

Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo

por *Javier Barón Thaidigsmann* y
Javier González Santos

1. INTRODUCCION

La profundización en el conocimiento de las manifestaciones pictóricas asturianas de los siglos XVI al XIX, así como la próxima inauguración del tan esperado Museo Diocesano de Oviedo, han movido a los autores a realizar este catálogo de los fondos pictóricos catedralicios, no por modestos faltos de interés.

En efecto: es ya un lugar común referirse al secular aislamiento y atraso económico, social y cultural en que se vio sumido el Principado hasta bien entrado el pasado siglo, circunstancias que, en el terreno de las artes, se tradujeron en una atonía del mercado artístico y, salvo contadas excepciones, en una deficiente calidad de nuestros artífices. Recientemente, la investigación histórico-artística se halla dedicada a analizar el verdadero alcance de este desfase, valorando, en su preciso contexto, las personalidades y las producciones de los artistas asturianos de cada momento. Si ya se han llegado a resultados esclarecedores en la escultura y, parcialmente, en la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, la pintura, en cambio, no ha conocido hasta el presente ningún estudio serio, monográfico o de conjunto. Esta falta de interés responde a una evidencia de bulto: la notoria precariedad en que se desarrollaron las actividades pictóricas en épocas anteriores al decantamiento de la burguesía por esta arte y a la institucionalización académica de sus enseñanzas a mediados del siglo XIX. La causa hay que buscarla en la decidida inclinación a la plástica advertida en el arte asturiano desde el siglo XVI, circunstancia que abocó a nuestros pintores al oficio de dorar y policromar imágenes y retablos.

El fenómeno descrito –literalmente aplicable al ambiente artístico religioso de base (la parroquia)– sólo se vio modificado en los niveles más altos de la sociedad asturiana: órdenes religiosas, cabildo catedralicio y grandes familias, quienes, disponiendo de mayor numerario y un gusto más refinado y puesto al día, fueron los únicos patronos que contribuyeron al mantenimiento de los contados pintores locales, al tiempo que paliaban las limitaciones de esta reducida oferta encargando obras a pintores afa- mados o adquiriéndolas en centros de reconocida actividad (Valladolid, Madrid o Roma). En este sentido, se puede afirmar que la catedral de Oviedo fue, hasta bien entrado el siglo XIX, el verdadero motor y pulso de la actividad pictórica regional, así como una de las escasas galerías de pintura que podía verse en el Principado, ello a pesar de dedicar una pequeñísima parte de sus ingresos –empleados casi con exclusividad en el mantenimiento, ampliación y alhajamiento de la basílica– al capítulo de pinturas; por lo demás, la mayor parte de los cuadros que poseyó fueron ingresados



en ella, en concepto de donación, por capitulares y obispos, siendo más bien escasas aquellas obras adquiridas o contratadas directamente por la fábrica de la iglesia.

Conscientes de lo extraordinario que resultaba en Asturias un conjunto de pinturas como el que se guardaba en la catedral, todos los autores que desde el pasado siglo han escrito acerca de ella, al llegar a su sacristía se detienen, con mayor o menor fortuna, en la enumeración de sus fondos pictóricos, repitiéndose unos a otros e introduciendo contadas novedades y no pocos disparates en la atribución y cronología de las obras. De entre todas destacamos la que se incluye en el *Diccionario* de Madoz (1849: XII, 481b), la de Ceruelo de Velasco (1879: 12-13), Alvarez Amandi (1882: 70-71 y 1929: 90), Canella (1887: 205) y, la más completa, debida al canónigo Cuesta Fernández (1957: 51-52) en la que se aportan noticias documentales de alguna de las obras. Es de lamentar el silencio de Quadrado (1855), más atento a la arqueología y artes del medievo, como también el hecho de que el mejor historiador asturiano del siglo pasado, D. Ciriaco Miguel Vigil, no nos dejara una descripción artística del primer templo de la provincia, donde, a buen seguro, tendrían cabida cuadros y pinturas.

En consecuencia, la fuente exclusiva para estudiar las pinturas de la catedral se halla en su propio archivo. De él hemos extraído la mayor parte de los datos que acompañan a las cédulas del catálogo, así como el *Inventario de 1771* (transcrito en su integridad en el Apéndice I), interesante documento que nos permite conocer el número, procedencia y distribución de los cuadros de la sacristía a fines del siglo XVIII.

Pese a lo que pueda opinarse *a priori*, una parte considerable de las pérdidas y descalabros de la pinacoteca y pinturas de retablos catedralicios se produjo con posterioridad a 1940: es de notar, sin ir más lejos, que algunas de las obras citadas por Cuesta en 1957 (los cuatro cuadros del retablo de *Nuestra Señora de Belén* –pág. 30– o el cobre que representaba la *Muerte de San José* –pág. 52–) se encuentran en paradero desconocido. Otras, como los cuatro grandes lienzos depositados, hacia 1860-1870, por el marqués de Santiago, y que aparecen recogidos en Ceruelo de Velasco, Alvarez Amandi y Canella, fueron reintegrados a su propietario en 1932 (*vid. infra* cat. ord. 4).

Aciaga fortuna fue, por lo demás, la que corrieron las decoraciones murales medievales de la Cámara Santa y claustro, desaparecidas en la voladura que sufrió el edificio prerrománico en una de las jornadas (la del jueves 11) de la Revolución de Octubre de 1934. Las de la Cámara Santa, en precario estado de conservación a comienzos de nuestra centuria, están descritas en los *Trabajos* de Cuesta y Sandoval de los años 1919-1920. De lo escrito por estos autores, se desprende que en este lugar existía una secuencia estratigráfica completa que, arrancando de las pinturas «pompeyanas» del período alfonsino (CUESTA-SANDOVAL, 1920 II: 9), llegaba a las de los siglos XVI-XVIII, pasando por un interesante episodio románico, coétaneo de la renovación estructural y decorativa que, en la segunda mitad del siglo XII, confirió a la Cámara Santa su actual estado. El vestigio más elocuente de este ciclo pictórico románico lo tenemos en las tres cabezas esculpidas (San Juan, el Salvador y la Virgen) del muro oeste,¹ testimonio plástico de lo que en origen fue un *Calvario* pintado (CUESTA-SANDOVAL, 1919: 14-16).

Ocupando todo el vano del primer tramo de la crujía norte del claustro –pared por medio con el lienzo sur de la Cámara Santa– estuvo, hasta 1934, la imagen de *San Cristóbal*, pintada en 1488, y cuya ejecución puede atribuirse al leonés Pedro de Mayorga, artista que por aquellos años se encon-

traba trabajando en la catedral (CASO, 1982: docs. 69 y 78). Fue descrita como una figura colosal «vadeando un río con el Hijo de Dios sobre los hombros y apoyado en un fuerte palo» (M. VIGIL, 1887: 40) y con la siguiente leyenda a los pies: «Christophorum si videas, a malo totus eas» (CERUELO, 1879: 23). Esta iconografía, lo mismo que su ubicación a la entrada del claustro es habitual en casi todas las catedrales españolas.

Del siglo XVIII, como lo manifiesta una fotografía de 1918 (Arxiu Mas-Barcelona- neg. C-25207), sería la *Gloria* y simbología lauretana que orlaban la estatua gótica de Nuestra Señora con el Niño, vulgarmente conocida como la *Virgen de la Antífona*, colocada encima de la puerta de acceso al claustro desde el templo (ángulo NO). Como en los casos anteriores, también pereció en Octubre del 34. Se conserva, empero, la descripción de este conjunto en Miguel Vigil (1887: 32-33).

Capítulo interesante para anotar aquí es el de las decoraciones efímeras, destacando entre ellas la del segundo *Monumento de Semana Santa* (1739-1740). Realizado por el ensamblador y tramoyista Pedro Rivera a partir de un diseño original de 1732 del pintor madrileño Francisco Ortega y Delgado (RAMALLO, 1985: 44), el resultado fue un transparente de bastidores en perspectiva y de orden compuesto, con pinturas al temple del artista local Francisco Bustamante (CEAN, 1800: I-183). El artefacto fue definitivamente desarmado en 1903, bajo el desafortunado episcopado de Ramón Martínez Vigil, de tan tristes consecuencias para la fábrica catedralicia. Una descripción de este *Monumento*—creyendo, sin embargo, que se trataba del primero, de 1612—puede verse en Ceruelo de Velasco (1879: 20).

En el incendio que sufrió el Palacio Episcopal ovetense en la Revolución de Octubre también se perdieron los seis cuadros allí depositados por el Museo del Prado (R. O. de 20-X-1885), alguno de ellos tan atractivo en su atribución como el *San Juan Evangelista* de Maíno.²

En resumen, un rosario de destrucciones y abandonos que sólo se verá frenado con la creación del Museo Diocesano y Catedralicio, donde podrán conservarse y exponerse las obras propias y aquellas que por compra, donación o depósito han pasado recientemente a engrosar el ya de por sí menguado patrimonio pictórico del primer templo asturiano.

2. CATALOGO

En lo que atañe al sistema de catalogación, se ha optado por seguir un criterio de ubicación o de colección (sacristía, templo, archivo-claustro, Palacio Episcopal e iconoteca) y, dentro del mismo, a la clasificación alfabética por autores, dejando las obras anónimas y las atribuciones para el final de cada epígrafe, ordenándose éstas cronológicamente.

Las papeletas se acompañan de una breve reseña biográfica del autor sólo si se trata de un pintor desconocido (caso de los artistas locales) o poco frecuente en la bibliografía de consulta.

Se han adoptado las abreviaturas convencionales para el tipo de soportes y técnicas, entendiendo que todas las dimensiones van expresadas en centímetros. Las siglas A.C.O. y A.H.P. se corresponden, respectivamente, con la de los archivos de la catedral de Oviedo e Histórico Provincial de Asturias.

Por la especialización de los autores, las cédulas anteriores al año 1820 han sido redactadas por Javier González Santos y, las posteriores—básicamente las de iconoteca—, por Javier Barón.

En este punto, merecen nuestra consideración y público agradecimiento, por las facilidades que nos brindaron en el estudio y obtención de fotografías de las obras catalogadas, los señores D. Antonio Infanzón, celador de la catedral, y el Dr. D. Raúl Arias del Valle, canónigo archivero y desinteresado amigo, que nos indicó datos importantes. Asimismo, al Sr. D. Emilio Marcos Vallaure, subdirector del Museo de Bellas Artes de Asturias, deben los autores no pocas sugerencias y puntualizaciones, así como la consulta de las carpetas de la *Junta de Iconografía Nacional*, interesante rareza bibliográfica que él amablemente puso a nuestra disposición.

2.1. Sacristía

ABARCA Y VALDES, Ignacio

Pintor asturiano de formación postjordanesca; aparece avecindado en Oviedo por vez primera en 1708. Se conservan obras suyas en la catedral de León –*Santa Bárbara* del Museo– (RODICIO, 1977: 31. URREA, 1977: 33. GOMEZ, 1984: 61), un *Santo Tomás de Aquino* en el Ayuntamiento de La Bañeza (LLAMAZARES, 1985: 114) y en la iglesia del convento de los dominicos de Oviedo (retablo de *Nuestra Señora del Rosario*, 1733). Fallece en 1735 en esta misma ciudad.

1. *Santa Eulalia de Mérida*, c. 1720-1735. C. 23'6 x 20'8.

Firmado abajo: «Yg^o. Abarca fecit».

Interesante iconografía de esta mártir, patrona del obispado ovetense y, desde 1639, del Principado de Asturias (CUESTA, 1957: 23); así, se la representa con una doble corona aportada por sendos ángeles: la del martirio y la de la diócesis. El perfil de la torre gótica de la catedral y del desaparecido edificio de la Audiencia –sede de la Junta General del Principado– que flanquean su figura, vienen a subrayar este doble patronato.

Pudiera tratarse del mismo «cuadrito en cobre» que el arcediano de Tineo, D. Andrés Benito de Llanes y Estrada, legó en su testamento (1743) a la capilla que la santa tiene en la catedral ovetense (Apéndice II).

El cuadro se encuentra en mal estado, muy sucio y con abundantes desconchados, conservando su marco dorado original.

2. *Presentación de Nuestra Señora en el Templo*, c. 1720-1735. L. 123 x 171'5.

Por el testamento de Rosa Gómez Echevarría (1740), viuda del artista, sabemos que este cuadro –pintado por su difunto marido– se hallaba por aquel entonces «en la casa del señor don Andrés Benito de Llanes, arcediano de Tineo, por ser corta la que habito al presente». La otorgante deja dispuesto que, a su muerte, el arcediano se quede con la pintura «que eligiere su merced y fuere más de su gusto». En 1743, fue donado –junto con otro del *Nacimiento*– a la capilla del Rey Casto por el señor Llanes (Apéndice II); en 1771-1791, estaba ya colgado en la sacristía con el de la *Natividad de Nuestra Señora*, su pareja (Apéndice I).

Escena desarrollada en friso y ligera diagonal desde la derecha hacia dentro, agrupando a los personajes en el primer plano. La Virgen, presentada por su Madre, está subiendo los escalones del pórtico del templo donde la aguarda el sacerdote; el grupo se corona con un rompimiento de gloria. Al fondo, a la derecha, se dibuja una columnata abierta. Por lo que alcanzamos a ver, es una obra bien compuesta y de agradable colorido, recordando ciertos originales flamencos del siglo XVII, de los cuales pudiera ser una copia.



1 Ignacio ABARCA: *Santa Eulalia de Mérida*, C. 23,6 × 20,8.

El cuadro –reentelado quizás en el pasado siglo– está muy maltratado, con su tercio inferior hecho jirones. En la actualidad, se encuentra recogido en una habitación de la sacristía.

FUENTES: A.H.P.: Testamento de Rosa Gómez Echevarría (Oviedo, 24-12-1740).
Ante Francisco Javier Rabanal, leg. 719, f. 378.

ARCO, Alonso del (1635-1704)

3. *San Pedro apóstol*, L. 106 x 83.

Firma, muy perdida, en la esquina inferior derecha: «Alonso del arco f...»

Restaurado ya en 1732 por el pintor local Francisco Bustamante (CUESTA, 1957: 51) e inventariado *in situ* en 1771, 1777 y 1791 (Apéndice I), esta

obra formó pareja hasta hace poco con el *San Pablo* (L. 104 x 84) que hoy posee un particular ovetense.

No consta que fuese donado, siendo lo más probable que nos encontremos ante un encargo realizado por el cabildo en vida del propio artista.

El modelo lo tomó Del Arco del *Apostolado del Prado* de José Ribera (Prado, n.º 1071).

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ SANTOS, 1985b: 228, fig. 3

BEDATE, M. A.

Pintor extremeño contemporáneo.

4. *Santa Eulalia de Mérida*, 1976. L. 116 x 89.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. A. BEDATE. 8-12-76».

Fue regalado a la catedral por la 'Asociación de Santa Eulalia de Mérida' (Mérida, Badajoz) en agradecimiento al cabildo por haberles facilitado una reliquia de la santa.

La niña (media figura de tres cuartos a la izquierda) se representa con una larga cabellera y nimbo en la cabeza; en la mano derecha sostiene un horno en miniatura (instrumento de su martirio), mientras que con la derecha empuña la palma con dos cruces. Viste túnica roja y oro estampada de flores y con un corazón pintado al pecho. Es pintura de escaso mérito que desmerece del conjunto.

DIAZ, Diego Valentín (1586-1660)

5. *Santa Eulalia de Mérida*, 1639-40. L. 250 x 182.

Inscripción del basamento de la peana:

«Sancta Eulalia Virgen y martir, fue natural de Merida /
ē estremadura, martirizada siēdo de 12 años por Calpur- /
niano teniēte de Daciano, año de 304. su cuerpo le tru- /
xo a Asturias el Rey Dō Silo ē la destruciō de Espa- /
ña y está ē la Cam^{ra}. Sancta desta S^{ra}. Iglesia. Cōfirmola por /
Patrona deste Principado y Obispado n^{ro}. muy S^{to}. Pa- /
dre Vrbano papa octavo. Año de 1639.»

Continúa abajo, fuera del basamento:

«Siendo Obispo Dō Antonio de Valdes que mando hacer este /
retablo y cuadro.»

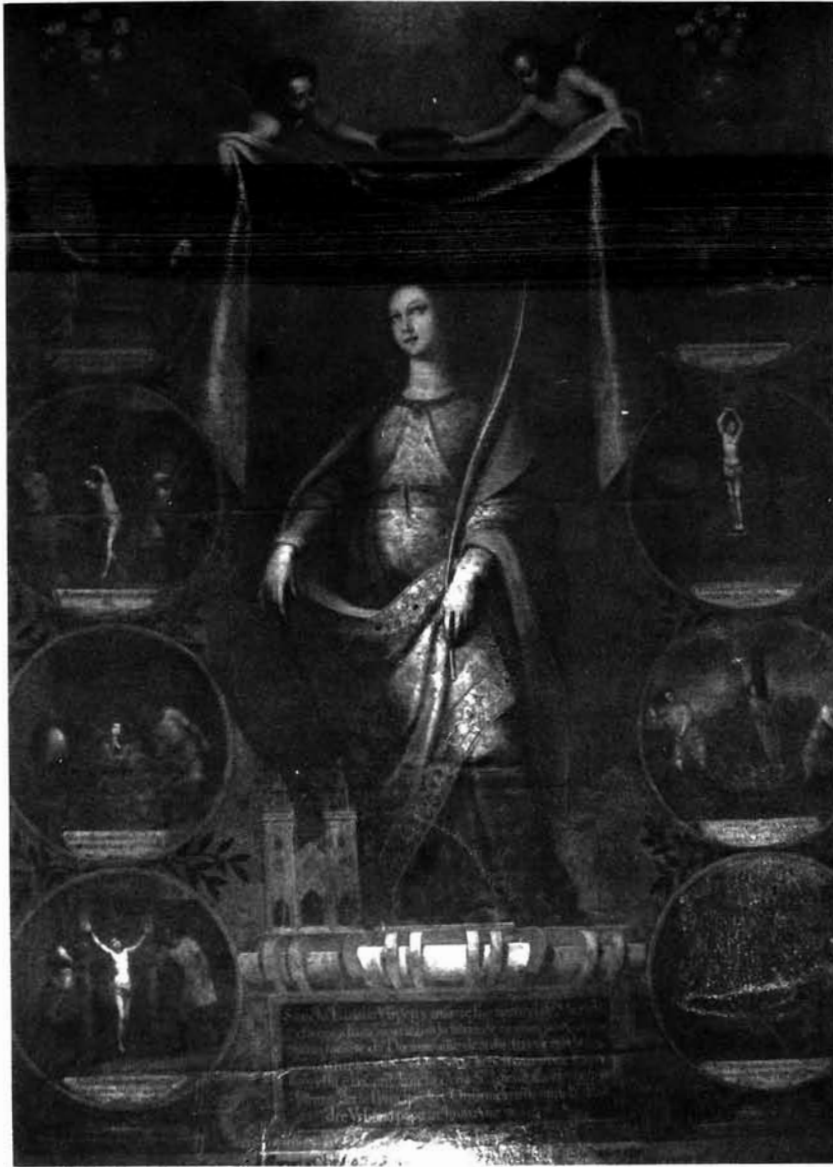
Leyendas de los tondos; lado izquierdo, de arriba abajo:

- 1) «En presēcia del Juez le reprehēdia / el rigor cō q̄ trataba a los
christianos.»
- 2) «Azotaronla con correas ploma/das.»
- 3) «Metierōla en un mōtō de cal viua / y echarōle agua para q̄ se ēcēdiese.»
- 4) «Arañarōla todo el cuerpo cō gar/fios de yerro hasta descubrir los/huesos.»

Lado derecho, de arriba abajo:

- 5) «Echarōla oleo o plomo derretido por / todo el cuerpo.»
- 6) «Fue levātada en alto y descoyūtada / pēdiente de vna garrucha.»
- 7) «[Lue]go [] llamas []/[] aquí murio y salio vna [paloma] / por
la boca, al Cielo.»
- 8) «Su cuerpo despues de muerto fue cubi^{to}. / de nieue q̄ de repēte cayo del
Cielo.»

Fue regalado, en mayo de 1640, por el obispo de la diócesis, don Antonio de Valdés (1636-1642), a raíz de la bula de Urbano VIII que proclamaba a Santa Eulalia patrona del Principado (CUESTA, 1957: 23). El cuadro se instaló «en la capilla del medio del traschoro [léase girola] para que allí esté con el adorno que se debe y edifique a los fieles devotos y, juntamente, sea la capilla de dicha santa». Por su cronología, el retablo que lo con- tuvo pudo realizarlo el escultor asturiano Luis Fernández de la Vega (c.



