad de Oviedo el 12 de marzo de 1990.
- (9) Vid. German Ramallo, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.
- (10) José María Flórez y González, "Pinturas murales y detalles de la iglesia de Santa María de Celón, en el concejo de Allande", *Museo Español de antigüedades*, t. VI, Madrid, 1875, pp.

59-63. [Emilio Marcos Vallaure], "Un caso escandaloso y ejemplar Villalez", en *Datos e informes para una política cultural en Asturias*, Oviedo, Consejería de Cultura y Deportes, 1980, pp. 272-279. José María G. Azcárate, "Descubiertas unas pinturas del siglo XVI en Santa María de Carceda", *La Maniega*, 47, año VIII, Cangas del Narcea, 1988, pp. 6-7.

- (11) En el antiguo refectorio del convento de San Francisco de Avilés (hoy, parroquia de San Nicolás de Bari) se descubrieron en 1964 los restos de una *Última Cena* adscribible al siglo XIV (Ángel Garralda, presb. *Avilés, su fe y sus obras*, Avilés, 1970, p. 244). Del siglo XV, deben de datar parte de las pinturas murales de la pared norte de la capilla mayor del templo de Santa Olaya de Abamia, en el concejo de Cangas de Onís (Ángeles Caso Machicado, "Santa Eulalia de abamia; sus pinturas", en *I Semana del Patrimonio artístico Asturiano. Ponencias y comunicaciones*, Oviedo, 1978, pp. 76-80).
- (12) José Cuesta Fernández y Arturo Sandoval de Abellán (presbs.), *Trabajos realizados en la Cámara Santa*, Oviedo, 1919, vol. I *passim* y 1920, vol. II, pp. 9-18. Pintados estuvieron la *Calvarios* románicos de la Cámara Santa y de la capilla del Rey Castro de la catedral ovetense de los cuales sólo quedan las cabezas en altorrelieve de la Virgen, San Juan y Cristo como únicos vestigios; del último conservamos la descripción hecha, a comienzos del siglo XVII, por el p. Luis Alfonso de Carballo (*Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* [escrito hacia 1600], Madrid, 1695, [ed. facsimilar, Salinas, 1977], p. 180).
- (13) Azcárate, *Pinturas del siglo XVI en Carceda*, 1988.
- (14) Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 257-276 y 348-369, resp.
- (15) Una Aproximación al estudio y valoración de la pintura popular del siglo XVIII la acometimos en el apartado IV.2.6. de nuestra tesis doctoral, cit. *supra*, n. 8.
- (16) En Fermín Canella y Secades, *Resumen de las actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Oviedo desde 1844 á 1866*, Oviedo, 1872, pp. 17-18 y "Apéndice núm. 3", p. 34.
- (17) Canella, *Resumen*, 1872, pp. 34-36. También en Ciriaco Miguel Vigil, "Variedades. Antigüedades de Asturias. Pinturas murales. Iglesia de Santa María de Celón en Allende", *El Carbayón* (diario del 7 de mayo de 1885), e I.D., *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, Oviedo, 1887, pp. 261-262.
- (18) Flórez y González, *Pinturas murales de Celón*, 1875.
- (19) Tratan de ellas y reproducen algunos detalles, entre otros, Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Bellezas de Asturias de Oriente a Occidente*, Oviedo, 1928, pp. 481-486 (fotos de Benjamín Rodríguez Membiela) y Antonio García Linares, "Santa María de Celón, en *Gran Enciclopedia Asturiana*. t. IV, Gijón, 1970, pp. 24Ob-241a (ad vocem).
- (20) El texto lo transcribe Miguel Vigil (*Asturias*, 1887: 262): "[...] La cena, sobre cuya personajes están escritos sus nombres por este orden: «*Sant Mateu. Santiago. Sat Vartholome. Santiago. S. Pedro. Ihu. Xpo. Sat Iuan. Sat Andres. Sant Felipe. Sant [borrado]*; y en el ropaje de la figura puestra a la siniestra, delante de la mesa, *Judas Tadeo*. [...] En la parte más alta, el *Prendimiento de Jesús*, y su *Flagelación* al ser públicamente escarnecido y azotado. Entre una y otras composiciones corre esta leyenda: «*como Judas otorgó a los Judius a Xpo., e lo uesó en la fas; y como azotaro a Xpo. en casa de Pylatos, y como estuuo [atado toda] la noche a la colonna.*» En el lienzo del lado de la epistola continúa escrito «*[...] setecyo a Xpo. e lauo los manos del u[uen] e del m[al] ladrón] e como Xpo. leuo la cruz a uestas, e la Veronica le poso el paño, e la cara dél quedo señeiado en el paño*»; cuyos episodios están representados en tres cuadros en lo alto. Debajo hay otro maltratado a causa de la humedad producida por otra ventanilla. Sigue, *Jesús sacando del Limbo las ánimas de la Santos Padres y la Resurrección*, en el momento de salir el Señor del santo sepulcro. Por el lienzo frontero al altar continúa la leyenda: «*e como pusieron a Xpo. en la Cruz en nel suelo, y no podieron alcanzar los brachos a los agujeros, e los chorieron como una sogá.*». La secuencia de la Anunciación (46 x 195 cm) se acompaña de una filacteria en la que se lee: "AVE: M[ARIA GRATIA] PLENA: DNS: TEC[UM: BE]NEDIT[A. (interrumpido)]. Igualmente, los medallones con el *Tetramorfos* de la bóveda llevan la correspondiente leyenda identificativa.
- (21) García Linares (*Santa María de Celón*, 1970) ya Apunta una datación más tardía que la propuesta por Miguel Vigil y Flórez para quienes la realización de las pinturas pudo verificarse a fines del siglo XIV o comienzos del XV.
- (22) M<sup>o</sup>. del Pilar Silva Maroto, "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca", *A.E.A.*, 243, t. LXI, Madrid, 1988, pp. 277-281 y Elena Cerrolaza Villaverde, "Una estampa de Israhel van Meckenem y su influencia sobre una escena de Cristo ante Pilatos del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*. 215, Madrid, 1990, pp. 271-274. De Meckenem son también

