

EL ARQUITECTO BARROCO BURGALÉS JOAQUÍN DE VILLANDIEGO Y SU ACTIVIDAD RETABLISTICA

RENÉ-JESÚS PAYO HERNANZ

El conocimiento de la actividad artística en Burgos y en su comarca, durante la primera mitad del siglo XVIII, resulta todavía sumamente deficiente (1). A pesar de ello, estamos en disposición de afirmar que Joaquín de Villandiego es uno de los maestros más sobresalientes de este momento. El mundo de los profesionales ligados a la producción retablistica barroca burgalesa tiene en él a uno de sus máximos exponentes. No en vano, de su taller van a salir algunas de las producciones más sobresalientes de este período en este género. Si la segunda mitad del siglo XVII fue casi monopolizada, en este campo, por Policarpo de la Nestosa (2) y por Fernando de la Peña (3), ejecutores de algunos de los ejemplos más sobresalientes de las creaciones retablisticas burgalesas, la primera mitad de la nueva centuria tiene dos maestros que ocupan un lugar preferente en el ámbito productivo burgalés. Nos referimos al trasmerano Diego de Suano (4) y al

(1) El único estudio global sobre el tema lo tenemos en IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Resplandores barrocos" en *Arte burgalés*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1976.

(2) La mejor síntesis sobre la actividad profesional de Policarpo de la Nestosa la encontramos en: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid. 1983, págs. 107-109.

(3) Para un acercamiento a la importante figura del retablista trasmerano Fernando de la Peña podemos acudir al interesantísimo y sintetizador estudio de POLO SÁNCHEZ, Julio J.: "Escultores y ensambladores de Trasmiera II. Artífices montañeses del taller de iete Villas durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII". *Cuadernos de Trasmiera*. T. III. Santander 1992, págs. 172-177.

(4) PAYO HERNANZ, René-Jesús: "El retablista barroco trasmerano Diego de Suano". *Boletín de la Institución Fernán González*. N.º 206. 1993, págs. 160-182.

burgalés Joaquín de Villandiego. Estos dos maestros van a repartirse algunas de las producciones retablísticas más sobresalientes del momento en el seno del arzobispado burgalés. Ambos se van a caracterizar no sólo por ser sólidos y prestigiosos profesionales, directores de consolidados talleres, capaces de ejecutar monumentales producciones en los plazos prescritos y a plena satisfacción de los comitentes. Además de esto, tanto Suano como Villandiego se nos presentan como maestros siempre tendentes a la ruptura con los esquemas consolidados e introductores de innovaciones tanto decorativas como estructurales en sus obras.

LA VIDA

Lamentablemente son escasísimos los datos que poseemos sobre su vida extra-profesional. Son casi inexistentes las noticias sobre su vida familiar. El lugar donde tuvo lugar su nacimiento fue Sasamón y el año en que se produjo fue 1666 (5). Sus padres fueron Andrés de Villandiego y Casilda Aguayo, siendo sus padrinos Domingo Galerón, clérigo de la iglesia de esa localidad y Felipa Tejedor. Su mujer fue Lucía Alvarez (6). Su muerte, tuvo lugar, necesariamente después del año 1736, fecha en la que ejecutó su última obra documentada hasta ahora: el retablo mayor de Tabanera de Cerrato (Palencia). Por ello podemos asegurar que su vida superó los 70 años de edad y su etapa productiva como maestro independiente al frente de un taller llegó, al menos, a los 30 años.