5 Diego Valentín DIAZ: *Santa Eulalia de Mérida*, L. 250 × 182.

1600-1675). En octubre de 1743, fue desmontado para poner en su lugar la estatua de Alejandro Carnicero que hoy conocemos, trasladándose el cuadro a la sacristía (CUESTA, 1957: 56); aquí aparece citado en 1771 (Apéndice I), manteniéndose todavía *in situ*.

Nos encontramos ante un genuino lienzo de altar donde se alterna la imagen del titular (figurada al modo de una estatua con su peana de gallo-nes en trampantojo) con secuencias de su martirio y santificación en los medallones adosados a las columnas que la flanquean.

La atribución a Diego Valentín la formuló por vez primera el profesor Urrea Fernández fundamentándola en incontestables rasgos estilísticos y en la vinculación del obispo Valdés con Valladolid, su ciudad natal, en la que residió hasta 1633 (URREA, 1983: [3a]).

Tenemos registradas dos copias de este original: un cobre (37 x 27), de comienzos del siglo XVIII, ofrecido en el lote número 123 de la *Subasta*

CXII de Ansorna (Madrid, 5-8 de octubre de 1987), asignable al asturiano Ignacio Abarca y Valdés, y el lienzo del templo parroquial de San Isidoro de Oviedo, pintado por Antonio Fernández de Cuevas en la última década del siglo pasado.

El cuadro está muy sucio y con abundantes emplastes y repintes que aconsejan una pronta restauración. Conserva su marco (de talla y dorado) original.

FUENTES: A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 24 (cabildo de 11,05,1640), f.490.
BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 205. CUESTA, 1957: 23, 51 y 56. URREA, 1983: [3a]. CASO-RAMALLO, 1983: 42-44.

MARTINEZ BUSTAMANTE, Francisco Antonio

Nacido en Santander en 1680, Bustamante se establece con su familia en la capital asturiana en 1699, contrayendo matrimonio ese mismo año. Aunque documentalmente no consta, no hay inconveniente alguno para no contradecir la afirmación de Ceán en favor de su formación en el taller del ovetense Miguel Jacinto Menéndez de Ribera; de ser así, la estancia de Bustamante en Madrid debió de efectuarse en la primera década del siglo XVIII. Fue, sin parangón, el mejor pintor asturiano de aquella centuria, trabajando con asiduidad para la catedral y los conventos franciscanos de la provincia (Oviedo, Avilés y Villaviciosa) así como para el de El Soto, en Iruiz (Cantabria). También cultivó el género retratístico. Murió en Oviedo en 1745.

6. *Asunción de Nuestra Señora*, 1734. Tple. ø 550 aprox.

Firmado en la base de la cúpula, a la derecha de la Virgen: «Bustam^{te}. Pinxit. A.º. 1734.»

Elogiosamente descrita por Jovellanos en 1782 y, seguidamente, mencionada por González de Posada y Ceán Bermúdez, fue esta la obra que mantuvo viva la memoria de este «artista del país». Decora la media naranja –levantada sobre tambor y pechinas que corona la sacristía catedralicia, elegante pieza de planta cruciforme construída entre 1732 y 1734 por el arquitecto trasmerano Francisco de la Riva Ladrón de Guevara.

No es una composición original sino que para ella Bustamante se sirvió de un borroncillo italiano conservado allí mismo (*vid. infra* cat. 15). El trabajo del asturiano debe de conceptuarse como un tímido eco del estilo barroco decorativo triunfante a comienzos de siglo y que él pudo conocer personalmente en su estancia en la corte.

Obra de agradable efecto, se conserva muy alterada en sus pigmentos (predominantemente ocre y tierras) a causa de la humedad.

BIBLIOGRAFIA: JOVELLANOS, 1782 [1981]: I, iv, 137-138. POSADA, 1794: 355. CEAN, 1800: I, 183. MADOZ, 1849: XII, 481b. CERUELO, 1879: 12. LABRA, 1879: 17a. ALVAREZ AMANDI, 1882: 70; 1929: 89. BECERRO, 1884: 219. CANELLA, 1887: 205. SILVIO ITALICO, 1924: 41. CUESTA, 1957: 51. CASO-RAMALLO, 1983: 42.

REITER ELCEL, Francisco

Nació en Oviedo, de padre alemán, en 1736. Pintor de formación autodidacta, alcanzó, sin embargo, gran relieve en el ambiente artístico asturiano de fines del siglo XVIII. Cultivó principalmente el género religioso (cuadros de devoción y series hagiográficas) además del retrato. A él se debe el primer *Plano de Oviedo*, de 1776. Su estilo es ingenuo, de sencilla composición y alegre colorido, recurriendo frecuentemente a la copia de estampas. Murió en esta misma ciudad en 1813.



6 *Asunción de Nuestra Señora*, L. 51 x 46.

7. *El cardenal Cienfuegos Sierra*, c. 1760-1770. L. 72 x 57.

El jesuita asturiano don Alvaro Cienfuegos Sierra (Agüerina, Miranda, 1656-Roma, 1739) fue una de las personalidades eclesiásticas más relevantes de su tiempo. Catedrático de Teología en la Universidad de Salamanca, en 1700 tomó partido por el Archiduque Carlos, exiliándose definitivamente de España en 1702. Elevado a cardenal por el papa Clemente IX en 1720, fue, sucesivamente, obispo de Catania (1721), embajador plenipotenciario del emperador Carlos VI en el Vaticano (1722), arzobispo primado de Monreal (Sicilia) en 1725 y, finalmente, propuesto por el propio emperador, obispo de Pécs (Hungría).

Este retrato debe de entenderse como una rendida muestra de gratitud del cabildo hacia la persona del cardenal por los beneficios que éste obtuvo para la mitra ovetense cerca de la Santa Sede. Para él, Reiter se valió del grabado abierto por Jerónimo Rossi, a partir de un retrato original del pintor Giuseppe Perona, y que ilustra el tomo II de las *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, impresas en Roma en 1751.³ El lienzo ya se encontraba en la sacristía catedralicia en 1771 (Apéndice I), lo cual nos lleva a situar su ejecución entre las dos fechas referidas.

La caracterización fisonómica, exageradamente detallista y vigorosa, así como el trabajo de pincel, a base de gruesos empastes, son definitorios del estilo del pintor ovetense. Durante el proceso de limpieza y consolidación efectuado en 1978 se descubrió –aunque mutilada– su firma: «R[eiter...]». Con anterioridad, en 1895, se documenta otra restauración, realizada por

Antonio Fernández de Cuevas (*vid. infra* cat. 32), acordándose también entonces su traslado a la biblioteca.

FUENTES: A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 79 (cabildo de 25,10,1895), f. 74.
BIBLIOGRAFIA: MADUZ, 1849: 481b. LABRA, 1879: 17a. CANELLA, 1887: 205. MURILLO-VALDES, 1897: 169. CASO-RAMALLO, 1983: 44. GONZALEZ SANTOS, 1985a.

SARNELLI, Gennaro

Pintor napolitano, hermano de Giovanni y Antonio, y discípulo de Paolo de Matteis; murió tísico antes de mediar el siglo XVIII.

8. *Nuestra Señora de la Concepción*, 1727. C. 46'5 x 34.

Firmado al dorso: «Januiarus / Sarnelli pinx. 1727.»

Quizás se trate de la lámina sobre cobre de *María* regalada por el obispo de Teruel, el ovetense d. Pedro Analso de Miranda, muerto en aquella ciudad en 1731 (Apéndice I).

Interesante obra de un artista poco conocido y con escasa obra en España. Representa a la Madre de Dios de media figura, con el rostro entornado abajo a la derecha, en un ademán amable y delicado; la gama de colores –nacarados y transparentes– está sabiamente combinada: azul celeste del manto, rosa salmón de la túnica y amarillo verdoso del fondo. Se conserva en buen estado aunque con alguna desportilladura.

VELASCO, Justo María de

Pintor salmantino formado en la Academia de San Fernando con Vicente López y en cuyo Museo se conservan tres obras suyas (PEREZ SANCHEZ, 1964: ords. 145, 150 y 577). En 1840, opositó a la plaza de maestro para la Escuela de Dibujo de Oviedo, alcanzando este mismo puesto en la de Palencia dos años más tarde. Académico de las Reales de San Fernando, San Carlos y San Luis, participó en la Exposición Nacional de 1856 con dos obras. Cultivó el cuadro de perspectiva (OSSORIO, 1884: 690b-691a).

9. *El Buen Pastor*, c. 1830-35. L. 124 x 100.

Por detrás, firma e inscripción:

«JUSTO M. VELASCO, LO PINTO A LOS NUEVE MESES DE COLORIDO Y / TRES AÑOS DE DIBUJO; SIENDO DISCIPULO DE D. VICENTE LOPEZ, / PRIMER PINTOR DE CAMARA DE S. M.»

Copia el conocido lienzo de Murillo del Museo del Prado (n.º 962) y, como aclara la leyenda que lo acompaña, se trata de un ejercicio académico de composición y de colorido. El resultado es bastante mediocre y falto de carácter, con acusada desmaña en el dibujo de las figuras; la entonación, en cambio, es algo mejor; en fin, trabajo de un principiante.

Desconocemos el motivo de la presencia de esta obra en la catedral ovetense que quizás pueda explicarse por un posible parentesco del pintor con el canónigo don Juan de la Cruz Ceruelo de Velasco.

Está situado en alto, sobre la puerta de acceso a la sacristía; se conserva en buen estado, aunque sucio.

BIBLIOGRAFIA: CUESTA, 1957: 51.





8 Gennaro SARNELLI *Nuestra Señora de la Concepcion*, C. 46,5 x 34

2.1.1. Anónimos y atribuciones

10. Cabeza degollada de San Anastasio de Salona. T. 37 x 30'5.

Leyenda:

«IMAGO S. ANASTASY MONACHI ET /
MARTIRIS CVYVS. ASPECTV FVGARI /
DEMONES MORBOSQ. CVRARI AETA /
SECVDI CONCILY. TESTANTVR.»

Se trata de un cuadro devoto, con valor de amuleto (a San Anastasio se le invoca contra los dolores de cabeza), estilísticamente fechable a comienzos del siglo XVI. El epígrafe así como algunos repintes muy groseros que se aprecian en el gorro fueron añadidos con posterioridad.

Procedencia desconocida.

11. *El Entierro de Nuestro Señor*. L. 166 x 110'5.

En el marco, en letras capiteles doradas, con algunos englobamientos y nexos, leemos:

«VERE LANGVORES – NOSTROS IPSE TVLIT /
ET DOLORES NOSTROS – IPSE PORTAVIT /
CVIVS LIVORE – SANATI /
SVMVS : ISAI – PROPHT. CAP. 53.»

[Pero fue El, en verdad, quien soportó nuestros sufrimientos y cargó con nuestros dolores (Is 53,4)].

Es el «cuadro grande de *Nuestra Señora de las Angustias*, con su marco dorado» que registran los Inventarios (Apéndice I); en ellos no se indica, empero, su procedencia, lo cual puede interpretarse como un indicio de su presencia en la colección catedralicia desde mucho antes.

Es copia de un grabado al claroscuro realizado por el afamado xilógrafo mantuano Andrea Andreani (c. 1560-1623) siguiendo un dibujo original del pintor Rafaellino da Reggio (c. 1550 - Roma 1578).⁴

La composición resulta forzosamente vertical, dispuesta en el umbral del sepulcro y con una abertura espacial arriba a la derecha. Las figuras representadas son el Salvador, sostenido por José de Arimatea, la Virgen, desmayada en brazos de la Magdalena, en primer término; detrás suyo, María Salomé y, surgiendo de la penumbra, arriba a la izquierda, el rostro de perfil de San Juan.

El cuadro no carece de mérito y todo ayuda a pensar que fuera ejecutado alrededor del año 1600 por algún pintor castellano de indudable adscripción manierista. Quizás perteneció a la colección del obispo Montilla (*vid. infra* cat. 12).

El lienzo está muy barnizado, encubriendo éste algunos emplastes; en general, bastante sucio, aunque se percibe bien su gama de colores típicamente manieristas.

BIBLIOGRAFIA: CERUELO, 1879: 13. CANELLA, 1887: 205. CUESTA, 1957: 51.

12. *El Niño Jesús dormido (Sagrada Familia con San Juanito)*, 1590-95 aprox. L. 175 x 125.

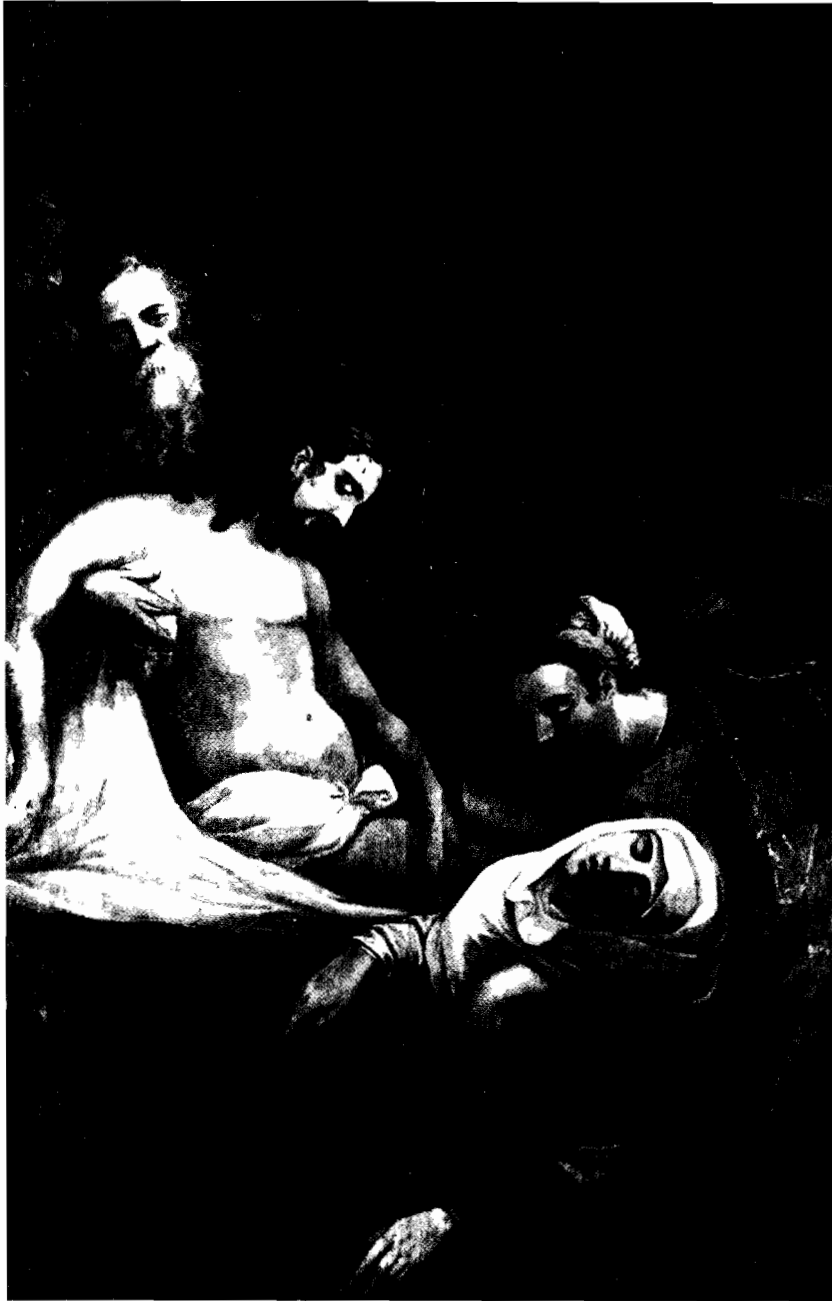
En la filacteria arrollada a la cruz de San Juanito: «ECC[E] / AGNVS / DEI / QVI».

Por el marco, dorado y pintado, corre esta inscripción:

«EGO DORMIO ET COR MEVM VIGILAT /
S. MRA. ADIVROVOS FILIAE IERVSLEM NE SVSCITETIS /
NEQVE E VIGILARE FACIATIS DILECTVM /
MEVM DONEC IPSE VELIT: S: YOAN SILETIVM TENETE.»

Nos encontramos ante una copia bastante fiel del célebre cuadro de la pintora boloñesa Lavinia Fontana (fechado en 1590) que centra el altar del panteón de los Infantes de El Escorial. Esta iconografía puede considerarse una afortunada reinterpretación de la del desaparecido de la *Virgen del velo*, pintada por Rafael para el templo romano de Santa María del Pópolo.

Fue regalado a la catedral en 1605 por su racionero, el doctor Vélez, con la intención de que se pusiese en el altar de Santiago; éste, a su vez, lo había adquirido en la subasta de bienes que quedaron tras la muerte de don Gonzalo Gutiérrez Mantilla, obispo que había sido de la diócesis entre 1599 y 1602, año este último en que falleció (CUESTA, 1957: 51-52). La razón de que este prelado poseyera una copia del original de Lavinia Fontana estriba en que, desde 1583 hasta su promoción a la silla de Mondoñedo en 1595, Mantilla regentó las cátedras de Vísperas de Teología y Prima en el Estudio de El Escorial, gozando en todo momento del favor de Felipe II.⁵ Es, pues, probable que el lienzo de nuestra basílica fuese realizado antes de su



11 *Entierro de Nuestro Señor*. L. 166 × 110,5.

marcha a la sede mindoniense (1595) por alguno de los pintores que trabajaban en el Monasterio, como Diego de Urbina o Luis de Carvajal, por ejemplo.

La obra gozó de una cierta popularidad en nuestra región, conociéndose otra versión suya –atribuible a Bustamante– en la antigua colegiata de San Pedro de Teberga.

Pese a hallarse un tanto sucio, su estado de conservación es aceptable.

FUENTES: A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 21 (cabildo de 18,02,1605), f. 374 vº.
BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 205. CUESTA, 1957: 51-52. CASO-RAMALLO, 1983: 44.

13. *La Virgen, el Niño, Santa Isabel y San Juanito (La pequeña Familia)*. L. óvalo 67 x 52.

Réplica dieciochesca del cuadro conocido como *La pequeña Familia* (París, Louvre), tradicionalmente atribuido a Rafael. La inversión de los motivos demuestra que la copia se realizó siguiendo un grabado.

Podría tratarse del de *Nuestra Señora, el Niño y San Juan*, «dádiva del señor don Joseph de Llanes, arcediano de Ribadeo», que registran los inventarios catedralicios de fines del XVIII (Apéndice I). En todo caso, es obra de un artista local, posiblemente de Ignacio Abarca y, por tanto, fechable en el primer tercio de aquel siglo.

La pintura está muy perdida, con levantamiento generalizado de su capa pictórica –más acusada en su parte baja– y pérdida de elasticidad del soporte. Está retirada en una pieza de la misma sacristía.

14. *Sagrada Familia con San Juanito y un ángel*. L. 110'5 x 82.

Abajo, en la esquina derecha: «Res^{do} p^f Ant^o. Fern^z. de C^{vas}. / Oviedo 1898 [rúbrica].»

Obra en pésimo estado de conservación, con abundantes injertos y reentelada, se halla al presente en proceso de restauración, a cargo de d. Juan José García Castañedo, a quien agradecemos sus atenciones.

Al centro, la Virgen –tres cuartos de figura sentada– tiene en su cuello al Niño que está atento a lo que hace San Juan, colocado abajo, a la izquierda; el Precursor, a su vez, señala con su mano derecha a su primo al tiempo que mira fijamente al espectador. Por detrás, de pie, vemos a San José; compensándolo, se dispuso un ángel a la derecha.

El cuadro parece pintado a fines del siglo XVIII o comienzos del siguiente, por algún artista local, imitando un modelo anterior, seguramente italiano del quinientos, claramente manierista.

15. *Asunción de Nuestra Señora*. L. 51 x 46.