dos de los grabados reproducidos en la primeros tramos de la Escalera de la Universidad de Salamanca ("La Danza" y "Composición alegórica"), vid. Luis Cortés Vázquez, *ad Summum Caeli. El programa alegórico humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, 1984 [ampliación de un artículo del mismo publicado en 1949]. Para la Pasión de Meckenem, vid. Max Lehrs, *Geschichte und Kritischer katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupfertichs im XV. Jahrhundert*, t. IX, Wien, 1934, ords. p. 143 y ss.

- (23) Identificado en la primavera de 1984, debemos su conocimiento a la amabilidad de d. Antón Domínguez, auxiliar que había sido de esta parroquia, y a d. Juan Carlos Alvarez, profesor de Historia en el Instituto de Bachillerato de Grado.
- (24) Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias. Servicio de Patrimonio Histórico Inventario de bienes muebles, ficha núm. 1.742, redactada por d<sup>a</sup> Beatriz Canitro, d. Alberto Fernández y d. Alejandro Miyares (1989). La antigua parroquial de Tineo es un edificio de tradición románica, reformado en el Siglo XVIII, con una sola nave y capilla mayor de cabecera recta cubierta con bóveda de cañón.
- (25) Ramallo, *Escultura barroca*. 1985, p. 366, fig. 253.
- (26) Llano Roza de Ampudia, *Bellezas de Asturias*, 1928, p. 487.
- (27) Miguel Vigil, Asturias. 1887, p. 263. También en Canella, *Resumen*, 1872, pp. 34-35. Vigil visitó Celón y Berducedo en Agosto de 1868.
- (28) Francisco de Caso Fernández, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo*, I (1300-1520). Gijón, 1982, ords. 69 y 78. Pedro de Mayorga trabajó en el primitivo retablo de la basílica ovetense y, probablemente, pintó la desaparecida imagen de San Cristóbal que, hasta octubre de 1934, presidía el primer tramo de la crujía norte del claustro catedralicio.
- (29) Cuesta-Arribas, *La documentación del retablo*, 1933, pp. 13-18 y 14, resp.
- (30) Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, "Datos para la historia del arte español: artistas y artesanos leoneses. Siglo XVI", *Revista de A.B. y M.*, tt. XLV y XLVI, Madrid, 1924 y 1925, passim. M<sup>a</sup> Cristina Rodicio, *La pintura del siglo XVI en la diócesis de León*, León. 1985.
- (31) Azcárate, *Pinturas del siglo XVI en Carceda*, 1988.
- (32) [Marcos Vallaure], *Un caso escandaloso: Villalaez*, 1980, fig. en la p. 272.
- (33) José Rogelio Buendía Muñoz, "Un nuevo grabado de Juan de Roelas", *A.E.A.*, 208, t. LII, Madrid, 1979, pp. 472-474. Juan J. Martín González, "Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias", *B.S.A.A.*, XLVII, Valladolid, 1981, pp. 473-474.
- (34) Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias. Servicio de Patrimonio Histórico: Inventario de bienes muebles. fichas núms. 1.401 y 1403, equipo de catalogación formado por d<sup>a</sup> Beatriz Canitro, d. Alberto Fernández y d. Alejandro Miyares, a quienes debemos el conocimiento de estas pinturas, descubiertas por ellos en el verano de 1989; sobre este y otros conjuntos relacionados con la producción del Maestro de Villaverde estas personas preparan un estudio al que remitimos.
- (35) García Linares, *Santa María de Celón*, 1970 p. 241a.
- (36) Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid, 1982 (trad. de la 2<sup>a</sup> ed. en inglés, 1955), pp. 143 y ss. y 155-156, figs. 172 y 185. [Para el grabado, Bartsch, 122].