FORMACIÓN Y ESTILO

Sumamente difícil resulta intentar discernir en qué ámbitos artísticos se verificaría la formación de nuestro maestro. Obviamente, sus inicios profesionales tendrían lugar en el seno de algún taller artesanal, siguiendo una pauta de comportamiento no sólo común en todos los profesionales artesanales sino también necesaria. En ese taller es donde iría adquiriendo los rudimentos de su formación por medio de una progresiva participación en las labores productivas del mismo. Su formación, por lo tanto, y al igual que la del resto de los maestros del momento se desarrollaría de una forma eminentemente práctica. Desconocemos, con exactitud, en qué taller concreto se realizaría

(5) Archivo General Diocesano de Burgos. Sección Libros Parroquiales. Sasamón. Legajo 1.º. Libro de Bautizados. 1633-1680. 1666: "*En trece dias del mes de diciembre deste año de seiscientos sesenta y seis años yo el cura Joseph Villegas baptice a Joachin ijo de Andres de Villandiego marido de Casilda Aguayo su mujer; fueron sus padrinos el licenciado Domingo Galerón y Felipa Tejedor vecinos desta villa*".

(6) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Sección Protocolos Notariales. Escribano. Martín de Robredo. Legajo 6960. 12-IX-1717, f. 205: "*Sepase que nos Juachin de Villandiego maestro de arquitectura y Luzia Alvarez su mujer vecinos desta ciudad de Burgos...*".

tal proceso formativo. A pesar de ello, podemos sospechar la casa del maestro en la que iniciaría su vida profesional. Los conocimientos iniciales de su oficio pudieron ser adquiridos en el taller de Juan Galerón, maestro retablista vecino de Sasamón, al igual que Villandiego. Recordemos que existía una cierta relación entre la familia de los Villandiego y la familia de los Galerón pues el propio Joaquín de Villandiego fue apadrinado por Domingo Galerón (7). No sería, por lo tanto, extraño que, cumplida la edad necesaria, el joven Joaquín entrara como aprendiz en el taller de Juan de Galerón. Sin embargo, consideramos altamente improbable que el proceso de formación se realizara, al menos en su totalidad, en este taller. Galerón es un interesante maestro claramente vinculado al mundo estético prechurrigueresco (8). Villandiego se nos presenta, desde sus primeras obras documentadas, como un interesante maestro de filiación churrigueresca. Sin embargo, algunos resabios decorativos muy típicos del último tercio del siglo XVII y claramente presentes en las producciones de Galerón, no van a ser nunca olvidados del todo por Villandiego. El rastro productivo de Galerón se pierde en 1689, fecha en la que ya había fallecido (9). Muy probablemente, a la muerte de Galerón, Joaquín de Villandiego habría ya adquirido los rudimentos esenciales de su formación profesional, pero aún su estilo no se hallaría plenamente conformado. Al morir Galerón Villandiego tenía unos 23 años. Muy probablemente en estos momentos ya habría adquirido el rango de oficial. Todavía resultaba temprano para que nuestro maestro pudiera pasar a formar un taller propio e independiente. Por ello, creemos que, en este momento, ingresaría como oficial al servicio del arquitecto y escultor Melchor del Río. Este profesional tenía asentado su taller en la localidad de Villasilos, sumamente próxima a la de Sasamón. Lógicamente sería normal que Villandiego tratara de buscar trabajo en esta localidad y en este cercano taller, antes de emprender la siempre más compleja aventura de su asentamiento en la capital burgalesa. Melchor del Río fue un cualificado profesional más avanzado estilísticamente que Galerón ya que se hallaba adherido a los principios estéticos churriguerescos aunque en sus obras todavía se traslucen ciertas pervivencias del momento estético inmediatamen-

(7) Desconocemos las relaciones existentes entre el clérigo Domingo Galerón y el arquitecto Juan Galerón, aunque sospechamos que, evidentemente, se hallaban relacionados por lazos de vinculación familiar.

(8) Así lo demuestran algunas de sus producciones como el retablo de la Cofradía de la Asunción que él ejecutó en la iglesia de Cabia. Esta obra, a pesar de ubicarse cronológicamente en una fecha un tanto avanzada, se caracteriza por su plena vinculación ornamental y decorativa al mundo prechurrigueresco. (A.G. D.B. Sec. L.P. Cabia. Leg. 3.º. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Asunción 1688-1770. Cuentas del 21-II-1989).