Es el boceto por el que Bustamante realizó la decoración de la media naranja de la sacristía (*vid. supra* cat. 6). La noticia de que se trata de un borroncillo romano, encargado *ex profeso* para servir de modelo a la pintura de la cúpula, la facilita Jovellanos en 1782 y, desde entonces, es recogida por la bibliografía variando, en cada caso, la atribución: Jovellanos opina que está «excelentemente pintado por el gusto de Carlos Marata», mientras, el informante de Madoz afirma que es «pincel del fecundo Jordán»; otros (González de Posada, Ceán y Ramallo), en cambio, sólo dicen que se trata de «un boceto que vino de Roma» (CEAN, 1800: I, 183); finalmente, Cuesta Fernández lo asigna sin más al propio Bustamante.

En el cabildo de 4 de diciembre de 1733, en el que se trató la conveniencia de pintar la cúpula de la nueva sacristía, el deán manifestó que «no se encontraba diseño si no uno que tiene en lienzo el señor don Gregorio González»; en consecuencia, se acordó tratar con él por ver si lo prestaba o, «si gustase venderle, se le tome y compre por lo justo». Tal parece haber sido la vía de ingreso de este cuadrado en la colección catedralicia. El acta no menciona el lugar de procedencia ni tampoco su autor; sin embargo, no hay motivo para contradecir la tradición oral recogida por Jovellanos acerca de su origen italiano, tanto más cuanto que su estilo –más cercano al de Maratti que al del napolitano Jordán– así parecen proclamarlo.



12 *Niño Jesús dormido*, l. 175 x 125.

Es obra muy bella, compuesta sin aparatosidad y con una sabia combinación de tonalidades que le comunican una efectiva calidad atmosférica. Evidentemente, tiene que fecharse siempre antes de 1733, acercándose más al gusto de fines del siglo XVII o comienzos del XVIII. Fue sometida a limpieza y reentelado hace unos años.

FUENTES: A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 48 (cabildo de 4.12.1733), ff. 35 v^o-36.
BIBLIOGRAFIA: JOVELLANOS, 1782 [1981]; I, iv, 137-138. POSADA, 1794: 355. CEAN, 1800: I, 183. MADRIZ, 1849: XII, 481b. ALVAREZ AMANDI, 1882: 70; 1929: 90. CANELLA, 1887: 205. SILVIO-ITALICO, 1924: 41. CUESTA, 1957: 51. CASO-RAMALLO, 1983: 42.

16. *El bautismo del príncipe musulmán Cid Yahaya y su hijo por el cardenal Cisneros*, L. 243 x 337.

Anónimo italiano de la segunda mitad del siglo XVII para el que se ha barajado el nombre de Sebastián Conca (Gaeta, 1680-1764).

El cuadro (procedente del palacio ovetense de los Campo Sagrado –desde 1861 sede de la Audiencia territorial del Principado–) fue donado a la catedral merced a las gestiones de su administrador fabriquero, D. José María Cos y Macho (ALVAREZ AMANDI, 1882: 70-71). Con este lote ingresaron también –en calidad de depósito– cuatro grandes lienzos con secuencias de la *Adoración de los pastores*, la *Epifanía*, *Última Cena* y *Descendimiento* venidos de la Casa de los Alas, en Avilés,⁶ uno y otros propiedad del Sr. D. José María Bernardo de Quirós y Llanes († 1865), marqués de Santiago. Estos últimos permanecieron en la sacristía de la catedral hasta 1932, en que fueron reclamados y devueltos a sus legítimos propietarios.

La escena representa la conversión del príncipe musulmán Cid Yahaya y su hijo tras la rendición de Baza (4-XII-1490), quienes, a partir de ese momento tomaron los nombres de Pedro de Granada y Alonso de Granada Venegas, respectivamente; de los Reyes Católicos recibieron muchos favores y privilegios, entre ellos los títulos de Campotejar y Corvera. A este suceso se hace referencia en el cap. XVI del libro I de la *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* del historiador Luis del Mármol Carvajal (Málaga, 1600). Desconocemos, en cambio, la fuente literaria de que se valió el artista para la composición, aunque no sería descabellado (dada la particularidad del asunto) que se tratara de un encargo realizado expresamente por los Campotejar. Asimismo, se nos escapa también la vía por la que el cuadro llegó a manos de los marqueses de Santiago (matrimonio o compra, quizás); lo que sí podemos afirmar es que esto no se verificó antes de 1732, pues, esta obra no aparece enumerada entre las pertenencias del difunto D. José Manuel Bernardo de Quirós, IV marqués de Campo Sagrado (*vid.* n. 6).



16 Sebastiano CONCA: *Bautismo del príncipe musulmán Cid Yahaya*. L. 243 x 337.

Es, sin lugar a dudas, la mejor pintura que atesora la catedral. Preside el muro testero de la sacristía, conservándose limpia y en buen estado; se halla sin enmarcar.

BIBLIOGRAFIA: CERUELO, 1879: 12-13. ALVAREZ AMANDI, 1882: 70-71; 1929: 90. BECERRO, 1884: 219. CANELLA, 1887: 205-206. CUESTA, 1957: 51. CASO-RAMALLO, 1983: 44.

17-20. *Padres de la Iglesia latina.*

Dispuestos en las pechinas sobre las que se voltea la cúpula de la sacristía. Los inventarios consignan que fueron regalados por el canónigo (que lo era desde 1742) y secretario capitular, don José Santiago de Balbín, el mismo que firma la relación de cuadros de 1771 (Apéndice I).

Se conservan en su estado primero, dentro de exuberantes marcos de talla calada –con motivos de riñones, rocalla y cabezas de querubines– y dorados, adaptándose a la traza triangular de la pechina; el estilo barroquista de los mismos permite asignarlos al escultor y maestro de obras de la catedral, el ovetense José Bernardo de la Meana Costales (1715-1790) y, en consecuencia, situar su realización por los años 1760-1770.

BIBLIOGRAFIA: MADDOZ, 1849: 481*b*. CERUELO, 1879: 12. CANELLA, 1887: 205. CUESTA, 1957: 51.

17. *San Gregorio Magno.* T. (dos tablas engatilladas) 90 x 75, aprox.

Angulo SO.

Media figura a la derecha con el rostro de tres cuartos mirando hacia arriba; va descubierto y con poblada barba; viste casulla gótica recamada con la imagen de un santo bordada sobre el pecho. Las manos las lleva cubiertas con guantes morados: la izquierda empuña el varal de la cruz pontificia mientras que la derecha sostiene un libro sobre el que descansa la maqueta de un templo, motivos todos estos con evidentes incorrecciones de perspectiva.

18. *San Ambrosio.* T. (dos tablas engatilladas) 90 x 75, aprox.

Angulo NO.

Media figura a la izquierda y cara vuelta al frente, tocado con bonete y vistiendo lujosa capa pluvial con capillo y ancha cenefa bordada al gusto plateresco, donde se puede ver la escena del *Bautismo*. Al fondo, sobre unos libros, la mitra. En la diestra, el varal de su báculo.

El estilo pesado y rígidamente compuesto, a base de colores planos y rotundo dibujo, nos permite afirmar que tanto ésta como la anterior son obras de Francisco Reiter. Definitorio para esta atribución es el modo de componer los rostros y la expresión fría comunicada a los ojos.

19. *San Jerónimo.* T. (dos tablas engatilladas) 90 x 75, aprox.

Angulo NE.

Media figura, casi de perfil, a la izquierda. Representa al santo en el acto de escribir el Prólogo de la *Vulgata*, vestido de púrpura, con el capelo colgado arriba a la izquierda. Es cuadro de gran viveza de color y con texturas (cabello, barba, pluma) bien conseguidas.

20. *San Agustín.* T. (dos tablas engatilladas) 90 x 75, aprox.

Angulo SE.

Media figura, de frente y con la cabeza hacia la derecha; su mirada está

perdida y sus facciones son nobles y serenas. Se le representa en hábito de monje y con los atributos de su iconografía: el corazón inflamado sujetado con la diestra y el báculo –de bella traza plateresca– dada su condición de obispo.

Es cuadro muy oscurecido en el que no se pueden apreciar más detalles. Estilísticamente, forma pareja con el número anterior, pudiendo atribuirlos al propio Bustamante o a algún seguidor suyo.

21. *San Damián*. T. (dos tablas engatilladas) 102 x 49'5.

Arriba, en capiteles: «[S.] DAMI[]».

Pintura muy perdida y con el soporte totalmente carcomido y, en parte, roto. Se desconoce su procedencia, siendo lo más probable que perteneciera a un retablo ahora desaparecido.

Figura de cuerpo entero, vistiendo (túnica roja y manto azul) hábitos de médico: bonete y almirez con su mano; al fondo, se insinúa un paisaje.

Por sus características debe considerarse obra de algún pintor local de comienzos del XVIII (Abarca o Bustamante) pero su pésimo estado de conservación no permite mayor precisión. Se encuentra retirado en el cuarto que antes fue oratorio.

REITER ELCEL, Francisco

22. *La visión de San Antonio de Padua*. T. 65 x 38.

Tres cuartos de figura, de pie, siguiendo en todo la iconografía tradicional: ropón franciscano ceñido con cingulo, libro abierto con el Niño Jesús encima y ramo de lirios que el santo sujeta con su mano derecha.

Pese a no estar firmada, es obra indudable de Reiter: todo aquí respira esa ingenuidad y candor religioso a que nos tiene acostumbrados este pintor asturiano.

El cuadro está bastante sucio y con levantamiento del pigmento en el margen inferior. Se guarda, como el anterior, en el antiguo oratorio.

Procedencia desconocida.

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ SANTOS, 1985a.

23. *Niños de la concha*. L. 100 x 121'5.

Copia, bien conseguida y de agradable efecto, del popular cuadro de Murillo (Prado, n.º 964).

Pudiera tratarse de un trabajo del pintor ovetense Gumersindo Díaz y Pérez,⁷ de quien sabemos que, ya en 1858, había copiado el *Agua de la peña* de Murillo (Sevilla, Hospital de la Caridad) para la Fábrica de Armas de Trubia (OSSORIO, 1883-1884: 181), cuadro que, con motivo de la visita de Isabel II a Asturias, en el verano de 1858, estuvo decorando el palacio de los marqueses de Campo Sagrado (Oviedo) convertido, a la sazón, en real alcázar (RADA, 1860: 426 nota). En todo caso, el cuadro que ahora se cataloga no se inventaría en los años 1771-1791; lo más acertado es pensar que ingresara en la catedral en la segunda mitad del pasado siglo.⁸

BIBLIOGRAFIA: CUESTA, 1957: 51.

2.2. Templo

CONSUL Y REQUEJO, Juan Nepomuceno

Promotor y director vitalicio de la Escuela de Dibujo de Oviedo, fundada en 1785 bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Asturias. Sus Estatutos fueron aprobados por real sanción en 1802. Nació en Oviedo en 1747; pintor aficionado del que dice Canella que estudió su arte en Francia, de donde era oriundo su abuelo paterno. Fue regidor perpetuo y juez noble de la ciudad de Oviedo, así como emprendedor hombre de negocios. De él nos da alguna noticia Jovellanos en sus cartas y *Diario*. Murió en la misma ciudad en 1807. Lamentablemente, conocemos pocas obras de este interesante artista del academicismo local.

24. *Soledad (Dolorosa)*, 1792. T. óvalo 60 x 74.

Dispuesto encima de la hornacina única del retablo llamado del *Cristo de Muñoz*, situado en el testero de la nave norte de la Capilla del Rey Casco. El retablo fue mandado construir por los testamentarios del canónigo don José Muñoz Barba, muerto en 1791, quien dejó al cabildo un valioso Crucifijo de marfil que él mismo había traído de Guatemala (CUESTA, 1957: 42). La obra (típico retablo neoclásico, dístico, de orden compuesto y totalmente marmoleado) fue concluida en agosto de 1792, debiéndose su realización a Juan Pruneda Cañal, maestro de obras de la catedral tras la muerte de Meana.

En las actas del cabildo de 7 de agosto de aquel año —cuando se hizo la entrega de la obra— se dice que los testamentarios «por mayor esmero habían encargado la pintura de una Dolorosa a un particular de circunstancias, aficionado diestro en este arte, que la había desempeñado con primor; pero que siendo del país, por sus circunstancias y genio no siendo posible admitiese remuneración ni expresión alguna por este trabajo, contemplaban estimaría se le diese las gracias a nombre del cabildo»; lo que así se acordó.

Representa a Nuestra Señora de más de tres cuartos de figura, sentada, con las manos entrecruzadas en primer plano y los ojos exorbitados mirando a lo alto. El colorido es frío: rosa salmón de la túnica y azul marino del manto; el fondo, neutro y de tonalidad verdosa.

Es una obra correcta mas falta de carácter. Su estado de conservación es aceptable.

FUENTES: A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 62 (cabildo de 8,08,1792), 2ª parte, f.66 vº.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1886: 23. CUESTA, 1957: 42.

MARTINEZ BUSTAMANTE, Francisco Antonio

25. *La conversión de San Pablo*. L. 194 x 142.

En el rompimiento de gloria, en uno de los haces de luz:
«SAVLE. SAVLE. QVID ME PERSEQVERIS».
tomado de Act 9,4.

Gran cuadro de altar dispuesto en el cuerpo de gloria de uno de los retablos de la girola, inteligentemente entendido como un retablo-transparente en función de la propia pintura. Este, como los demás del deambulatorio, fue trazado y ejecutado por el escultor José B. de la Meana (RAMALLO, 1985: 467-476), acabándose de dorar en 1758.⁹



25 Francisco BUSTAMANTE: *Conversión de San Pablo*. L. 194 × 142.

La tela viene siendo atribuida a Bustamante (CUESTA, 1957: 58) lo que, estilísticamente, es sostenible. De ser así, el cuadro fue anterior, al menos, en quince años a la factura del retablo que lo contiene, lo cual explica más acertadamente la organización compositiva del mismo, ya que el tragaluz del ático y su coronación –con el medio relieve de la aparición del Salvador como representación fehaciente del rayo y gloria que detuvieron a Saulo camino de Damasco– se justifican sólo en relación con el suceso representado abajo en el lienzo. Se conforma, pues, un conjunto muy barroco y efectista (debido al genio de Meana) hasta ese momento no conocido en Asturias pero ya antiguo en el arte barroco europeo.

En este cuadro, Bustamante copió la obra homónima de Lucas Jordán de El Escorial, lo que no sería de extrañar que el artista asturiano conociera *de visu* al tiempo de su aprendizaje en la corte. A su vez, ambas parecen derivarse del cuadro de Niccolo dell'Abbate del Museo de Viena. Por lo demás, es una obra interesante, de indudable sello barroco en todos sus esquemas: composición diagonal muy dinámica, escorzos forzados, va-

liente claroscuro y monumentalidad de sus figuras que se adaptan a dos de los lados del marco; pero también está llena de defectos en el dibujo anatómico (véanse los miembros descoyuntados del apóstol) que subrayan el carácter local de esta pintura.

A modo de anécdota, sólo resta decir que el cuadro que ahora catalogamos aparece citado por George Borrow en el capítulo XXXIII de su conocido libro *La Biblia en España*; Jorgito el *Inglés* visitó Oviedo en 1836.

Se conserva bastante ajado, con algún que otro desgarró del lienzo; los hongos son perceptibles por toda la superficie y la suciedad ha restado viveza al color.

BIBLIOGRAFIA: CUESTA, 1957: 58. RAMALLO, 1985: 471, n. 29 y 476.

PICARDO, León († 1547)

26. *Fondo de Calvario*, 1529-1531. T.

El 22 de mayo de 1529, León Picardo, «maestro de pintura de retablos, vecino de la muy noble cibdad de Burgos», se obligó con el deán y cabildo de la catedral de Oviedo a dorar y pintar el nuevo retablo de su capilla mayor; en una de las cláusulas del contrato se contempla que «en la ystoria del Crucifijo en el respaldo de la caja donde está se han de pintar de pincel unos lexos y paysajes conforme al lugar do fue crucificado nro. Redentor» (CUESTA-ARRIBAS, 1933: 15). El finiquito por su trabajo se le abonó en mayo de 1531.

Lo realizado por el flamenco es un bello paisaje con arbolado. Es muy probable que la tabla original fuese retocada o repintada cuando se restauró y limpió este retablo en 1879.

BIBLIOGRAFIA: CUESTA-ARRIBAS, 1933: 13-18. GÓMEZ-MORENO, 1935: 5. CUESTA, 1957: 73-75.

TARONI, Carlo. BERGONZOLI, Gotardo. TESSERA, Santiago

Decoradores italianos, de la región de Como (Lombardía), que aparecen en Asturias ya en 1773, trabajando asiduamente en el blanqueo de bóvedas y limpieza de retablos de la propia catedral. Taroni se asentó definitivamente en Oviedo dedicándose al comercio y dorado; murió en esta misma ciudad en 1807. Será Taroni, seguramente, aquel italiano residente en Oviedo, de quien habla Canella, que, en 1785, suministró estampas y demás materiales a la recién creada Escuela de Dibujo (CANELLA, 1886: 20).

La obra más importante de estos artistas fue la decoración de las bóvedas de las capillas absidiales de la catedral en cuyo trabajo contaron con el concurso del pintor asturiano Francisco Xavier Hevia.

27-30. *Decoración de las bóvedas de las capillas de la girola*, 1789.

Es una de las escasas muestras de decoración neoclásica que conservamos en Asturias y, sin embargo, ignorada por la crítica y erudición artística regional. Este conjunto responde a un deseo de modernización y de adecuación a las nuevas directrices que, emanadas de la Real Academia de San Fernando, iban afluyendo a nuestra región y encontraban en las altas jerarquías y en la minoría ilustrada sus únicos ejecutores. Este gusto por decorar las bóvedas y cielos rasos de los templos a fines del siglo XVIII también se observa en otras catedrales del norte peninsular: Lugo y Mondoñedo.



Pintadas en 1789, importaron las obras 14.250 reales, de los cuales 4.510 correspondieron a Hevia y 7.820, a los italianos.

Las pinturas ahora catalogadas ofrecen un aspecto desolador ya que en su mayor parte se hallan perdidas. En la capilla de San Bartolomé, por ejemplo, han desaparecido en su totalidad, conservándose mejor las de San Pedro. De no intervenir pronto en ellas, acabarán por desaparecer, pues la humedad está levantando la carga.

FUENTES: A.C.O.: *Obrería mayor*, caja 3, doc. s/n.^o

27. *Gloria de la capilla de San Andrés*, 1789. Tple.

Se finge un celaje con una apoteosis en su cénit, en cuyo centro se ubica la Cruz de Oviedo (o de los *Angeles*), remate del retablo; sirve de complemento ilusionista a la gloria esculpida en el ático del retablo, dispuesta sobre el tragaluz. Por uno y otro lado, cabezas de querubines.

28. *Bóveda de la capilla de San Pedro*, 1789. Tple.

En el lado del evangelio, en el friso superior que enmarca la escena: «EX HOC [] A[] HOMINES ERIS CAPIENS. Luc. 5». («En adelante vas a ser pescador de hombres», Luc 5,10). Enfrente, en igual disposición: «TIBI DABO CLAVES REGNI COELO[RUM]. Mat. 16». («Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos», Mat 16,19).

Se ilustran dos secuencias de la vida del Príncipe de los apóstoles: a nuestra izquierda, la *Pesca Milagrosa* y a la derecha, el *Primado de San Pedro*, contenidas en sendos marcos en trampantojo de traza arquitectónica; se rematan con un copón enguirnaldado. En lo alto de la bóveda, un rompimiento con cabezas de serafines rodea la cruz papal y al Espíritu Santo que coronan el retablo.

Los cuadros fueron realizados en grisalla a fin de imitar las calidades de un bajorrelieve en piedra o estuco. Las representaciones, de composición algo ingenua, descubren las limitaciones narrativas y técnicas de estos artistas itinerantes.

29. *Nazareno, Dolorosa e instrumentos de la Pasión*, 1789. Tple.

Capilla de la Transfixión.

Iconografía adecuada al relieve central del retablo (Transfixión). Siguiendo la tónica iniciada en la capilla anterior, se representan los marcos de manera ilusionista, a modo de cuadros de figura oval dispuestos contra un sotabanco de fábrica (también fingido) erigido encima de la cornisa de la capilla.

La imagen del *Nazareno* (lado del evangelio) está bien dibujada y nos trae a la memoria los modelos de Guido Reni; figura al Redentor de medio cuerpo y de perfil, marchando hacia la izquierda y con la mirada clavada hacia arriba. En la peincta del marco, la *Cruz de la Victoria*, blasón del Principado. De su pareja—al otro lado— sólo se perciben fragmentos de las molduras del enmarque.

Los *Útiles de la Pasión*, arracimados heráldicamente, ocupan el centro de la bóveda y enlazan con la cruz del retablo.

30. *Conversión de San Pablo*, 1789. Tple.

Fragmento del lado norte de la bóveda de la capilla de San Pablo; desconocemos la escena que se desarrolló enfrente.

El tema reitera el del lienzo del retablo (cat. 25) sólo que ahora se representa con mayor prolijidad de detalles y más personajes, inspirándose para ello en el lienzo de Ludovico Carracci –Pinacoteca Nazionale de Bolonia– (RAMALLO, 1985: 467).

El resultado es bastante pobre y desmañado, de un colorido ácido y frío poco favorecedor.

2.2.1. Anónimos

31. *La Cruz de los Angeles*, c. 1739. T. ø 70 aprox.

Medallón que cierra el óculo abierto en la clave de la bóveda de arista del primer descansillo de la escalera de acceso a la Cámara Santa, construida entre 1733 y 1739 (CUESTA, 1957: 90-91).

Es pintura popular, muy maltratada por la humedad.

2.3. Archivo y dependencias claustrales

FERNANDEZ DE CUEVAS GARCIA DE LA MATA, Antonio

Nacido en Oviedo en 1841, se dedicó –como sus hermanos José y Telesforo– a la pintura, y también a la música –como su hermano Casiano– ejerciendo como profesor de ambas disciplinas. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, donde obtuvo premios en los cursos de 1860-61, 1861-62 y 1862-63. Cultivó el cuadro religioso, de género y el retrato. Participó en la Exposición Regional gijonesa de 1899. Falleció en Oviedo en 1909 (SUAREZ, 1936: III, 241 –con algunos datos erróneos–).

32. *San Pablo*. L. 106'5 x 84'5.

Abajo, a la izquierda, en tinta roja: «Cop^{do}. p^f. Ant^o. F. de Cuevas / Oviedo». Archivo.

Media figura, en pie, empuña en la diestra el pomo de la espada, y sostiene en la mano izquierda un libro abierto. Al fondo, a la derecha, se percibe la salida de una gruta en la que está el apóstol.

Copia de un original (L. 104 x 84) de Alonso del Arco –en colección particular ovetense– que sigue un prototipo de su maestro, Pereda. Fernández Cuevas, que pintó, copió y restauró, con mayor asiduidad que ningún otro artista asturiano, cuadros religiosos a finales del siglo XIX, realizó esta copia para que sirviera de pareja al *San Pedro* (cat. 3) en sustitución del original, deteriorado.

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ SANTOS, 1985b: 228 y 231, fig. 5.

GARCIA MUÑIZ, Carlos

Natural de Oviedo y alumno de su Escuela de Dibujo; en 1817, fue becado por la Real Sociedad Económica de Asturias para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando. Esta institución, en vista de sus adelantos, le mandó a Roma en 1823, muriendo prematuramente antes de abril de 1834. Se conocen pocas obras de este pintor, alguna –muy deteriorada– en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

33-36. *Retratos de reyes de la Cámara Santa, c. 1815-17.*

Pintados originariamente para decorar los entrepaños de la Cámara Santa, allí permanecieron hasta que, en 1919, a raíz de las obras de restauración llevadas a cabo por Cuesta Fernández y Sandoval y Abellán, fueron definitivamente retirados, hallándose al presente recogidos en una de las habitaciones altas del Archivo.

La presencia en la Cámara Santa de estas efigies se justifica por la vinculación que los monarcas representados tuvieron con este recinto-relicario: Pelayo († 737), primer caudillo de Asturias e *inventor* de la *Cruz de la Victoria*; Don Fruela (722-768), fundador de la ciudad de Oviedo; Alfonso el Casto (759-842), edificador de esta capilla de San Miguel y, Alfonso VI (1030-1109), rey de Castilla y León quien, en marzo de 1075, peregrinó a Oviedo para adorar las reliquias, sufragando luego la construcción del *Arca Santa* que las contuvo.

Por el estilo ingenuo y colorido vivo, escasamente modulado, deben de ser obras de comienzos de su carrera, anteriores siempre a la marcha de Muñiz a la Real Academia de San Fernando. Es pintura de poca calidad, de formas secas e inexpresivas que nos recuerdan los figurines de un decorado teatral.

BIBLIOGRAFIA: RADA, 1860: 344. MIGUEL VIGIL, 1887: 3-4. CANELLA, 1887: 200.

33. *Don Pelayo, c. 1815-17.* L. óvalo, 83 x 61'5.

En la cartela: «D. PELAYO.»; al reverso: «N.º 3 / De Muñiz».

Busto de tres cuartos a la izquierda, con indumentaria guerrera (yelmo empenachado, peto y escudo); barba profusa. El lienzo se conserva sucio y con tres importantes desgarrones; el marco –como en los demás– es el original, de sencillas molduras y con algún filete dorado.

Se inspira en la viñeta grabada (buril, 91 x 132 mm.) por Mariano Brandi, sobre dibujo de Rafael Ximeno, que ilustra la página 5 del tomo III de la *Historia General de España* del padre Mariana, publicado en Valencia, en la oficina de Benito Monfort, en 1787 (PAEZ, 1966: ord. 7058-5).

34. *Fruela I, c. 1815-17.* L. óvalo, 83 x 62'5.

En cartela: «D. FRUELA.»; por detrás: «N.º 4 / De Muñiz».

Busto de perfil a la izquierda, vestido a la antigua y con casco con cimera; nariz aguileña, bigote y patillas. Se conserva sucio pero en buen estado.

Tipo extraído de la viñeta (buril, 90 x 139 mm.) que ilustra la página 56 de la obra arriba citada: en el original, se acompaña de las medallas de Silo y Aurelio. No registra Páez (1966) este grabado.

35. *Alfonso II el Casto, c. 1815-17.* L. óvalo, 84 x 62'5.

En el letrero: «D. ALONSO EL CASTO.»; al dorso: «N.º 2 / De Muñiz».

Personaje de barba y pelo canos; busto en figura de tres cuartos a la izquierda, de expresión cejijunta. Tocado con corona y manto terciado sujeto por un broche sobre el hombro izquierdo. En buen estado.

Copiado del grabado (buril, 91 x 139 mm.) de Brandi-Ximeno que encabeza el capítulo séptimo (p. 67) del tomo III de la *Historia de España* de Mariana, ya reseñada (PAEZ, 1966: ord. 233-5).

36. *Alfonso VI el Bravo*, c. 1815-17. L. óvalo, 83'5 × 62'8.

Cartela: «D. ALONSO VI.»; atrás: «N.º 1 / De Muñiz».

Busto de tres cuartos a la derecha; rostro con barba y pelo negros, y cabeza coronada; manto cerrado por delante con fíbula; en la diestra, un centro dorado. Sucio, solamente.

El modelo procede de la ilustración (buril, 92 × 135 mm.) de la página 333 del tomo III (1787) de la *Historia General de España*, (PAEZ, 1966: ord. 237-5).

JUNQUERA-HUERGO LAVIN, Augusto

Nacido en Oviedo en 1869, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Salvador a partir de 1886. En 1897 obtuvo una pensión de la Diputación para estudiar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde permaneció hasta 1902. Discípulo de Luis Menéndez Pidal, incorporó su gusto por la sobriedad de composición y paleta, dedicándose al género y al retrato. En las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906 obtuvo, respectivamente, mención honorífica y tercera medalla. Profesor de Dibujo en el Instituto de su ciudad natal (1917-39), en la que falleció en 1942.

37. *D. Manuel Fernández de Castro*, L. 129 × 96.

Archivo.

En pie, figura casi entera, apoya su diestra en brazo de sillón y con la mano izquierda coge sombrero de teja con borlón verde. Viste roquete y muceta, y lleva solideo. A la izquierda, en la parte superior se ve una copia del *Pasmo de Sicilia* de Rafael.

Fernández de Castro (Oviedo, 1834-Mondoñedo, 1905) fue ordenado presbítero en 1858. Canónigo penitencial de la catedral de Oviedo (1869). Se distinguió como Director del Catecismo de Niños de la ciudad desde su fundación en 1869 hasta 1890, año en que fue consagrado obispo de Mondoñedo.

Obra primeriza de Junquera, que conocía bien al retratado, de quien había sido discípulo en el catecismo. Se basó en fotografía realizada por Ramón del Fresno en 1890, y que tuvo amplia circulación (MENDEZ MORI, 1922: 16), siendo recogida en algunas publicaciones (VIÑAYO, 1955: lám. al final). Junquera trató con alguna frecuencia temas de género religioso. El catecismo es el motivo de otro importante cuadro en que, junto a dos niños, aparece el obispo Moreno Maisonave, iniciador de estas enseñanzas, tomándoles la lección.¹⁰

Otro retrato, al óleo, de medio cuerpo y cubierto con bonete, en la iglesia parroquial del Carmen en Mondoñedo.¹¹ Otro, de busto, en el bajorrelieve de una lápida en la iglesia de Santo Domingo, en cuya realización intervino, en 1906, Arturo Sordo, junto con otro escultor discípulo también del prelado (lo fueron, entre otros, Álvarez Muñiz y Folgueras) (MENDEZ MORI, 1922: 38).

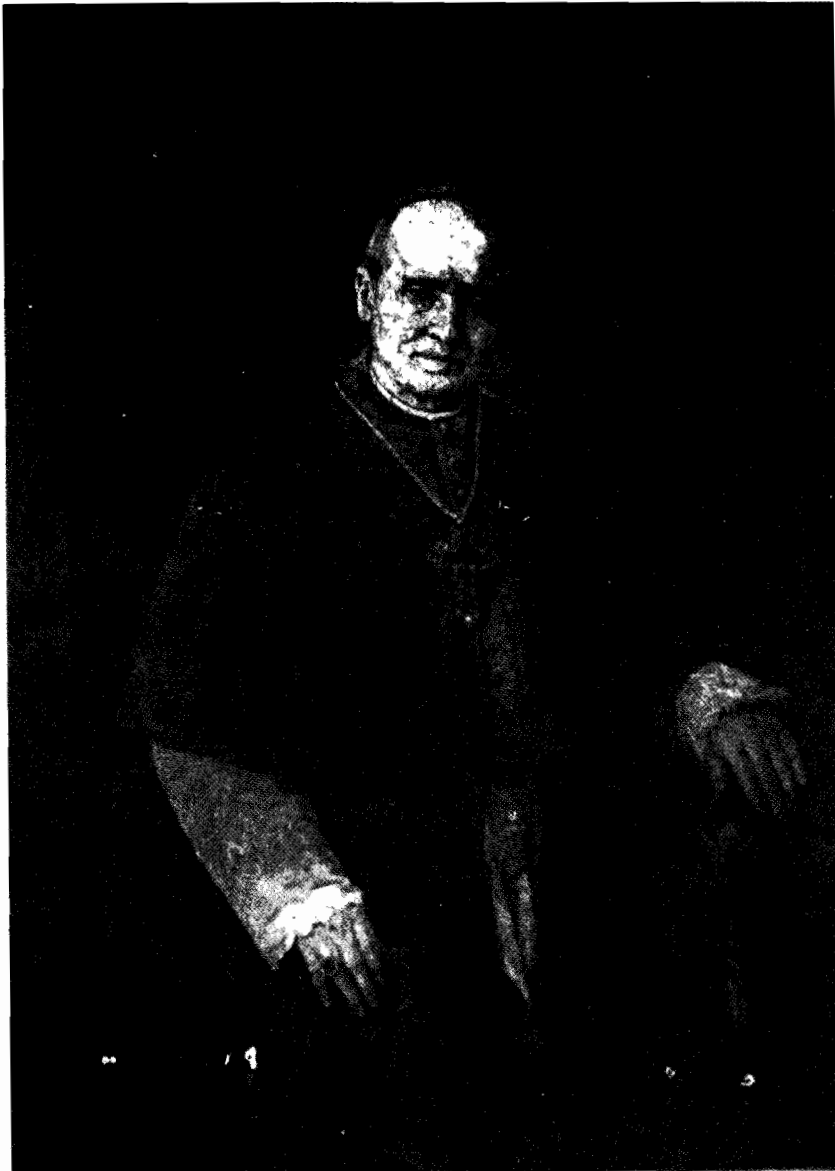
BIBLIOGRAFIA: MENDEZ MORI, 1922: [16].

2.3.1. Anónimos y atribuciones

38. *Inmaculada con donante*, fines s. XV. T. 87 × 88.

Procedente del antiguo templo parroquial de Santa María del Naranco





37 Augusto JUNQUERA: *Don Manuel Fernández de Castro*, l. 129 x 96.

(Oviedo), fue depositado por su cura ecónomo en la catedral el 23 de noviembre de 1931, firmando el recibo el secretario capitular, don Arturo de Sandoval y Abellán. En su primitivo emplazamiento lo describe Miguel Vigil: «hay en la sacristía un cuadro pintado al óleo de 80 centímetros por lado con fondo dorado y buen dibujo: representa la Purísima Concepción adorada por cuatro Angeles vestidos y alados, viéndose el retrato del donante en actitud de orar, en la parte baja: pertenecía a fines del siglo XV o principios del siguiente, y conserva el marco primitivo» (MIGUEL VIGIL, 1887: 218). Seguramente, la tabla provendrá de aquel «retablo de costosas pinturas» que menciona Parcerisa, reemplazado por «el pobre cura párroco ... por otro de malísima talla» (QUADRADO, 1855: 247). Recuérdese que este edificio ramirense de mediados del siglo IX fue consagrado iglesia bajo la advocación de Santa María.

Es obra de gran calidad que debe asignarse a algún maestro castellano a caballo entre los siglos XV y XVI. Desconocemos la identidad del donante



38 *Inmaculada con donante*. T. 87 x 88.

(efigiado de menor tamaño que el resto de las figuras y situado de rodillas abajo, a la izquierda) que, por su atuendo, parece un eclesiástico.

El cuadro ha perdido gran parte de sus márgenes superior, inferior y derecho, hallándose roto al medio y habiendo sido fijados sus fragmentos por detrás a un bastidor de madera; el soporte, por añadidura, se encuentra muy carcomido y la pintura, en general, sucia. Está retirado en la misma habitación que los cuatro lienzos anteriores.

FUENTES: A.C.O.: *Papeles varios y curiosos*, caja n.º 2, doc. s/n.º

BIBLIOGRAFIA: QUADRADO, 1855: 247. MIGUEL VIGIL, 1887: 218.

MARTINEZ BUSTAMANTE, Francisco Antonio

39. *El Salvador*, 174[0], L. medio punto, 92 x 74'5.

Inscripción el lado izquierdo, por debajo del brazo:

«Este Salvador le / Mando azer D. Cosme / Carrio la Vandera ten. / Cura de esta yglesia / Año de 174[0]».

Pintura muy maltratada y sucia que no permite un análisis adecuado; conserva —aunque en mal estado— su marco tallado original, a base de motivos vegetales muy plásticos; por detrás, cierra el lienzo con un tablero entagillado. Nos muestra a Nuestro Señor de poco más de media figura, a la izquierda, y con el rostro de tres cuartos vuelto al frente; su mano izquierda sostiene el globo terráqueo en primer plano, extendiendo su diestra en ademán de bendecir. Al fondo se adivinan unas nubes. Semblante y expresión son muy dulces, rodeando su cabeza un halo de potencias. Túnica salmón y manto, terciado, azul marino; la entonación general está virada al dorado.

Por el estilo y por su cronología creemos que puede asignarse a la producción del asturiano Francisco Bustamante.

El epígrafe de que se acompaña nos informa de que se trata de un cuadro pintado para una parroquia y no para la catedral, siendo probable que provenga de alguna de las de la comarca gijonesa, de donde eran oriundos los Carrió Labandera.

40. *Ascensión de Nuestro Señor*, L. 165 × 124'5.

Lienzo sin bastidor, mal arrollado durante mucho tiempo, lo que le produjo abundantes escamaciones y marcas, con el consiguiente levantamiento de la capa pictórica en ellas; el barniz está reseco y ha perdido la transparencia. En la actualidad, se encuentra en el taller del Museo de Bellas Artes de Asturias a la espera de su difícil restauración.

El cuadro se organiza en dos registros: abajo, centrado en la figura de la Virgen a la que rodean los apóstoles y, arriba, Cristo ascendiendo entre unos ángeles. No se enumera en los Inventarios de fines del siglo XVIII ni en la bibliografía y fuentes consultadas, por lo cual no estamos enterados de su procedencia.

Es obra de fines del siglo XVIII o principios del XIX, recordando las maneras de Maella; bien pudiera tratarse de un cuadro realizado por algún asturiano cursante en la Real Academia de San Fernando por aquellos años, como José Alonso del Rivero (Oviedo, 1781).



2.4. Palacio episcopal

CASTILLO, José del (Madrid, 1737-1793)

41. *Inmaculada Concepción*, 1787. L. 167'5 x 125'5.

Inscripción por detrás:
«Josef del Castillo, Académico /
de Mérito de la R^l. Academia /
de las Artes de Madrid, executó /
este quadro. Año de 1787.»

Interesante obra religiosa de este artista madrileño más conocido por sus cartones para tapices; fue pintada para el monasterio cisterciense de Santa María, en Villanueva de Oscos, de donde recientemente fue traída para evitar su deterioro.

El lienzo tiene una gran raja en su parte inferior, mostrando punterazos por toda su superficie; conserva el marco original, de madera de castaño, jaspeado y marmoleado, al gusto de la época.

Agradecemos al profesor Ramallo Asensio –que se encuentra estudiando este cuadro– el habernos permitido incluirlo en este catálogo a la espera de su publicación, a la que nos remitimos.

2.4.1. Anónimos y atribuciones

42. *Crucifixión*. L. 163 × 105.

Procede del monasterio de Corias (Cangas del Narcea) y, al presente, se encuentra en proceso de restauración, a cargo del Sr. García Castañedo.



43 *Piedad*, L. 153 × 102.

Puede tratarse del «cuadro con la efigie de Jesucristo Crucificado, con marcos de madera, de 8 cuartas [166'4 cms.] de alto y 5 [104 cms.] de ancho, en estado muy deteriorado» que recoge el *Inventario de los libros, códices, papeles de su biblioteca y archivo, pinturas y obras de escultura del Monasterio de San Juan de Corias*, realizado en enero de 1821 por don José Uría y Ferrero a requerimiento del Ministro de Fomento (A.H.N.: Códice 883 B, f. 160 v.º

Sobre un fondo oscuro se destaca la cruz con Cristo muerto, su cabeza cayendo sobre el hombro derecho; la Magdalena, de rodillas a la izquierda, abraza el madero. Detrás de ella, en pie, la Virgen con manto azul. A la derecha, San Juan, vestido de rojo y con las manos sobre el pecho. Parece obra castellana de mediados del siglo XVII.

43. *Piedad*, L. 153 × 102.

Anónimo madrileño de mediados del siglo XVII, de algún discípulo de Carducho o Cajés conocedor de las innovaciones de Alonso Cano. Se conservaba con muchos repintes y añadidos que su reciente restauración (taller del Museo de Bellas Artes de Asturias) ha eliminado; originariamente el cuadro remataba en arco rebajado.

Es un depósito de la parroquia de Santiago de Gobiendes (Colunga) y, según nos ha comunicado el Sr. Emilio Marcos Vallauré, perteneció a la colección de d. Adolfo de Arenaza, siendo regalado a esta parroquia asturiana por su viuda.

Cristo, muerto y exangüe, en ligera diagonal, es sostenido por detrás, medio incorporado, por su Madre que lanza su angustiada mirada hacia los cielos; un querubín besa la herida de la mano derecha del Salvador, mientras otros tres se acoplan, respectivamente, a los ángulos superiores del lienzo y a su margen derecho. La forzada disposición de las piernas de Jesús indica que el cuadro fue diseñado para ser visto desde abajo; es, pues, factible que fuera pintado para un retablo.

Obra, en fin, importante, de gran fuerza dramática y correctísimo dibujo.

MARTINEZ BUSTAMANTE, Francisco Antonio

44. *San Jerónimo*, L. 136'5 × 100.

Depositado por la parroquia ovetense de San Julián de los Prados (Santullano), se encuentra colgado en el claustro alto del palacio.

Obra típica del estilo seco de Bustamante, muestra al ermitaño de cuerpo entero, sentado en el umbral de la cueva y concentrado en la escritura del Prólogo de la *Vulgata*; el libro abierto reposa sobre un poyo de piedra en el que también se encuentra un crucifijo dispuesto de través. Debajo, el león, en media figura, dormitando, y, a los pies, la calavera. Las figuras componen un triángulo compacto dejando en el tercio superior izquierdo una abertura a un paisaje arbolado, surgiendo del cielo la trompeta.