(9) A.G.D.B. Sec. L.P. Cabia. Leg. 3.º. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Asunción 1688-1770. Cuentas del 21-II-1689: "*Retablo: trescientos y treinta y seis reales que pago Felipe Carrasco vecino de la villa de Ontanas por cuenta del retablo que asento en la iglesia a la dicha cofradia a Juan Galeron difunto vino que fue de la villa de Sasamon...*".

te anterior. Por otra parte la cualificación y el reconocimiento profesionales de Del Río eran bastante notables (10). El contacto con este maestro permitiría a Villandiego ampliar sus conocimientos estéticos e ir completando los esquemas de su formación primigenia dentro de unas coordenadas estéticas más desarrolladas.

Hasta 1702 no tenemos noticias documentales de ninguna actividad artística de Villandiego. Por ello, creemos que nuestro maestro estuvo subordinado profesionalmente como oficial de Del Río hasta esa fecha. En este año, tenemos pruebas documentales de la intervención de ambos maestros en el retablo del Barrio de Solano de Las Hormazas. En 1702, Villandiego tenía ya unos 36 años, edad a la que nos parece que era bastante probable que ya hubiera logrado abrir un taller propio. Por esto, creemos que las relaciones profesionales entre Del Río y Villandiego, en estos instantes, no debe entenderse desde la óptica de la dependencia de un oficial con respecto a un maestro, sino más bien desde la perspectiva de dos maestros que contratan una obra a medias de mutuo acuerdo, muy probablemente, para evitar excesivas bajas en un proceso de remate. Lo mismo ocurre en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Sedano, ejecutado hacia 1703, obra en que también trabajan ambos profesionales.

En estas dos primeras obras documentadas de Villandiego pensamos que la traza no corresponde a este maestro. Probablemente su intervención quedaría circunscrita a llevar a cabo una parte del retablo, siguiendo la traza y condiciones ejecutadas por otro maestro. Ambas obras, creemos que fueron diseñadas por Melchor del Río y Villandiego solamente tendría una participación secundaria, no creativa y meramente artesanal. Los dos retablos se caracterizan por en-

(10) En el año 1699, Melchor del Río visitó el magno retablo mayor de la iglesia de Villaveta, que a la sazón había ejecutado el maestro Fernando de la Peña, y emitió un informe desfavorable sobre la factura del mismo y señaló que esta magna obra no se había ejecutado conforme a las trazas y condiciones primigenias, señalando que se habían encontrado también algunos importantes defectos en el mismo por lo que las autoridades diocesanas decidieron que no se le abonaran más cantidades al dicho maestro. Ante este negativo informe se decidió proceder a la llamada de otro maestro, en este caso del pujante foco escultórico y retablistico riosecano, llamado Blas Martínez de Obregón que no hizo más que ratificar los primigenios informes de Melchor del Río. (CASTRO GARCÍA, Lázaro y ORCAJO DÍEZ, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte de Villasantino". *Boletín de la Institución Fernán González*. N.º 183. Burgos, 1974, págs. 279-280). La participación de Melchor del Río en el peritaje en una obra de tan magnas proporciones y de tanta importancia como el retablo de Villaveta nos demuestra que, al menos, en el seno del arzobispado burgalés este maestro tenía una cierta y reconocida reputación profesional. También, creemos que en estos instantes Del Río se hallaría en el momento culminante de su actividad profesional ya que si no resulta difícilmente comprensible el hecho de que fuera requerida su presencia como perito. Creemos que no fue suficiente la cercanía entre Villasilos y Villaveta para explicar su presencia en esta villa por este concepto. El juicio profesional desfavorable de Del Río hacia De la Peña por la ejecución de este retablo mayor le creemos exento de cualquier intencionalidad denostativa y ajeno a cualquier posible influencia de celos profesionales ya que como hemos señalado fue ratificado por otro cualificado maestro riosecano.