El santo tiene su torso y brazos desnudos, con las carnes modeladas por fuerte claroscuro impropio ya del siglo XVIII; envolviendo el resto de su cuerpo, un torpe manto rojo de configuración muy plana.

En suma, cuadro bastante irregular pero representativo de la producción pictórica local de la primera mitad del siglo XVIII.

El lienzo fue reentelado modernamente.



44 Francisco BUSTAMANTE: *San Jeronimo*, l., 136,5 × 100.

45. *Vista de Covadonga*, c. 1744-1760. L. 152 × 103.

Dentro de la tarja, muy perdido y con abundantes nexos, englobamientos y abreviaturas:

«VERDADERO RETRATO DE N^ª. S^ª. DE CVEBADONGA C[ON]- /
FORME ESTA EN EL SITIO DONDE FVE APAR[ESCIDA]»

Sigue, totalmente borrada, la tabla de correspondencias a tres columnas y con letras mayúsculas en las llamadas. Abajo, en el centro, escudo de España (armas cortas: Castilla y León).

Nos encontramos ante una genuina *topografía devota* (GONZÁLEZ SANTOS, 1985c: 28-29) que tiene la particularidad de mostrarnos el santuario de Nuestra Señora de Covadonga antes de la desaparición por el fuego (1777) de la iglesia de la Cueva. Se interpreta aquí, de un modo más naturalista, el grabado anónimo abierto hacia 1744 por la Congregación de Nuestra Señora de las Batallas y Covadonga de asturianos residentes en Madrid (GONZÁLEZ SANTOS, 1985c: 32, fig. 6).

Es obra anónima pero parece ser producto de algún taller madrileño cercano al estilo del pintor, de ascendencia asturiana, Pedro Rodríguez de Miranda, quien –como refiere Ceán– «se distinguía en los países y bambochadas que pintaba con mucho gusto y verdad» (CEAN, 1800: IV, 222-223). Las figuras que pueblan el lugar (sobre todo, los primeros planos) así parecen confirmarlo.

Fue adquirido en Madrid en 1977, siendo reentelado y restaurado por aquel entonces. Se encuentra en la primera galería del claustro.

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ SANTOS, 1985c: 32-34, figs. 7 y 8.

REITER ELCEL, Francisco

46. *Santa Inés*, T. 27'7 x 22'5.

47. *Santa Catalina de Alejandría*, T. 27'7 x 22'5.

De procedencia desconocida, esta pareja de cuadros se acomoda al estilo y maneras del pintor ovetense Francisco Reiter, pudiendo fecharla por los años 1760-1770.

Se efigia a las santas, de algo más de medio cuerpo y de tres cuartos (a la izquierda Santa Catalina y a la derecha Santa Inés), vestidas con túnica y capa la primera, y camisa, jubón y capa corta, la segunda; se acompañan asimismo de sus atributos característicos: la palma del martirio ambas; corona y espada la de Alejandría y el cordero su compañera.

Es pintura ingenua, de pigmento muy empastado sobre el fondo de imprimación dorada; formas y volúmenes muy pesados y gestos anodinos.

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ SANTOS, 1985a.

3. ICONOTECA EPISCOPAL

La preocupación de las instituciones españolas por formar galerías de retratos de personajes insignes a ellas vinculados es ya notoria durante el período de la Ilustración, pero cobra un auge nuevo y más importante a partir de mediados del siglo XIX. En Asturias, comienzan entonces a completarse Iconotecas surgidas a finales del siglo XVIII, como la del Instituto Asturiano (Gijón) y la de la Sociedad Económica de Amigos del País (Oviedo), iniciándose otras como la del Ayuntamiento de Gijón.

Al crearse, por Real Decreto de 13 de agosto de 1876, una Junta de Iconografía encargada de formar una Iconoteca Nacional (a semejanza de lo que había ocurrido ya en otros países europeos), tomaron también impulso iniciativas de iconotecas provinciales; en nuestra región, la más nutrida y representativa sería la denominada Iconoteca Asturiano Universitaria¹² que, con sólo unos pocos retratos anteriores, se engrandeció extraordinariamente durante el último cuarto del siglo XIX.

El mismo espíritu que impulsó la creación de las iconotecas alentó también la formación de Panteones de Hombres Ilustres. Ambas empresas, características del historicismo y del nacionalismo decimonónicos, aparecen frecuentemente relacionadas. En el caso de la catedral de Oviedo, se pensó en reunir en su claustro un panteón de eclesiásticos asturianos destacados, y la idea se presentaba en 1879 como complemento de la Iconoteca Asturiano-Universitaria, por entonces en plena expansión (LABRA, 1879: 27-28).

En la catedral de Oviedo no existía, al contrario que en otros templos españoles de mayor relieve –entre ellos Sevilla, Toledo, Granada–, galería de retratos de obispos destacados de la diócesis. Testimonio de esta carencia es la significativa respuesta que de al cabildo en 1803 al ofrecerle el Colegio Mayor de San Salvador de Salamanca el retrato, tasado en cien ducados, de su fundador Diego de Muros, que había sido obispo de Oviedo:

se acordo se conteste q^e esta S^{ta}. Igl^a. no tiene colec^{on}. de retratos delos S^{res}. obispos q^e. lo han sido de esta Igl^a. q^u. de tenerlos le tomaría por la tasac^{on}. de los dhos cien ducados.¹³

No había, pues, galería de retratos de obispos, pero tampoco impulso para formarla, en un momento en que las dos instituciones genuinas de la Ilustración asturiana por excelencia: el Real Instituto Asturiano y la Sociedad Económica, habían iniciado ya la formación de sus propias iconotecas. En el caso de la catedral, aunque los orígenes de la suya estén vinculados a los retratos de González Pisador por Francisco Reiter (1781) y de Ceruelo de la Fuente por Vicente López (finales del primer tercio del siglo XIX), no se asume el proyecto de creación de una Iconoteca episcopal hasta 1878. Es entonces cuando esta empresa recibe definitivo impulso, siendo obispo de la diócesis don Benito Sanz y Forés (Gandía, 1828; Madrid, 1895), y canónigo magistral don José María de Cos y Macho (Terán, Santander, 1838; Valladolid, 1919). Por encima del reconocido talante emprendedor de Sanz y Forés, y de su gusto artístico (MENDEZ MORI, 1928), hay que valorar la actividad desplegada por De Cos, que unía a su dignidad de magistral el cargo de fabriquero y la responsabilidad del arreglo y adorno del templo.¹⁴

Fue De Cos el verdadero artífice de la Iconoteca, como inequívocamente señala otro gran defensor de las galerías de retratos de asturianos, don Fermín Canella y Secades (CANELLA, 1887: 211). Prueba de la preocupación de De Cos por las antigüedades de la catedral son las investigaciones que efectuó en su archivo, reuniendo importante copia de documentación para una historia del templo, que no llegaría a realizar (ALVAREZ AMANDI, 1882: 5), poniendo a disposición de otros esos datos (CANELLA, 1903: VII). La competencia del magistral en asuntos artísticos era de todos reconocida, y más después de haber sido nombrado, en 1879, vocal de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Oviedo,¹⁵ y académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando.¹⁶

Dos opúsculos relativos a la catedral de Oviedo que por entonces se publican señalan que se está formando, en ese momento, la galería de retra-



tos de obispos (CERUELO, 1879: 13; ALVAREZ AMANDI, 1882: 73). A resultas de las gestiones del magistral, entre 1878 y 1886 se incrementó en doce retratos la Iconoteca, pasando ésta a tener catorce. En el intervalo, Sanz y Forés dejaría la diócesis ovetense, siendo sucedido por Sebastián Herrero y Espinosa en 1882. Prelado muy culto, Herrero convirtió a De Cos en su secretario de cámara y, después de ser nombrado obispo de Córdoba, le llamó a aquella ciudad para ser arcediano de su catedral, aunque ese mismo año (1884) De Cos volvería a Oviedo como maestrescuela. Entre los retratos que consiguió incorporar a la Iconoteca figuran los de estos dos obispos, realizándose el de Sanz y Forés en marzo de 1886, tres meses antes de que el antiguo magistral fuese preconizado obispo de Mondoñedo, terminando, así, su vinculación con la catedral de Oviedo.

Con ello se cierra la principal etapa en la formación de la Iconoteca, sin que Ramón Martínez Vigil –obispo entre 1884 y 1904–, hiciese nada por aumentarla. De Cos, hombre aficionado a la pompa, había pensado en la propia sala capitular como el lugar más adecuado para galería de retratos, y antes de instalarlos se restauró y pintó, renovándose también los cortinajes (ALVAREZ AMANDI, 1882: 73). Así aparece en una fotografía publicada en 1897 (BELLMUNT-CANELLA, 1897: 9), que permite advertir la colocación de los cuadros por encima de la línea de imposta, disponiéndose, a ambos lados del dosel que cubría el sillón del presidente del cabildo, los dos mejores retratos con que se contaba: el de Vicente López y el de Dionisio Fierros. La colocación de este alto dosel, debida a Martínez Vigil que reafirmaba así su situación en el solio, se hizo en detrimento de la presencia de algún retrato; cabe suponer que antes de ponerse el dosel fueran al menos tres los situados en cada pared de la sala.

Pero en 1914, siendo obispo don Francisco Javier Baztán y Urniza, se acordó que los retratos se colocaran en la antesala capitular, nombrándose una Comisión, formada por el archivero y el doctoral, para adecuar la estancia y disponer convenientemente los cuadros.¹⁷ Canónigo archivero era entonces don Arturo de Sandoval y Abellán, nombrado, como De Cos, vocal de la Comisión de Monumentos y académico correspondiente de la de San Fernando; y doctoral, don Angel Regueras López. Se planteó entonces también la necesidad de practicar gestiones para adquirir nuevos retratos. Acaso el acicate proviniera de la visita, realizada unos días antes, del fotógrafo Mariano Moreno, comisionado por la Junta de Iconografía Nacional para obtener copias fotográficas de los retratos,¹⁸ advirtiendo entonces el cabildo más claramente la importancia que tenían.

El resultado inmediato de las gestiones emprendidas por la Comisión fue la obtención de tres nuevos retratos, donados, uno, ese mismo año de 1914; el segundo, al año siguiente, por el propio Regueras poco antes de ser nombrado obispo de Plasencia; y el tercero, en 1916. Durante la Revolución de Octubre de 1934, con la destrucción de la sala capitular y cuanto en ella había, la Iconoteca se salvó gracias a su nueva colocación. Debió perderse entonces el de don Tomás José Ruiz de Montes, único que falta, actualmente, de la colección. Modernamente, los cuadros se han dispersado en diversas dependencias, entre ellas el Archivo, a la espera de su ubicación definitiva en el proyectado Museo diocesano. En 1954, año de la promoción de Oviedo a arzobispado, se agregó un último retrato: el de don Francisco Javier Lauzurica, hoy en el Palacio Arzobispal.

Los retratistas de la Iconoteca fueron, por lo general, pintores aficionados, pertenecientes a la alta burguesía o a la nobleza provinciales, vinculados con la catedral y sus canónigos, y cuyo trabajo no era remunerado. Tales son los casos de David Prada, José Braulio González Mori (el único

que realizó dos), Fermín López del Vallado, María Esperanza Merás y Cañedo, el conde de Agüera y Modesto Busto, amén, seguramente, de los dos anónimos. Menos frecuentes son los casos de pintores profesionales; entre ellos hay alguno asturiano: Reiter, Dionisio Fierros y Nicolás Soria;¹⁹ el resto proviene de la misma zona geográfica de la que procede el obispo retratado (casos de J. Gosalbo, J. Rodríguez Losada), o en la que está al ejecutarse el retrato (caso de V. Villán, un fraile agustino aficionado). Una excepción es el retrato que hizo Vicente López a Ceruelo de la Fuente, pues se trataba del mejor retratista del momento, y fue realizado en Madrid.

Aunque los pintores profesionales cobraban –Fierros no lo hizo–, los gastos los sufragaría el propio obispo retratado o persona a él vinculada, regalándolo luego a la catedral.

Las pinturas son, así, de calidad desigual, y el propio cabildo era consciente de ello. En los *Acuerdos Capitulares* aparecen calificados los retratos sólo en dos ocasiones al tratar, precisamente, de los dos de mayor calidad entre los documentados: los realizados por Dionisio Fierros y por Nicolás Soria, considerados, respectivamente, «precioso» y «valioso». Este reconocimiento de una mayor calidad en algunos se observa, también, en la colocación de los de Vicente López y Dionisio Fierros en lugar preferente dentro de la sala capitular.

Todos los retratos se adaptaron a las dimensiones aproximadas –medidas universales– de 100 x 80 cm. del más antiguo, el de González Pisador. Enmarcáronse también del mismo modo, con sencillo marco dorado –que con diversos grados de deterioro conservan, salvo el de Ceruelo–, sin más decoración que cuatro rosetas en los ángulos. En la parte inferior llevan una leyenda con el nombre y fechas de episcopado en Oviedo y, en la parte superior, casi todos, el escudo de armas del efigiado. La técnica es en todos los casos al óleo, con la particularidad, en el de Moreno Maisonave, de valerse de un soporte fotográfico, luego retocado. Se encuentran en deficiente estado de conservación.

Como en todas las iconotecas que incluyen personajes de diversas épocas, los procedimientos de los retratistas varían. Ante personajes vivos se prefiere pintar del natural (Reiter –que lo tendría presente en las facciones–, Vicente López y, seguramente, Rodríguez Losada, a más de Pascual Tejerina), mas no siempre, pues el artista puede servirse de una fotografía (Víctor Villán). Este último método fue utilizado también para personajes contemporáneos fallecidos (Nicolás Soria y, seguramente, Gosalbo). En la mayoría de los casos, y sobre todo en los anteriores al siglo XIX, se tomaron de imágenes escultóricas (autor anónimo del retrato de Ordóñez de Villaquirán), pictóricas (Fierros, Prada, conde de Agüera, Modesto Busto, y el autor anónimo del retrato de Díaz Caneja), o grabadas (retrato de Reluz por González Mori, García Duarte). Retrato imaginario es, finalmente, el de Enríquez Osorio por González Mori. Los dos restantes pudieran haber sido copiados de modelos desconocidos por nosotros.

En lo tocante a la elección de los obispos se advierte, a partir del momento en que la Iconoteca se asume como proyecto por el Cabildo (de 1879 a 1886), que en primera instancia son representados obispos del siglo XVIII o anteriores (Llano Ponte, Reluz, Ruiz de Montes, Ordóñez de Villaquirán, Carrillo de Alderete, Diego de Muros), y en una segunda fase, a partir de 1885, del siglo XIX (Díaz Caneja, Herrero y Espinosa, Moreno Maisonave, Sanz y Forés, Martínez Vigil). Es este último el mejor representado, con siete prelados, por cuatro del siglo XVIII, tres del XVI, dos del XVII, y tan sólo uno del XV y otro del XX. Hay que señalar tam-



bién que, aunque la secuencia no sea completa, están efigiados en la Iconoteca todos los obispos de importancia desde mediados del siglo XVIII hasta el principio del siglo XX.

Llama la atención, en cambio, la ausencia de retratos de muy notables prelados de siglos anteriores y, muy particularmente, el de don Fernando de Valdés Llano y Salas (1483-1568), obispo de Oviedo, arzobispo de Sevilla y Gran Inquisidor General, además de fundador de la Universidad de Oviedo. En 1909, un año después de la celebración del tercer centenario de su fundación, Fermín Canella, entonces rector, escribió al cabildo manifestando su deseo de donarle, «para ser colocada en sitio oportuno, si así lo tenía á bien el Excmo. Cabildo», el original, en escayola, de la estatua en bronce de Valdés levantada en el patio del edificio universitario. El cabildo acordó recibirla «con gratitud y complacencia», disponiendo su colocación, sobre pedestal, en la antesala capitular.²⁰ De esta manera Canella, que tanto había trabajado desde 1895 en el proyecto de la erección del monumento (CANELLA, 1903: 247) –destacada obra del escultor ovetense Cipriano Fernández Folgueras y Doiztua–, colaboraba activamente también en la empresa iniciada, treinta años antes, por su amigo De Cos, a la que faltaba el retrato de su más ilustre prelado.

Otros aspectos de interés se relacionan con las diferentes actitudes, vestimenta, atributos, accesorios y fondo con que se representan los obispos. En cuanto a las actitudes domina la sedente –en once retratos–, frente a la de pie –sólo seis–, más frecuente, en cambio, en las iconotecas civiles, y a la más antigua, orante –uno–. La mayoría aparecen ataviados con el llamado hábito de coro, formado por el roquete y la muceta; llevan cruz pectoral y solideo. Sólo dos se representan revestidos de pontifical, otros dos con capa, y uno con su hábito de dominico. El accesorio más común lo constituyen los libros –en cuatro retratos, uno de ellos con biblioteca–, pero tres aparecen con recado de escribir, otros tres con pliego en la mano, dos con crucifijo, y en otros dos se ven referencias a magnas obras que realizaron –Basílica de Covadonga, seminario conciliar–.

La mayoría no se ambientan en un lugar concreto y real. Son retratos de gabinete, de reducidísimo mobiliario, a veces con cortinajes o, como es característico del siglo XIX, con una pilastra al fondo. En dos casos no existe indicación alguna de interior. Sólo hay tres excepciones a esta sumaria: los retratos de Pisador, Vigil y Lauzurica. Este último, el más reciente, es también el único ejemplo de retrato en exterior.

3.1. Catálogo

BUSTO VALDES, Modesto del

Archivero del Tribunal Eclesiástico de Oviedo y pintor aficionado.

48. *Don Cristóbal de Rojas y Sandoval*, 1914. L. 99,5 x 80.

Inscripción en la parte inferior del marco: «DON CRISTOBAL DE ROJAS Y SANDOVAL / OBISPO DE OVIEDO (1547-1556) DE BADAJOZ, DE /CORDOBA. Y ARZOBISPO DE SEVILLA»

Media figura, sedente, de tres cuartos a la izquierda. Rostro afilado, de ojos vivos y barba y bigote canosos. Lleva muceta y solideo rojos; en la mano derecha tiene un pliego. A la derecha, crucifijo. El lienzo se encuentra muy arrugado en su parte izquierda.

Nacido en 1502 en Fuenterrabía, fue capellán de Carlos V, obispo de Oviedo entre 1547 y 1556, y también de Badajoz (1556) y Córdoba (1562), siendo promovido a la sede arzobispal de Sevilla en 1571. Falleció en Ziguales en 1580. Bajo su episcopado se terminó la torre de la catedral ovetense.

En la colegiata de Lerma, su sobrino Francisco costeó un monumento sepulcral con su retrato, orante, en bronce, obra realizada a principios del siglo XVII por Juan de Arfe. El cuadro de Oviedo no guarda relación con ella; puede ser copia del que se conserva en la iconoteca del palacio arzobispal de Sevilla (VALDIVIESO-SERRERA, 1979: n.º 245), o de algún grabado anterior a éste, ya de fines del siglo XVII.

Consta en los *Acuerdos capitulares* que fue regalado por Casimira González del Valle, viuda de Modesto Busto.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 81, f. 111. Cabildo ordinario de 23 de octubre de 1914.

CAÑEDO Y SIERRA, César, conde de AGÜERA

Nacido en Oviedo en 1851, ingresó en el Colegio de Caballería en 1866. Desde 1875 llevó el título, creado en 1789. En 1876 fue elegido diputado provincial por vez primera, siendo reelegido varias veces. Diputado en Cortes, presidente del Centro de Asturianos de Madrid, y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo. Pintor y fotógrafo aficionado, ganó en esta última actividad importantes premios en concursos nacionales. Falleció en Madrid en 1919.²¹

49. *Don Diego de Muros*, 1881. L. 100 x 80.

Inscripción a la izquierda, en el pergamino: «Recuerdo al Sr / Magistral, su amigo / el Conde de Agüera / El Yll^{mo}. Sr. D^o. Diego de / Muros, Obispo de Oviedo y fundador del Colegio M^{or}. de / Oviedo de S^o. Salvador de la / Universidad de Salamanca, / Ex-copia. Oviedo 1881».

Tres cuartos de figura, en pie, con capa, hábito, bonete y crucifijo, apoya la diestra en mesa con el pergamino; en la mano izquierda lleva un pliego enrollado.