cuadrarse perfectamente dentro de los parámetros estéticos churriguerescos y por introducir algunas notables innovaciones. Sin embargo, podemos seguir hallando ciertas reminiscencias del mundo prechurrigueresco, tanto a nivel compositivo y estructural como a nivel ornamental. Dentro de las innovaciones nos hallamos con el hecho de la aparición del estípite como elemento sustentante. Así, en el retablo de la iglesia del Barrio de Solano en la localidad de Las Hormazas aparece este soporte aunque todavía de una forma ciertamente tímida. El retablo de Sedano también evidencia algunos nuevos elementos característicos del siglo XVIII. En una fecha relativamente temprana, como 1703, aparece ya un nuevo soporte; nos referimos a la columna con fuste con alguno de sus tercios retallados y el resto estriado. En este retablo de Sedano, la calle central del gran cuerpo principal de que se compone aparece flanqueada por dos interesantes columnas, con su tercio inferior retallado y los tercios superiores estriados. Además sobre la sección estriada aparecen elementos adventicios adheridos, a modo de guirnaldas, ubicados en su parte superior. Si tenemos en cuenta la temprana fecha de ejecución de este retablo, hacia 1703, nos damos cuenta de que este interesante soporte se nos presenta aquí como un interesante precedente de lo que, a partir de la década de 1720, se va a convertir en algo sumamente habitual.

Por lo que se refiere a la actividad profesional de Villandiego, totalmente independiente y creativa, que creemos se inicia hacia 1706 en el retablo de Nuestra Señora del Carmen de Villasilos, podemos señalar que nuestro maestro se caracterizó no sólo por su plena adhesión a los postulados del estilo churrigueresco sino también por algunas interesantes innovaciones estructurales y ornamentales que va a ir introduciendo en las producciones retablísticas burgalesas y que le definen y diferencian dentro del contexto de los retablistas burgaleses coetáneos.

Hasta estos instantes, los retablos burgaleses se habían caracterizado por seguir, de forma general, las estructuras creadas durante la segunda mitad del siglo XVII. La evolución en los retablos se verificará generalmente en aspectos meramente subsidiarios como la decoración y en los soportes; sin embargo las plantas y la composición general de los mismos se repetía normalmente hasta la saciedad. Los retablos burgaleses de los años postreros del siglo XVII y de los albores del siglo XVIII solían responder esquemas estereotipados, repetidos con suma profusión, casi de forma mimética, con casi ninguna innovación estructural y escasas variaciones decorativas. Desde el punto de vista de las plantas los esquemas más repetidos son dos. Por un lado, tenemos el modelo de retablo rematado en cascarón y adaptado a un ámbito presbiteral de carácter poligonal. El máximo representante en Burgos ejecutor de este tipo de obras es Policarpo de la Nestosa. En esta ciudad y en su comarca circundante se repite hasta la saciedad desde la década de los años 60, en el siglo XVII, hasta

bien entrado el siglo XVIII, no sólo por este maestro sino también por maestros que siguieron su estela estética (11). El gran maestro trasmerano Fernando de la Peña perpetúa este esquema compositivo general, tendiendo, en caso de grandes retablos, a la introducción de más de un cuerpo. También Diego de Suano, en sus primeras obras, mantiene estos esquemas (12). El segundo modelo de retablo sigue el esquema compositivo general anterior pero se caracteriza por su planta plana y por la desaparición del cascarón aunque, en algunos casos, se adapta perfectamente al testero donde se ubica por medio de aletones. Atendiendo a la composición general de los retablos de los años finales del siglo XVII y de comienzos del siglo XVIII éstos solían evidenciar nítidamente la división en calles y cuerpos ya que a pesar de la profusión decorativa las líneas organizativas del espacio, tanto horizontales como verticales, eran claras y notorias. No existía ningún tipo de tentación de ruptura de los cuerpos para dotar a los conjuntos de sensaciones de ascensionalidad. La ubicación de las esculturas solía realizarse por medio de peanas y hornacinas no sobresalientes. El juego derivado de volúmenes sobresalientes en las calles del retablo era casi inexistente o quedaba totalmente limitado a pequeñas peanas ligeramente sobresalientes. Ornamentalmente las producciones de fines del siglo XVII y de comienzos del XVIII se caracterizan por el total predominio de los elementos vegetales a base de cactáceas, motivos frutales y hojarasca de talla muy abultada. Solamente algunos maestros, de muy notable cualificación, son capaces de ir rompiendo con estos rígidos esquemas formales (13). Villandiego va a ser uno de estos maestros caracterizados por la inclinación a la renovación y a la experimentación estructural y ornamental.