Nacido en Muros, vivió en Roma, donde fue protegido del cardenal Mendoza. Fue luego deán de Santiago de Compostela, y allí comenzó la edificación del Hospital Real; obispo de Mondoñedo, y de Oviedo entre 1512 y 1525, año en que falleció. Destacado humanista, impugnador de las doctrinas luteranas. En Oviedo continuó la obra del retablo mayor y realizó la de la crestería del pórtico de la catedral.

En el Colegio de San Salvador de la Universidad de Salamanca, por él fundado, se conservó su retrato al menos hasta 1803, año en que fue ofrecido al cabildo ovetense. Al no aceptarlo éste, posiblemente permaneciera allí, pudiendo entonces servir como modelo al ahora catalogado, algo seco en su factura y color. Otros dos retratos (PAEZ, 1966: ord. 5.905) son el dibujado, de busto, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional *Constitutiones, Praecepta & Ritus*, y el que figura como ilustración del libro de José de ROJAS Y CONTRERAS, *Historia del Colegio viejo de San Bartolomé*, 2.^a parte, Madrid, 1768.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 2632.

[FERNANDEZ] FIERROS ALVAREZ, Dionisio

Nacido en Ballota (Cudillero) en 1827, cursó estudios de pintura a partir

de 1842 con José de Madrazo, y luego con su hijo Federico y en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, hasta 1855; viajó por Italia y España, participando en Exposiciones Nacionales e Internacionales, en las que obtuvo numerosos galardones. Instalado en Oviedo desde 1879, falleció en Madrid en 1894. Uno de los primeros cultivadores españoles del costumbrismo, fue también excelente retratista y, en sus últimos años, paisajista.

50. *Don Martín Carrillo y Alderete*, 1879. L. 100 x 80 cm.

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «D^o. Fierros / 1879».

Inscripción a la izquierda: «ILTMO Sr. D^o. / MARTIN CARRILLO Y ALDERETE. / OBISPO DE OVIEDO / DESDE 28 DE ABRIL / DE 1633 HASTA / MEDIADOS DE 1636. / FALLECIO SIENDO / ARZOBISPO DE / GRANADA.»



50. Dionisio FIERROS: *Don Martín Carrillo y Alderete*, L. 100 x 80.

Sentado, de tres cuartos a la izquierda, en sillón con respaldo en forma de gablete y de tapicería roja. Viste esclavina oscura con botonadura roja sobre roquete. Figura y composición están tomados del retrato del siglo XVII existente en el palacio episcopal de Granada, habiendo girado Fierros la figura hacia la izquierda, cambiando el tipo de sillón, y acentuado también la viveza del rostro y, particularmente, como es notorio en todos sus retratos, de los ojos. La obra fue pintada al poco tiempo de instalarse Fierros en Oviedo, en la última etapa de su vida, y regalada al Cabildo.

Carrillo y Alderete, natural de Toledo, fue juez metropolitano de Santiago, Inquisidor y Visitador de la Audiencia de Méjico; obispo de Oviedo entre 1633 y 1636, y posteriormente de Osma, y arzobispo de Granada a partir de 1641.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 2 de enero de 1880.

BIBLIOGRAFÍA: CANELLA, 1887: 211. SALADINO [F. de ARAMBURU Y ZULOAGA], *Revista de Asturias*, III, n.º 25, Oviedo, 30 de noviembre de 1897.

GARCIA DUARTE, Ramón

Nació en Santa María de Lugo (Llanera) (c. 1862), se formó como pintor y dibujante en la Escuela de Bellas Artes de San Salvador. Dedicado a la fotografía, abrió en Oviedo en 1903 una galería fotográfica, retocando al óleo, a menudo, las ampliaciones. Colaboró también con pintores retratistas, especialmente con José Prado Norniella. Establecido luego en Avilés, volvió a Oviedo poco antes de su muerte, ocurrida en 1937.

51. *Don Juan Ignacio Moreno Maisonave*, 1916. Cartón, 96,5 x 66.

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «R. G. DUARTE, fotog^o / 1916».

Inscripción: «EMMO. SR. D. JUAN IGNACIO MORENO MAISONAVE OBISPO DE OVIEDO (1857-1863) / ARZOBISPO DE VALLADOLID. ARZOBISPO DE TOLEDO Y CARDENAL DE LA S.I.R.»

Gran busto, de frente, con capelo y muceta cardenalicia. Pelo y sotabarba canos. El modelo es la litografía, realizada en 1870 por Lafosse sirviéndose de la fotografía hecha en Roma por los hermanos d'Alessandri, y publicada en el frontispicio del cuadernillo dedicado al Cardenal Moreno en el t. II de las *Actes et histoire du Concile Oecumenique de Rome 1869. Publiés sous la direction de Victor Fond*, París, s. a. (1870). E. PAEZ (1966: ord. 6.216), cita además de éste otros dos retratos fotográficos. Duarte lo fotografió —o amplió la fotografía originaria— y lo retocó al óleo, adaptándolo a un formato oval. Suprimió, así, la mesa a la derecha, en la que apoya la mano izquierda sobre un libro, y los detalles de los encajes del roquete. En cambio, dio mayor relieve a los pliegues de la muceta, y procuró acentuar la expresión de la boca, que aparece algo torcida. No era el primer retrato del obispo que realizaba, pues ya en 1905 había hecho la ampliación fotográfica —seguramente retocada— del de don Francisco Javier Bazán y Urniza, de más de un metro de altura, en vísperas de su recibimiento solemne como obispo de Oviedo.²²

Existe también la posibilidad de que formara parte de la Iconoteca la fotografía original, pues Canella cita un retrato de Moreno en la Iconoteca ya en 1887, que pudo luego haberse perdido. Un retrato al óleo de Moreno, en actitud distinta al de Oviedo, existe en la catedral de Toledo (*Junta de Iconografía*, n.º 2574). Otro, acuarelado, de ejecución reciente, en el Seminario de Oviedo. *Vid.* también la interesante iconografía citada en *supra* cat. 37.

Juan Ignacio Moreno nació en Guatemala en 1817. Llegó a España en 1834, y estudió en Valencia y Madrid, recibiendo órdenes en 1849. Ministro del Tribunal de la Rota (1853), obispo de Oviedo de 1857 a 1863, y luego arzobispo de Valladolid (1863) y Toledo (1875), y cardenal.

BIBLIOGRAFIA: CABAL, 1986: repr.

GONZALEZ MORI CARDIN, José Braulio

Nacido en Oviedo en 1824, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Salvador. Académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos, y socio fundador y tesorero de la Academia de Bellas Artes de Oviedo. Concejel del Ayuntamiento de Oviedo. Tenía una tienda de licores y otros géneros en la calle Cimadevilla, y fue pintor aficionado de cierta valía. Falleció en Oviedo en 1889.

52. *Don Tomás Reluz Quiñones*, 1879. L. 100,5 x 80,5.

Firmado y fechado en la parte inferior a la izquierda: «Mori / 1879».
Inscripción en la parte inferior, con parte ilegible por haberse desprendido la pintura: «Yltmo [...] D. Tomas Reluz Obispo de Oviedo. Tomó posesión el 2 de Mayo de 1697. Costeó la reedificación de la Capilla del Rey Casto. Falleció el 12 de junio de 1706.»

Sentado, de tres cuartos a la derecha, con hábito y tonsura dominicos. Cruz pectoral; a la derecha, mitra, y al fondo, a la izquierda, pilastra. En la mano derecha tiene un breviario. Existe otro retrato (óleo sobre lienzo) en el Museo Provincial de Toledo, y otro más en el grabado, abierto en Madrid en 1719, por Francisco Gazán, sobre dibujo de Juan de Delgado, publicado en Fray Manuel MEDRANO, *Patrocinio de Nuestra Señora en España. Noticias de su imagen y vida del Ilustrísimo Señor D. Fray Tomás de Reluz, Obispo de Oviedo*, Oviedo, 1719, (fin. lib. I), del cual se tomó el retrato suprimiéndose la biblioteca del fondo.

Nacido en Ciempozuelos en 1636, tomó el hábito dominico en 1655, destacándose como predicador. Fue obispo de Oviedo de 1697 a 1706, año en que murió en esta ciudad. Construyó la actual capilla del Rey Casto tras haber derribado la prerrománica existente. Edificóse durante su episcopado la Colegiata de San Juan de Gijón.

FUENTES: A. C. O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 30 de septiembre de 1879.
BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 3.115. CABAL, 1986: 678, repr.

53. *Don García Enríquez Osorio*, c. 1879-86. L. 100,5 x 80.

Firmado a la derecha: «Mori.»
Inscripción en la parte inferior: «D. GARCIA ENRIQUEZ OSORIO, OBISPO DE OVIEDO AÑO DE 1441.»

El lienzo presenta un agujero en el centro de la parte superior, y en la inferior la pintura está desprendida.

Media figura, en pie, cabello, bigote y perilla entrecanos; frente despejada. A la derecha, cortinaje blanco y oro. Parece tratarse de un retrato imaginado. También imaginado, pero de fines del siglo XVII, es el del palacio arzobispal de Sevilla (VALDIVIESO-SERRERA, 1979: n.º 230). Es obra de peor factura que la anterior.

Hijo de don Rodrigo Alvarez Osorio de Valcárcel y de doña Aldonza Enríquez, fue obispo de Oviedo en 1481-82. Fue promovido por influencia



53 José Braulio GONZALEZ MORI: *Don García Enriquez Osorio*, L. 100,5 × 80.

de su tío, el almirante de Castilla don Fandrique, a la sede arzobispal de Sevilla.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211.

GOSELBO, J.²³

54. *Don José Luis Montagut y Rubio*, 1877. L. 99,5 x 80.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Goselbo p^o.»

Fecha al otro lado: «Jativa 1877».

Inscripción en la parte inferior: «EXMO É YLLMO S^R. D^R. D^N. JOSE LUIS MONTAGUT Y RUBIO. OBISPO DE OVIEDO. CONDE DE NOREÑA. ASISTEN- / TE AL SACRO SOLIO PONTIFICIO. CABALLERO GRAN CRUZ DE YSABEL LA CATOLICA. SIENDO / CANONIGO MAGISTRAL DE VALENCIA. FUÉ PRECONIZADO PARA ESTA SILLA EL 21 DE D^{BRE} / DEL AÑO 1863. NACÍO EN ALBAIDA PRO^{CIA}. DE VALENCIA EL AÑO 1805.»

Lienzo con numerosos pliegues.

Media figura, de frente, revestido de pontifical; sostiene el báculo con su mano izquierda; la diestra, en actitud de bendecir. La obra fue remitida

por don José Barbarrós, canónigo de Valencia y sobrino del obispo, poco después de haber sido pintada.

Nacido en Albaida (Valencia), en 1805, fue magistral de Valencia y rector del seminario central de esta ciudad. Obispo de Oviedo entre 1863 y 1868, año en que, por enfermedad, fue trasladado a Segorbe. Falleció en 1875.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 8 de febrero de 1878.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 2.506. CABAL, 1987: 738, repr.

LOPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850)

55. *Don Gregorio Ceruelo de la Fuente*, L. 96 x 79.

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo. Depósito del Cabildo de la catedral de Oviedo en 1980.

Sentado, de frente, con los brazos apoyados. Viste roquete, muceta, cruz pectoral, y solideo. Ostenta dos condecoraciones con sus bandas, una de ellas la de Caballero de la Orden de Carlos III. Retrato del natural, con agudo sentido realista, evidencia las deformaciones de las manos, así como otros rasgos típicos de la artritis, minuciosamente analizados (CABAL, 1986: 726-727). Corresponde a una etapa de madurez del arte de Vicente López, en la que su clientela, atraída por su fama, procede en buena parte de provincias. Pudo haber servido de enlace entre ambos el pintor Justo María de Velasco, sobrino del prelado y discípulo de Vicente López hacia los años treinta del siglo pasado. Es el retrato de mayor valía del conjunto, y sirvió a otros pintores asturianos como modelo de *retrato del obispo*. Tal se advierte en el del Cardenal Inguanzo por Ramón Romea para la Iconoteca Asturiano-Universitaria, –al que sólo cambia las facciones–, y en el de Llano Ponte por López Armán para el Marqués de la Vega de Anzo, copia literal. (Agradecemos estas dos informaciones a don Emilio Marcos Vallaure).

Nacido en Santa Eulalia de Paredes de Nava, fue obispo de Oviedo entre 1815 y 1836, año en que murió en esta misma ciudad, donde destacó por su mucha actividad en la persecución de los liberales.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*: n.º 714 repr. lám. IX. J. LARCO, *La pintura española moderna y contemporánea*, 3 tomos, Madrid, 1964, t. III, lám. 34: repr. *Museo de Bellas Artes de Asturias*, (Oviedo), 1980, s. p. J. A. FERNANDEZ-CASTAÑON - E. MARCOS VALLAURE, *Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, 1986, p. 33. CABAL, 1986: 726, repr.

MERAS Y CAÑEDO, María Esperanza

Nacida en San Pedro de Paredes (concejo de Valdés) en 1850, de noble familia asturiana de la casa de Merás, cultivó la pintura durante su juventud. Casó con Rafael Lamas, de Ribadeo, villa en la que falleció c. 1929.

56. *Don Juan Francisco Manrique de Lara Bravo de Guzmán*, 1880.

L. 100,5 x 80.

Inscripción en la parte inferior, a la derecha: «11^{mo} Sr. D. Juan / Manrique de / Lara Bravo y Guzmán. / Tomó posesⁿ. / 8 Mayo 1754 / Trasladado / 24 Mayo / 1760.»

Lienzo con numerosas arrugas en su parte izquierda.

Media figura, casi de frente. Lleva roquete, muceta violada, de botona-



55 Vicente LOPEZ: *Don Gregorio Ceruelo de la Fuente*. L. 96 x 79.

dura roja, y cruz pectoral. En la mano izquierda tiene un pliego; en la diestra, un breviario que apoya en una mesa sobre la que hay una campanilla, tinteros, plumas, y pliego con la inscripción. El retrato fue encargado a la autora por el entonces canónigo arcipreste, don José Sarri y Oller.

Nacido en Almoguera en 1703, estudió en la Universidad de Alcalá. Fue teniente vicario de Alcalá, obispo auxiliar de Gerren o Maseli (1749), y obispo de Oviedo entre 1754 y 1760. Durante su episcopado se hicieron algunas restauraciones en el Palacio Episcopal, y se terminó la construcción de los grandes órganos barrocos de Pedro de Echevarría (destruidos).

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 8 de junio de 1880.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 2.076. CABAL, 1986: 708.

PASCUAL TEJERINA, Sebastián

Nacido en Gijón en 1924, se inició como litógrafo en 1942. En 1948 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y tras titularse estudió en la Academia Española en Roma (1953), viajando también a París (1956), Bélgica y Holanda (1963, con una beca March). Se ha dedicado so-

bre todo al paisaje, el retrato y el bodegón. Académico correspondiente de la de San Fernando desde 1975.

57. *Don Francisco Javier Lauzurica y Torralba*, 1954. L. 100'5 x 81.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «S. Pascual / Tejerina 1954»

Figura sedente, frontal al espectador. Viste sotana negra con vivos rojos y esclavina y fajín rosas, solideo, y capa de calle. Al fondo, la Basílica de Covadonga. La composición parece inscribirse en el interior de una gruta, recordando vagamente la del conocido cuadro de Genaro Pérez Villaamil titulado *La cueva de Covadonga* (Museo de Bellas Artes de Asturias). Es obra característica del sentido realista de su autor, que realizó el retrato del natural, aunque sirviéndose de un fondo idealizado, alusivo, en cualquier caso, al lugar que Lauzurica se preocupó de engrandecer.

Nacido en Yurreta (Vizcaya) en 1890, fue obispo titular de Siniando y auxiliar de la archidiócesis de Valencia, y director de su seminario metropolitano hasta 1936. En 1937, administrador apostólico de la diócesis de Vitoria. Obispo de Palencia (1943) y de Oviedo (1949-1959). A partir de 1980 residió en Madrid, falleciendo en 1964.

PRADA, David

Nacido en Avilés (c. 1835), se trasladó en su juventud a París, donde fue secretario de la embajada de España, relacionándose con el ambiente intelectual. Colaborador de diversas revistas y periódicos. En su vejez regresó a Avilés, donde falleció en 1903.

58. *Don Juan de Llano Ponte*, 1879. L. 100 x 80.

Inscripción en la parte inferior derecha: «El I^{mo}. / Sr. Don / Juan de / Llano Ponte, / Obispo de Oviedo, / Conde de Noreña del / Consejo de S. M. R. / nació en Avilés el 24 / de Abril de 1727 y mu- / rio en Oviedo el 23 / de Abril de 1805. / Yace / sepultado en la Capi- / lla mayor de la S^{ta} / Yglesia Catedral.»

Media figura, en pie, de tres cuartos a la izquierda. Lleva roquete, y muçeta y solideo violáceos. A la izquierda, la mitra sobre una mesa en la que descansa su mano derecha; en la izquierda tiene un breviario. J. L. PEREZ de CASTRO (*El Diccionario Geográfico histórico de Asturias*, t. I, Madrid, 1959, p. 213) cita otros tres retratos, además de éste: el de la casa del Marqués de Ferrera, en Avilés, el del Marqués de la Vega de Anzo, en Grado, obra de Armán, y el del palacio de Meres, realizado por José Argüelles Quiñones. El cuadro que ahora se cataloga es copia del primero. Con respecto al modelo, las variantes se limitan a la colocación de la cartela con la inscripción —ésta prácticamente similar—, en lados opuestos, el crucifijo, el alzacuello, y el breviario, más abierto en el original. El retrato de López Armán, en cambio, se copió del que hizo Vicente López de Ceruelo de Velasco. (*Vid. supra* cat 55). Emilio Marcos Vallauré nos indica la existencia de otro retrato, en actitud diferente a los anteriores, firmado por el pintor ovetense Francisco Xavier Hevia en 1801, en propiedad de los marqueses de Ferrera.

Nacido en Avilés en 1727, se doctoró en teología en la Universidad ovetense. Fue arcediano de Gordon, obispo auxiliar de la diócesis de Oviedo, y obispo electo en 1791; lo fue hasta su muerte en esa ciudad en 1805.

FUENTES: A. C. O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 30 de septiembre de 1879.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 2.029. PEREZ DE CASTRO, 1959: 213. CABAL, 1986: 717, repr. J. R. TOLIVAR FAES, *El Rev. Joseph Townsend y su viaje por Asturias en 1786*, Oviedo, 1936, p. 57; entre las pp. 80-81, repr.



59 Francisco REITER: *Don Agustín González Pisador*, L. 96 × 79.

REITER ELCEL, Francisco (*vid. supra* cat. 8)

59. *Don Agustín González Pisador*, 1781. L. 96 x 79.

Firmado debajo de la cartela: «Reiter, p. 1781».

Inscripción: «El Yllmo. Sr. Dn. Agustín González Pisa / dor Obispo de Oviedo, Conde de Noreña del / Consejo de S. M. [borrado]»

Sentado, figura entera, ante mesa con libros y recado de escribir, a la izquierda. Al fondo, biblioteca, tomada del grabado con el retrato de Reluz, sobre dibujo de Juan de Delgado, publicado por Medrano (*vid. supra* cat. 52), variándose la disposición de la figura, para cuya caracterización fisonómica debió disponer el pintor de algún apunte tomado, por él mismo, del natural. Es obra muy representativa del estilo ingenuo de Reiter por la viveza de su colorido. La desaparecida Iconoteca Asturiano-Universitaria poseyó una copia de este lienzo, debida al profesor Ramón Romea.

El cuadro catedralicio fue restaurado en 1981 en los talleres del Museo de Bellas Artes de Asturias y, al presente, se encuentra colgado en el despacho del canónigo archivero.

Nacido en Nava del Rey (Valladolid), en 1709, fue obispo de Oviedo desde 1760 hasta su muerte, acaecida en 1791 en Benavente. Celebró sínodo episcopal y dio *Constituciones* en 1769. Dispuso la reedificación de muchas iglesias de la diócesis, y contribuyó al fomento de la Sociedad Económica de Amigos del País.

BIBLIOGRAFIA: *Junta de Iconografía*, n.º 1.335. GONZALEZ SANTOS, 1985 a. CABAL, 1986: 711, repr.