Desde el punto de vista estructural resulta sumamente interesante la utilización por parte de este maestro de atrevidas plantas de carácter convexo para retablos adaptados a testeros planos. Hasta este momento, las únicas tentativas de plantas movidas se desarro-

(11) Ejemplos de este tipo de retablos lo tenemos en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián (BALLESTEROS CABALLERO, Florian: "El retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. T. XXXVII. 1971, págs. 327-349), en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villahizán de Treviño (BALLESTEROS CABALLERO, Florian: "Un retablo de Policarpo de la Nestosa en Villahizán de Treviño". *B.S.A.A.* T. XXXIX. Universidad de Valladolid. 1973, págs. 285-289) y en el retablo mayor del Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos (IGLESIAS ROUCO, Lena, S.: "Sobre la obra del retablo mayor del monasterio de Las Huelgas". *B.S.A.A.* T. L. Universidad de Valladolid. 1985, págs. 476-483).

(12) PAYO HERRANZ, René-Jesús: "El retablista barroco trasmerano Diego de Suano...".

(13) Diego de Suano es un claro ejemplo de maestro que partiendo de unos modelos estructuralmente ligados a planteamientos compositivos prechurriguerescos va a ir introduciendo variaciones hasta romper definitivamente con estos estereotipos y va aportando nuevos esquemas compositivos que lentamente nos alejan del mundo prechurrigueresco (PAYO HERRANZ, René-Jesús: "El retablista barroco trasmerano Diego de Suano...").

llaron de forma exclusiva en los retablos de planta cóncava pero siempre atendiendo a la necesidad de la respuesta de adaptación de la producción retablística a un ámbito arquitectónico de tipo poligonal preexistente. No se habían planteado experiencias de plantas movidas atendiendo a criterios exclusivamente estéticos y no estructurales. Obviamente, estas experiencias, que Villandiego comienza a desarrollar, se realizan, en principio, de forma un tanto tímida y en obras de reducidas proporciones. Con el paso del tiempo esta innovación va a aparecer no sólo en retablos de pequeño tamaño sino también en producciones de mayores proporciones. En concreto, hallamos pruebas de esta tendencia hacia el movimiento y juego de líneas de plantas en uno de los retablos colaterales de la iglesia de Villasilos que Villandiego ejecutó hacia el año 1711, en uno de los retablos colaterales de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Burgos cuya elaboración se realizó en 1716 y en el retablo mayor de la parroquia de Hornillos de Cerrato (Palencia). Los tres se caracterizan por su atrevida planta que rompe todos los esquemas hasta ese momento consolidados. La línea general dominante de la misma es de carácter convexo pero ésta queda dinamizada con otras líneas convexas que sobresalen en las calles y que se corresponden con las cajas en cuyo interior aparecen colocadas las hornacinas que custodian las imágenes. En conjunto, estas obras salidas del taller de Villandiego, que dan una notable sensación de movimiento, en parte, se adelantán al espíritu de los grandes y movidos en planta retablos del período rococó, característicos de la segunda mitad de esta centuria.