RODRIGUEZ LOSADA, José María

Nació en Sevilla en 1826, y allí se formó, aunque pasó la mayor parte de su vida en Jerez, donde falleció en 1896. En 1849 fue premiado por la Sociedad Económica Hispalense. Obtuvo menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de 1858 y 1867, y numerosos premios en otras exposiciones regionales. Dedicado a la temática de historia, al retrato y, en menor medida, al género religioso.



60 José María RODRIGUEZ LOSADA: *Don Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros*. L. 100,5 × 81,5.

60. *Don Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros*, L. 100,5 x 81,5.

Firmado en la parte inferior, al centro: «Rodrig^z de Losada»
Inscripción en la parte inferior: «Excmo Sr D. Sebastian Herrero y Espinosa
Obispo de Oviedo desde 28 de Julio / de 1882 hasta 1.º de Mayo de 1883.»

El lienzo tiene un agujero en la parte superior.

Sentado en amplio sillón en cuyos brazos se apoya, de tres cuartos a la derecha, viste roquete, muceta y cruz pectoral, y condecoraciones, con banda. En su mano izquierda coge un libro que apoya en el regazo; en la mano derecha tiene el bastón de mando y el anillo episcopal. Retrato del natural pintado con la proximidad de quien debía ser amigo personal del prelado —a quien debió conocer en Jerez o Sevilla—, y con la característica técnica suelta de Rodríguez Losada. Pudo haberse realizado hacia 1883 ó 1884, y donado por el obispo a la catedral de Oviedo, en el momento de formación de su Iconoteca episcopal.

Nacido en 1822 en Jerez de la Frontera, estudió Derecho en Sevilla, donde se señaló como dramaturgo y poeta. En 1858, ingresó en la Congregación del Oratorio. Rector del seminario de Cádiz, obispo de Cuenca, Oviedo (de 1882 a 1883), Vitoria y Córdoba, y arzobispo de Valencia (1889), ciudad en la que falleció en 1903.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 1.469. CABAL, 1986: 748, repr.

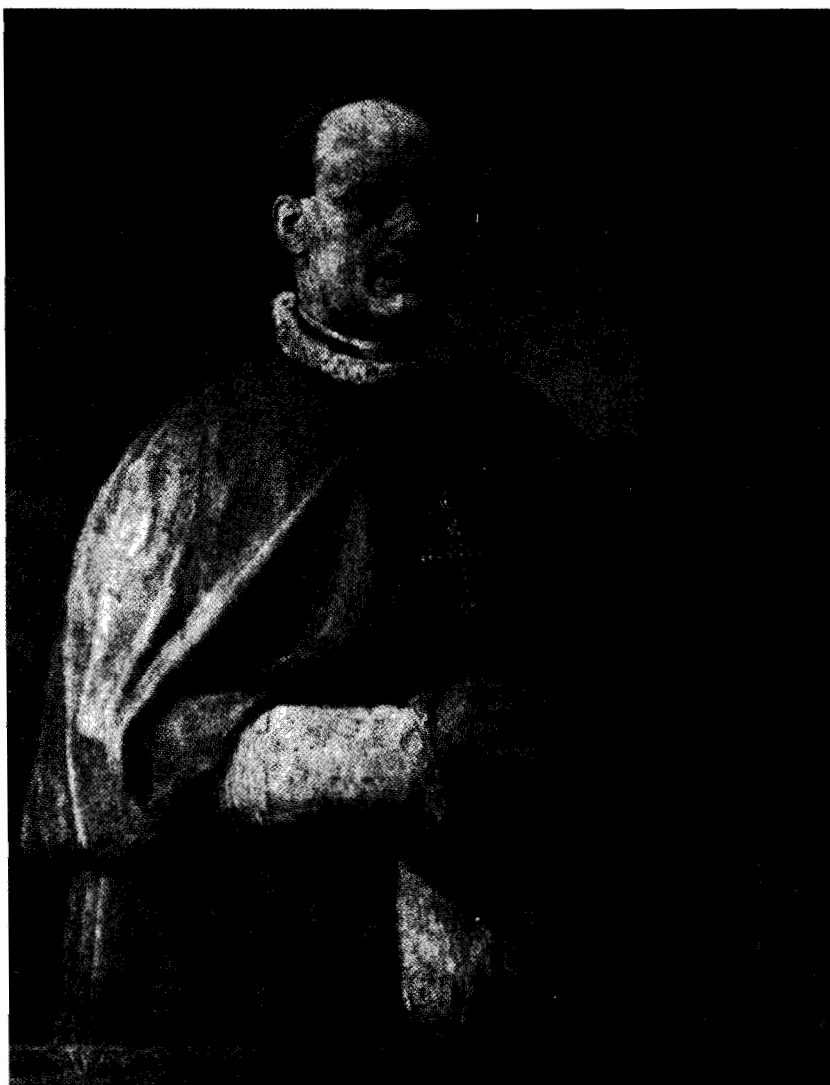
SORIA GONZALEZ, Nicolás

Hijo, nieto y hermano de pintores, nació en Avilés en 1882. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde ingresó en 1899. Catedrático de Dibujo de los Institutos de Murcia (1906) y Oviedo (1912). Participó en diversas Exposiciones Nacionales, obteniendo tercera medalla en 1920 y segunda en 1926. Falleció en Oviedo en 1933. Buen dibujante, se dedicó al cuadro de género y al retrato y, en menor medida, al bodegón y el paisaje.

61. *Don Ramón Martínez Vigil*, 1915. L. 100,5 x 80 cm.

Firmado y fechado a la izquierda: «N. Soria / 1915».
Inscripción en la parte inferior: «EXCMUS. DNVS. RAYMVNDVS MARTINEZ VIGIL. O.P. / ANN. MDCCCLXXXIV-MCMIV».

Tres cuartos de figura, en pie, de tres cuartos a la derecha. Lleva roquete, muceta, cruz pectoral, solideo y una condecoración (seguramente la Gran Cruz de Isabel la Católica). Apoya su mano izquierda en papel sobre una mesa, mientras que en la derecha tiene una pluma, en trance de escribir. Al fondo, crucifijo, mirador con dos arcos de medio punto separados por columnita, y vista al seminario conciliar de Santo Tomás de Aquino, edificado bajo su episcopado con planos del arquitecto diocesano Luis Bellido. El retrato fue regalado en 1915 por don Angel Regueras López, protegido y amigo de Martínez Vigil, y magistral y doctoral del cabildo de Oviedo, así como rector del seminario y, posteriormente, obispo de Plascencia (1915) y Salamanca. Es obra característica de un segundo momento en el estilo retratista de su autor, que sustituye un anterior tratamiento nervioso y expresivo por una mayor serenidad y estatismo, que confiere a las figuras cierta pesantez y monumentalidad (tales su *Autorretrato* y el *Retrato de su mujer*, de los años anterior y posterior, respectivamente, a la obra que se cataloga).



61 Nicolás SORIA: *Don Ramón Martínez Vigil*, L. 100,5 × 80.

La figura se tomó de la fotografía realizada por Ramón del Fresno y Cueli cuando el obispo tomó posesión, es decir, a la edad de cuarenta y cuatro años.²⁴ Otros retratos de este obispo son el de Dionisio Fierros para la casa capitular de Covadonga (1893), y su boceto, el de José Uría y Uría para la Iconoteca Asturiano-Universitaria (desaparecido en 1934), y el de José Prado Norniella para el Ayuntamiento de Pola de Laviana. Efigie de interés es también el busto en bronce, de 1926, colocado en el pórtico de la Basílica de Covadonga, obra de Mariano Benlliure, cuyo original en escayola se conserva en la sala capitular de la catedral.

Nacido en Santa María de Tiñana (Siero) en 1840, cursó sus primeros estudios en la Pola de Laviana. Tomó el hábito de dominico en el convento de Ocaña. Catedrático de la Universidad de Manila. Obispo de Oviedo entre 1884 y 1904, año en que falleció, emprendió varias obras, entre ellas la desgraciada reforma del interior de la catedral. Autor de numerosos y variados escritos.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 81, f. 124. Cabildo extraordinario de 12 de febrero de 1915.

BIBLIOGRAFIA: CABAL, 1986: repr.

VILLAN, Víctor

62. *Don Benito Sanz y Forés*, 1886. L. 100 x 80 cm.

Firmado y fechado al dorso: «Fr. Víctor Villán, agustino, / fecit, 18 Marzo de 1886».

Inscripción en la parte inferior: «EL EXCMO. É ILMO. S^r. D^r. D. BENITO SANZ Y FORÉS OBISPO DE OVIEDO. TOMÓ POSESIÓN EN / 4 DE DIC^e. DE 1868. FUÉ PROMOVIDO AL ARZOB^{do}. DE VALLADOLID EN 18 de NOV^e. DE 1881.»

Lema, en el escudo: «DOMINUS ILLUMINATIO MEA ET SALUS MEA».

Sentado, de tres cuartos a la izquierda, con roquete, muceta y solideo. Pequeñas gafas. Apoya el antebrazo en mesa con libros y con un dibujo en perspectiva axonométrica del segundo de los proyectos que hizo para la Basílica de Covadonga, a petición del Obispo, Roberto Frassinelli Burnitz; en él puede verse la cripta, única parte que llegó a construirse según sus planos. La vista, desde el lado meridional, proporciona un conocimiento complementario al del grabado que publicó *La Ilustración Gallega y Asturiana*, Madrid, 8 de diciembre de 1879, p. 124.

La figura está tomada de una fotografía del año 1868, el de la consagración del obispo; publícala MENDEZ MORI (1928: 35). En esa misma fotografía se basa el retrato que realizó en 1897 José Ramón Zaragoza para la casa capitular de Covadonga, envejeciendo al prelado. Otros retratos son los dos firmados por M. Castro en 1896 para el Palacio Arzobispal de Sevilla y su Biblioteca (*Junta de Iconografía*, n.º 3460; VALDIVIESO-SERRERA, n.º 275, 293), y el busto en bronce, de 1926, para el pórtico de la Basílica de Covadonga, debido a Mariano Benlliure. Sabemos que ya en 1896 Arturo Sordo había realizado un busto del prelado.²⁵ Otros retratos, éstos fotográficos, de interés, son los dos que cita PAEZ (1966, ord. 8728).

Nacido en Gandía en 1828, estudió Jurisprudencia en la Universidad de Valencia. Canónigo lectoral de Tortosa, vicerrector del seminario conciliar de Gandía, obispo de Oviedo de 1868 a 1881 y, posteriormente, arzobispo de Valladolid (1881) y de Sevilla (1889), siendo nombrado cardenal en 1893. Falleció en Madrid en 1895. Durante su episcopado se emprendieron las obras de la Basílica de Covadonga y se restauraron el retablo mayor de la catedral y la capilla del Palacio Episcopal.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 3459. CABAL, 1986: 741, repr. M. C. MORALES SARO, *Frassinelli el alemán de Corao. Asturias 1845-1887*, Oviedo, 1987, p. 117.

3.1.1. Anónimos

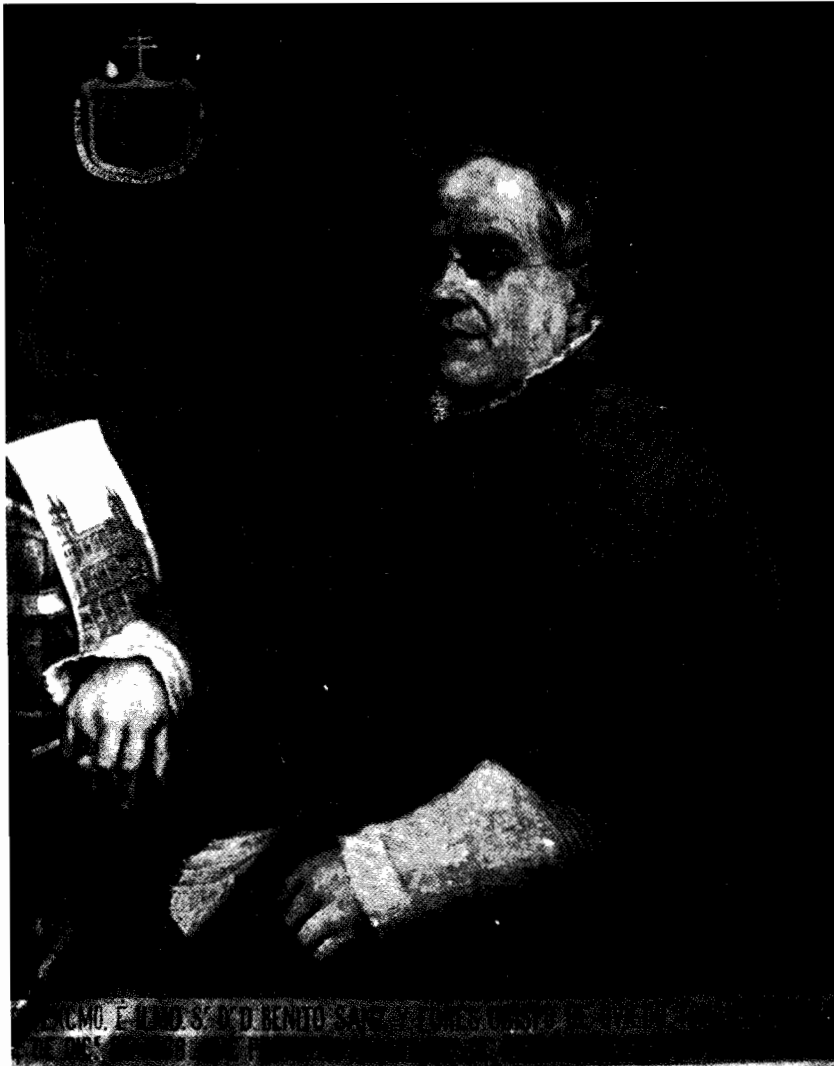
63. *Valeriano Ordóñez de Villaquirán*, 1879. L. 99,5 x 80

Fechado en la parte inferior izquierda: «Oviedo 1879».

Inscripción, con algunos nexos, en el lado inferior izquierdo: «M. RVDO Y MUY MAGNIFICO SR D. VA- / LERIANO ORDOÑEZ VILLAQUIRAN DEL / CONSEJO DE LA REINA Y SU PREDICADOR».

En el lado inferior derecho: «A. 9 DE MARZO DE 1509 TOMO POSESION DEL / OBISPADO DE OVIEDO, QUE SE DECLARÓ VA- / CANTE POR SU MUERTE EL 20 DE AGOSTO DE 1512».

Media figura, arrodillado, en posición orante, casi de perfil a la derecha. Lleva capa pontifical y mitra. A la derecha, columna. Se tomó como modelo el retrato de bulto redondo en el retablo de la capilla mayor de la catedral, en el que aparece como donante.



62 Víctor VILLAN: *Don Benito Sanz y Forés*, L. 100 x 80.

Nacido en Zamora, fue oidor de Valladolid y predicador del rey; obispo de Ciudad Rodrigo y de Oviedo, desde 1509 hasta 1512, fecha en la que falleció residiendo en Burgos.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 2.721.

64. *Don Ignacio Díaz Caneja*, L. 101 x 81,5.

Inscripción en la parte inferior: «Exmo é Illmo Sr. Dr. D. Ignacio Díaz Caneja, Obispo de Oviedo = Nació en la Villa de Oseja, Diócesis de Leon en 31 / de julio de 1769 = Fué consagrado Ovispo de Oviedo en 16 de Julio de 1848 y falleció en 20 de Noviembre de 1856».

Sentado en sillón frailer, de tres cuartos a la derecha, con la cabeza casi de frente. Condecoración con su banda. Fue regalado por su sobrino don Domingo Díaz Caneja. Es copia, con alguna variante relativa a la supresión de accesorios, de otro retrato también anónimo, propiedad de sus familiares. Existe un tercero similar en actitud a los primeros, en el seminario de León –información debida a don Antonio Viñayo, que lo reproduce– (VIÑAYO, 1955: 254). Dos retratos más en la iglesia parroquial –donde en su memoria y en la de su hermano Joaquín, destacado político liberal,



Fuera de cat. Fermín LOPEZ DEL VALLADO: *Don Tomás José Ruiz de Montes*. Desaparecido. Foto Archivo Moreno.

se colocó un panteón realizado en los talleres de José Vega Mier²⁶ y en el Ayuntamiento de Oseja de Sajambre; y otro más, al parecer fotográfico, en la iglesia parroquial de Villabalter (información de su párroco, don Silvio). Uno acuarelado, de reciente ejecución, en el seminario de Oviedo.

Nacido en Oseja de Sajambre en 1769. Fue catedrático del seminario de San Froilán de Valladolid, párroco de Villabalter (León), deán y obispo de Oviedo, donde fundó el seminario conciliar, falleciendo en 1856. Sus simpatías liberales le valieron, durante la reacción fernandina, suspensiones y confinamientos.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 78, s. f. Cabildo extraordinario de 14 de febrero de 1885.

BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 843. CABAL, 1986: repr.

* * *

A estos diecisiete retratos debiera añadirse, con similares dimensiones, y en igual técnica de óleo sobre lienzo, el perdido de:

LOPEZ DE VALLADO Y BRANAT, Fermín

Nacido en Oviedo en 1844, se doctoró en Derecho, interesándose también por las Bellas Artes. Establecido, como abogado, en Oviedo, colaboró con sus escritos en la prensa local conservadora. Fue administrador del Conde de Revillagigedo, habilitado de culto y clero de la diócesis ovetense, y alcalde de Oviedo en 1906. Falleció en esta ciudad en 1912.

Don Tomás José Ruiz de Montes, 1879.

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «F. VALLADO. 1879.»
Inscripción en la parte inferior: «Itmo. S^o. D^o. Thomas Joseph Ruiz de Montes, Arzobispo de Seleucia. / El 24 de Junio de 1723 tomó posesion del Obispado de Oviedo, que se decla- / ro vacante el 27 de Oct^o. de 1724 por su traslacion á Cartagena y Murcia.»

Media figura, de tres cuartos a la derecha, mira al frente. Revestido de Pontifical, con mitra y báculo. Con bigote fino y perilla, y expresión de viveza. Al fondo, a la derecha, cortinaje oscuro con borlas. Obra de factura suelta, con alguna ligereza de dibujo.

Nacido en la provincia de Granada, fue catedrático de Teología del Colegio del Sacro Monte. Nombrado, entre otras dignidades, canónigo de San Juan de Letrán, arzobispo de Seleucia, y obispo de Oviedo (1723-24); fue promovido luego a los arzobispados de Tarragona y Zaragoza, a los que renunció, siendo obligado a aceptar el obispado de Cartagena.

FUENTES: A.C.O., *Acuerdos capitulares*, t. 77, s. f. Cabildo extraordinario de 30 de septiembre de 1879. Archivo Moreno, n.º 04479/B. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Servicio de Obras de Arte, Madrid.
BIBLIOGRAFIA: CANELLA, 1887: 211. *Junta de Iconografía*, n.º 3.305.

4. APENDICE DOCUMENTAL

I

1771, mayo 13. Oviedo (catedral)

Inventario de cuadros existentes en la sacristía de la catedral y su oratorio. Se repiten, salvo contadas excepciones, las mismas cédulas en los inventarios de 1777 y 1791. Los cuadros seguidos de un asterisco () son los que actualmente se conservan.*

A.C.O.: *Ymbentario de las alaxas que tiene esta Santa Yglesia de Oviedo, hecho en 13 de mayo de 1771*. Inventarios, fábrica y otros, ff. 28 v.º-31.

«Sacristía baja.

Frontera principal.

Cuadros

Ytem, en la frontera principal, una efigie de *Crucifixo* con su dosel de tisú encarnado guarnecido en galón de oro.

Ytem, un cuadro de *Nuestra Señora de la Asunción*, grande, con marco dorado.

Ytem, dos cuadros, de a vara, de *San Pedro** [cat. 3] y *San Pablo** [vid. cat. 32], con sus marcos dorados con targetas.

Ytem, dos láminas pequeñas, sobre cobre, con sus vidrios, con *Jesús y María*, con sus marcos negros, con sus targetas a las esquinas doradas, que dexó el señor don Pedro Flórez, canónigo.

Ytem, dos espejos de vestir, con marcos dorados.

Ytem, sobre las dos puertas de los lados de la dicha fachada, hay dos cuadros grandes: uno de la *Natividad de Nuestra Señora* y el otro de la *Presentación de la Virgen** [cat. 2], con marcos lisos por dorar, con sus targetas en las esquinas, doradas menos una, que le falta; diólos el señor don Andrés de Llanes, arcediano de Tineo.

Fachada hacia la Cerería.

Ytem, hacia la Cerería, un *Cristo* pequeño con su dosel de tisú morado, guarnecido de galón de oro.

Ytem, dos estampas que están a los lados de el *Cristo*, con vidrios y bordes de seda floja y marcos negros. Quedaron del señor Reluz, como también el *Cristo*.

Ytem, en la fachada de la Cerería, un cuadro grande de *Nuestra Señora del Sagrario de Toledo*, con marcos de talla dorados con esmaltes verdes; y fue del señor Andaya.

Ytem, dos cuadros de a vara de *San Pedro* y *San Andrés*, con sus marcos negros y dorados, que dio el señor Llanes [don Andrés de].

Ytem, un espejo con marcos de ébano, con cordón de seda para colgarlo.

Ytem, sobre el caxón de los cetros, un cuadro grande de *Nuestra Señora de las Angustias** [cat. 11], con su marco dorado.

Fachada hacia San Benito.

Ytem, un *Crucifijo* de marfil, que le dio el señor Ramírez, canónigo y abad de Teberga, que se halla con su dosel de tisú morado guarnecido con su galón de oro.

Ytem, dos láminas con dos *Marías*: una sobre cristal y otra sobre cobre* [cat. 8], con sus marcos dorados y remates también dorados, con sus cristales delante, que fueron, uno del señor Reluz, y otro dio el señor Miranda, obispo de Teruel.

Ytem, otro cuadro con la efigie de *Nuestra Señora del Portal*, que está en lienzo con marco dorado y jaspado, que fue del señor Avello.

Ytem, a la pared que mira al norte, a los dos lados de la ventana, dos cuadros con marcos dorados: el uno del *Fraticidio de Abel* y el otro, *Cristo con la cruz a cuestas*.

Ytem, un espejo con sus cordones de seda y tres borlas, con su marco de ébano.

Ytem, dos láminas: una del *Tránsito de San Joseph* y otra de *Nuestra Señora*; la de San Joseph está sobre cobre, con sus marcos y tafiletos dorados.

Ytem, dos florones, con sus *Agnus Deis*; fueron del señor Andaya.

Ytem, en el otro frente que mira al *Cristo* de marfil de arriba, se halla en la parte superior, está un cuadro con la imagen de *Santa Liberata* crucificada, con su marco tallado y esta talla, dorada.

Ytem, perpendicularmente se halla otro cuadro con la figura de un *Niño Jesús*, bellissimo, teniendo en las manos una corona de espinas y una caña; con marco todo de talla dorado, dádiva del dicho señor Llanes [don Andrés de].

Ytem, al lado que va dicho hay otras dos láminas: una de la *Asumpción de Nuestra Señora** [cat. 15], por la que se pintó la media naranja de la sacristía, y la otra imagen de *Nuestra Señora de Belén*, ambos con marcos jaspados y dorados.

Ytem, en los cuatro pilastres en que funda la media naranja, se halla en los planos donde arrancan los arcos cuatro cuadros con sus marcos jaspados y dorados, y sus adornos dorados: y son los *Cuatro Doctores de la Yglesia** [cats. 17-20], que dio el señor don Joseph Santiago Balbín, canónigo.

Ytem, en dichos pilastres, en los dos de ellos, hay dos espexos grandes con sus marcos dorados; y en los otros dos, en cada uno de ellos, un *Jesús*

y una *María*, con sus marcos de talla bastante grandes: y los dio el señor Carrandi, canónigo coadjutor.

Ytem, en los nichos a donde están los cajones para vestirse los capellanes, hay dos cuadros grandes, con sus marcos dorados: uno con la patrona *Santa Eulalia** [cat. 5] y el otro, con *Nuestra Señora, San Joseph, el Niño durmiendo y San Juan** [cat. 12].

Ytem, encima de éstos hay otros dos cuadros con marcos lisos negros: el uno con la efigie de *San Miguel* y el otro, con la de *Nuestra Señora, el Niño y San Juan** [cat. 13?], dádiva del señor don Joseph de Llanes, arcediano de Ribadeo.

Ytem, en los nichos de junto a la puerta, hay cuatro cuadros con marcos dorados, dos a cada lado, con las efigies del *Salvador y María, la Natividad del Señor* y otra de *Nuestra Señora*.

Ytem, encima de dicha puerta hay otro cuadrito con el retrato del cardenal *Cienfuegos** [cat. 7], con los marcos lisos negros.

Ytem, otro cuadro que está en el oratorio, con efigie de *San Pedro*, que sirve para los aniversarios, con marcos dorados y jaspados.

[...]

Ante mí: *Joseph Santiago de Balbín*, secretario.»

II

1743, marzo 9. Oviedo (sala capitular de la catedral)

Relación de cuadros que el difunto arcediano de Tineo, don Andrés Benito de Llanes Estrada († 27,02,1743) dejó a la catedral de Oviedo.

A.C.O.: *Acuerdos capitulares*, t. 51, f. 176.

«[...] también deja en su testamento los legados siguientes:

Para la sacristía deja tres cuadros con sus marcos dorados: el uno que es un *Niño Jesús*, un *San Pedro* y un *San Andrés*, ambos con su marco pintado y dorado.

Para la capilla del Rey Casto, dos cuadros grandes con su marco de nogal: uno de la *Presentación de Nuestra Señora** [cat. 2] y el otro, el *Nacimiento*.

Para la capilla de Santa Eulalia, un cuadrito en cobre* [cat. 1], etc.»

5. BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ AMANDI, 1882.
ALVAREZ AMANDI, Justo, *La Catedral de Oviedo (Perfiles histórico-arqueológicos). Seguidos de un apéndice que contiene otros monumentos arqueológicos-cristianos de Asturias, Covadonga, etc.*, Oviedo, 1882.
- BECERRO, 1884
BECERRO DE BENGOA, Ricardo, *De Palencia á Oviedo y Gijón, Langreo, Trubia y Caldas*, Palencia, 1884.
- BELLMUNT-CANELLA, 1895, 1897, 1900.
BELLMUNT Y TRAVER, Octavio & CANELLA Y SECADES, Fermín, *Asturias*, 3 vols., Gijón, 1895-1900.
- CABAL, 1986.
CABAL GONZALEZ, Melquiades, «Cómo enfermaron y murieron los Obispos de Oviedo (siglos XVIII al XX)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 119, 1986, pp. 671-786. (Con buenas fotografías de Isidoro Cortina Frade, de nueve de los retratos).
- CANELLA, 1886.
CANELLA Y SECADES, Fermín, *Noticias biográficas de D. Juan Nepomuceno Cónsul y Requejo, promotor y primer director de la Escuela de Dibujo de Oviedo*, Oviedo, 1886.
- CANELLA, 1887.
CANELLA Y SECADES, Fermín, *El libro de Oviedo*, Oviedo, 1887. Hay ed. facs., Oviedo, 1984.
- CANELLA, 1903.
CANELLA Y SECADES, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, 2.ª edición reformada y ampliada (la 1.ª, de 1873), Oviedo, 1903-1904. Hay ed. facs., Oviedo, 1985.
- CASO, 1982.
CASO, Francisco de, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo, I (1300-1520)*, Gijón, 1982.
- CASO-RAMALLO, 1983.
CASO, Francisco de & RAMALLO ASENSIO, Germán, *La catedral de Oviedo*, León, 1983.
- CEAN, 1800.
CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, VI vols. Hay ed. facs., Madrid, 1965.
- CERUELO, 1879.
CERUELO DE VELASCO, Juan de la Cruz], *Revista histórico-icnográfica de la Santa Basílica de Oviedo por un antiguo capitular*, Oviedo, 1879 (2.ª ed., corregida y aumentada).
- CUESTA-SANDOVAL, 1919 y 1920 II.
CUESTA FERNANDEZ, José (arcipreste) & SANDOVAL, Arturo de (canónigo archivero), *Trabajos realizados en la Cámara Santa. Memoria presentada al Excmo. Cabildo por los M. I. Sres. —*, Oviedo, 1920. (I, 1919. II, 1920).
- CUESTA-ARRIBAS, 1933.
CUESTA FERNANDEZ, José (presb.) & ARRIBAS, Filemón, «La documentación del retablo [de la catedral de Oviedo]», *Archivo Espa-*

ñol de Arte y Arqueología, t. IX, n.º 25, Madrid, 1933, pp. 7-20.

CUESTA, 1957.

CUESTA FERNANDEZ, José (presb.), *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957.

GOMEZ-MORENO, 1933.

GOMEZ-MORENO, Manuel, «El retablo mayor de la catedral de Oviedo, I», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. IX, n.º 25, Madrid, 1933, pp. 1-6.

GOMEZ, 1984.

GOMEZ RASCON, Máximo, *Museo catedralicio Diocesano de León*, León, 1984.

POSADA, 1794.

GONZALEZ DE POSADA, Carlos, *Memorias históricas del Principado de Asturias y obispado de Oviedo*, Tarragona, 1794.

GONZALEZ SANTOS, 1985 a.

GONZALEZ SANTOS, Javier, *Francisco Reiter: pintor ovetense de la segunda mitad del siglo XVIII*, Oviedo, 1985. (Memoria de licenciatura inédita).

GONZALEZ SANTOS, 1985 b.

GONZALEZ SANTOS, Javier, «Obras de Alonso del Arco en Asturias», *Liño*, n.º 5, Oviedo, 1985, pp. 227-232.

GONZALEZ SANTOS, 1985 c.

GONZALEZ SANTOS, Javier, «La imagen de Covadonga en los grabados y pinturas del siglo XVIII», *Astura. Nuevos cartafueyos d' Asturias*, n.º 3, Oviedo, 1985, pp. 27-38.

JOVELLANOS, 1782.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Cartas del Viaje de Asturias (Cartas a Ponz)*. Ed., prólogo y notas de J. M. Caso González, Salinas, 1981, 2 vols.

Junta de Iconografía

Junta de Iconografía Nacional. Índice ilustrado, Madrid, 1914-1926.

LABRA, 1879.

LABRA Y CADRANA, Rafael María de, «La Catedral de Oviedo», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, n.º 1, Madrid, 10 de enero de 1879, pp. 4-8; n.º 2, 20 de enero de 1879, pp. 16-20; n.º 3, 30 de enero de 1879, pp. 26-28.

LLAMAZARES, 1922.

LLAMAZARES, Fernando, *Museos de León y Provincia*, León, 1985.

MADOZ, 1849.

MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849, 16 vols. (voz: OVIEDO, t. XII).

MENDEZ MORI, 1922.

MENDEZ MORI, Paciente, *Apuntes para la historia de la fundación y propagación de la catequesis en esta diócesis y para la del Catecismo de niños de Oviedo por el director de este centro Don — presbítero 1919 y 1922*. Oviedo, 1922.

MENDEZ MORI, Paciente, *El Emmo. Cardenal Sanz y Forés (Obispo de Oviedo, 1868-1882)*. Oviedo, 1928.

- MIGUEL VIGIL, 1887.
MIGUEL VIGIL, Ciriaco, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la Provincia*, Oviedo, 1887, 2 vols.
- MURILLO-VALDES, 1897.
MURILLO, Eusebio & VALDES Y LOPEZ, Felipe, «Miranda. Belmonte» en, BELLMUNT-CANELLA, *Asturias*, t. II, 1897.
- OSSORIO, 1883-1884.
OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, por —, Madrid, 1883-1884. Ed. Facs., Madrid, 1975.
- PAEZ, 1966.
PAEZ RIOS, Elena, *Iconografía Hispana. Catálogo de personajes españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la sección de estampas bajo la dirección de —*, Madrid, 1966, 6 vols.
- PEREZ SANCHEZ, 1964.
PEREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964.
- QUADRADO, 1855.
QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855.
- RADA, 1860.
RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Viaje de SS. MM. y AA. RR. por Castilla, León, Asturias y Galicia*, Madrid, 1860.
- RAMALLO, 1985.
RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985.
- RODICIO, 1977.
RODICIO, María Cristina, «El lienzo de Sta. Bárbara de la catedral de León», *Tierras de León*, n.º 26, León, 1977, p. 31.
- SILVIO ITALICO, 1984.
[SILVIO ITALICO] ALVAREZ-BUYLLA Y LOZANO, Benito, «La pintura asturiana», *Boletín del Centro de Estudios Asturianos*, n.º 4, Oviedo, 1924, pp. 21-41.
- SUAREZ, 1936.
SUAREZ, Constantino, *Escritores y artistas asturianos*, Madrid, 1936 - Oviedo, 1959, 7 vols.
- URREA, 1977.
URREA FERNANDEZ, Jesús, «La pintura del siglo XVII en León», separata de *Tierras de León*, n.º 29, León, 1977.
- URREA, 1983.
URREA FERNANDEZ, Jesús, *Los lienzos de Diego Valentín Díaz del retablo de la Corte (Oviedo)*, Oviedo, 1983.
- VALDIVIESO, 1981.
VALDIVIESO, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981.
- VALDIVIESO-SERRERA, 1979.
VALDIVIESO, E. & SERRERA, J. M., *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- VIÑAYO, 1955.
VIÑAYO, Antonio, *El Seminario de Oviedo. Apuntes para el primer siglo de su vida 1851-1954*, por —, Oviedo, 1955.



NOTAS

1. Otro *Calvario*, idéntico al referido, puede verse en la propia catedral, en la capilla del Rey Casto. encastrado sobre la puerta del hastial; fue trasladado allí a raíz de la sustitución de la basílica prerrománica de Santa María por la barroca actual, a comienzos del siglo XVIII.
2. J. A. GAYA NUNO, «El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LI, Madrid, 1947, p. 52. D. ANGULO - A. E. PÉREZ SANCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, p. 317, ord. 38. AA. VV., «El Prado disperso. Cuadros depositados en Asturias». *Boletín del Museo del Prado*, 17, t. VI, Madrid, 1985, p. 112.
3. La estampa tiene el siguiente pie:

«ALVARVS E SOCIETATE IESV S. R. E. / PRESBYTER CARDINALIS CIEN-
FVE-/ GOS HISPANVS / CREATVS DIE XXX. SEPTEMBRIS MDCCXXX /
Obijt die 19 Augusti 1739./
Giussepe Perona pinx. Hieronimus Rossi incid.»

Butil, 220 x 165 mm. (PAEZ, 1966: ord. 2085-4).
4. *Apud*. M. ESTELLA MARCOS, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las colonias*, Madrid, 1984, t. II, p. 81, cat. 129, fig. 125.
5. Datos biográficos del obispo Mantilla en: A. MARAÑON DE ESPINOSA, *Historia eclesiástica de Asturias* (c. 1614). Gijón, 1977, p. 166. E. FLOREZ, *España Sagrada*, t. XVIII, Madrid, 1789, pp. 249-251.
6. Aparecen registrados *in situ* ya en 1732, en el inventario de bienes del Sr. d. José Manuel Bernardo de Quirós, marqués de Campo Sagrado:

«Quatro quadros grandes, pintura de Roma: el uno de *El Nacimiento*; otro, la *Adoración de los Reyes*; otro, el *Zenáculo* y el otro, el *Descendimiento*».
(A.H.P.: Ante Melchor de Huergo Valdés, leg. 661, año 1732, f. 6 v.º).
7. Nació en Oviedo por los años 1825-1832; fue alumno de la Escuela de Dibujo donde tuvo por maestro a don Vicente Arbiol. En 1859, marcha a Sevilla, ciudad en la que residió hasta su muerte, acaecida en 1894 (VALDIVIESO, 1981: 135).
8. No deja de llamar la atención que Clarín, en el cap. I de *La Regenta* (1884), narrando la visita girada por el erudito Bermúdez con los señores de Palomares, mencione «una copia bastante fiel y muy discretamente comprendida del célebre cuadro de Murillo, *San Juan de Dios*, del Hospital de los Incurables de Sevilla». Ninguno de los cuadros descritos por Leopoldo Alas en la sacristía de la catedral de Vetusta se corresponde con los de la de Oviedo, mas entre unos y otros puede establecerse una cierta relación que, quizás, nos dé la clave de la autoría de esta copia de Murillo. Recuérdese que Díaz y Pérez realizó, en 1858, otra versión de un cuadro del mismo hospital sevillano.
9. Doraron estos retablos y hornacinas de la girola los maestros leoneses Marcelo Quirós, Jacinto de Prado, Antonio de Prado Villaró y Santiago Díaz de Prado.
10. Repr. M. PAREDES LOPEZ, «Un pintor ovetense: Augusto Junquera, medalla en Pintura». *Oviedo*, Oviedo, 1948, p. 90.
11. F. ESCOBAR, *El Santo Obispo Don Manuel Fernández Castro, catequista*. Oviedo, 1971 (frontispicio).
12. F. CANELLA SECADES, *Iconoteca Asturiano-Universitaria*, Oviedo, 1979; *Discurso leído en la apertura del curso académico de 1886 á 1887*, Oviedo, 1886.
13. A. C. O., *Acuerdos Capitulares*, t. 65, f. 168. Cabildo de 21 de enero de 1803.
14. Sobre De Cos vid. J. DE DIEGO Y ALCOLEA, *Semblanza del Emmo. Sr. Cardenal D. José María de Cos, Arzobispo de Valladolid*, Salamanca, 1923; E. GONZALEZ LOPEZ, *Un Magistral para La Regenta*, Cuadernos Cubera, n.º 1, Villaviciosa, 1985; R. ARIAS DEL VALLE, «El clero de Oviedo, en el año de «La Regenta», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 4 de mayo de 1984 y ss.
15. *Resumen de Actas y Tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Oviedo desde 1874 a 1912 por el vocal-secretario Dr. A. Francisco Javier Garriga y Palau*, Oviedo, 1915, p. 8.
16. *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año 1879 leído por el secretario general interino Excmo. Sr. D. Simeón Avalos*, Madrid, 1880, p. 21.
17. A. C. O., *Acuerdos Capitulares*, t. 81, f. 109. Angulo de 16 de octubre de 1914.
18. En el Angulo de 29 de septiembre de 1914 (A. C. O., *Acuerdos Capitulares*, t. 81, f. 105 v.), el cabildo accedió a dar a Moreno el permiso que le había sido solicitado por Fermín Canella, celoso siempre de cuanto se relacionara con las iconotecas asturianas, y responsable, seguramente, de la especial atención que dedicó Moreno a Asturias. Al fotografiar los retratos se cumplía una antigua aspiración de otro gran defensor de la cultura asturiana, don Máximo Fuertes Acevedo, expresada en su artículo «Iconoteca asturiana», *Revista de Asturias*, IV, n.º 3, Oviedo, 15 de febrero de 1880, p. 38.
19. Llama la atención que de los mejores retratistas asturianos del siglo XIX: Dionisio Fierros, Ignacio Suárez Llanos, Luis Menéndez Pidal, José Uría y Uría y Ventura Alvarez Sala, sólo el primero esté representado en la Iconoteca. La razón hay que buscarla en el escaso atractivo que ésta ofrecería a estos artistas, que cobraban altos precios por sus obras.



20. A. C. O., *Acuerdos Capitulares*, t. 80, f. 163 v. Cabildo ordinario de 24 de septiembre de 1909.
21. En nuestra tesis doctoral, en curso de realización, sobre la pintura asturiana del siglo XIX, se aporta la documentación correspondiente a las biografías de estos pintores, poco conocidos.
22. El retrato fue expuesto en el Bazar Masaveu. Duarte realizó su trabajo en menos de un día («Notas de arte», *El Carbayón*, Oviedo, 17 de abril de 1905. Una versión grabada en madera se había publicado en el número correspondiente al día 15).
23. No hemos encontrado mención alguna a este artista en los Diccionarios del Barón de Alcahalí y de Espí y Valdés. Existe, en cambio, una referencia a un Jaime Gosalvez (OSSORIO, 1883-1884: 306), pintor residente en Játiva, y activo en la región valenciana en las fechas en que se realiza el retrato. En las listas de matrícula de la Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado aparece en 1850 un José Gosalve.
24. El periódico local *El Carbayón* anunció en abril de 1884 la venta de estos retratos en tarjeta americana (F. CRABIFFOSSE CUESTA, «Ramón y Fernando del Fresno Cueli: los inicios de la fotografía profesional en Oviedo», *Astura*, n.º 5, Oviedo, 1986, p. 75).
25. *El Carbayón*, Oviedo, 30 de noviembre de 1896.
26. *El Carbayón*, Oviedo, 11 de agosto de 1902.