Desde el punto de vista compositivo general los retablos de nuestro maestro se organizan normalmente en calles y en cuerpos superpuestos. A pesar de la evidente profusión decorativa suelen quedar nítidamente marcadas las líneas horizontales y verticales organizativas. Sin embargo, en algunas ocasiones, vislumbramos una clara tendencia a romper la rígida compartimentación entre cuerpos por medio de la ruptura de los elementos arquitectónicos estructurales que los delimitan. El movimiento de las plantas va acompañado, en algunos casos, de la partición o incluso de la desaparición de los entablamentos que se alzan por encima de las columnas, contribuyendo, con ello, a consolidar la sensación de movilidad y de unidad entre cuerpos que a su vez refuerza el sentido de ascensionalidad al desaparecer algunas líneas segmentadoras de los ámbitos compositivos. Así, por ejemplo, en uno de los retablos laterales de la antigua iglesia del colegio de los jesuitas de Burgos, en la calle central del mismo, se produce una ruptura del entablamento para que el doselete de la caja que contiene la hornacina principal pueda ocupar una parte del cuerpo de remate del retablo, quedando el conjunto dotado de un evidente sentido de ascensionalidad.

Por otro lado Villandiego renuncia a uno de los remates clásicos de los retablos característicos de las postrimerías del siglo xvii y de comienzos del siglo xviii: el remate en cascarón. Solamente en el comunal retablo de Sedano vamos a encontrar la utilización del remate

en cascarón. En el resto de los casos, a excepción del retablo del Carmen de la parroquial de Villasilos, Villandiego no utiliza el cascarón o bien porque no era posible estructuralmente o bien porque se consideraba superado estéticamente como en el caso del retablo mayor de la parroquial de Santa María del Campo (14). Interesante resulta el remate de este retablo pues en él aparecen dos ventanas cuadrangulares que dejan pasar la luz procedente de los ventanales ojivales del ábside de la iglesia aumentando la sensación de luminosidad de la obra, creando un juego de luces que contribuye a resaltar sus valores estéticos.

Un interesante elemento que Villandiego introduce como novedad en sus producciones retablísticas son los sistemas de ubicación de las figuras escultóricas en el retablo. Hasta estos momentos, las tallas se colocaban o bien en peanas adosadas directamente a los paneles o bien por medio de hornacinas. Villandiego va a seguir manteniendo el sistema tradicional de la hornacina pero comienza a desarrollar un nuevo método que va a tener, en años posteriores, un notable desarrollo y que se va a convertir en uno de los elementos característicos y definitorios de Villandiego. Nos referimos a las cajas adosadas a las calles del retablo y con tendencia a quedar claramente sobresalientes en forma convexa, dando al conjunto un notable juego de entrantes y de salientes. Estas cajas están presididas por una hornacina. Ejemplos evidentes de esta forma de colocar las esculturas los hallamos en el retablo mayor de la parroquial de Santa María del Campo y en el colateral de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Burgos. Las hornacinas, inscritas en su correspondiente caja, pueden quedar aveneradas y estriadas como ocurre en el retablo de Santa María del Campo o bien pueden hallarse coronadas por cupulitas de media naranja, ovaladas, estriadas y decoradas en su extremo superior con motivos vegetales como ocurre en uno de los retablos colaterales de la iglesia de la Compañía de Burgos (15). Estas cajas suelen quedar rematadas por una especie de doselete con un notable desarrollo y que suele quedar profusamente decorado. En ocasiones, estos doseletes rompen los entablamentos segmentadores de los cuerpos e incluso llegan a trascender el cuerpo en el cual se encuentra la hornacina que coronan para pasar a ocupar parte del superior.

(14) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 206: "*Es condicion que no se ha de acer cascaron como antes estaua determinado si su remate gracioso y proporcionado segun y como esta rematado el retablo de San Pedro de Cardaña y lo da a entender la planta que para este efecto tiene echa el dicho frai Pedro Martinez*".

(15) Incluso en las condiciones para la ejecución de esta obra se dejaba claramente determinado cómo debía ser la cubierta de la hornacina en su interior (A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Domingo Ibáñez Varona. Leg. 6932/2. 30-IX-1716: "*La nouena que se aian de acer en cada caxa una media naranja ovalada que tenga el alto desde el arquitrabe asta el alto del pajolon y que su hueco sea estreado y la tercera parte de su diametro se a de acer un floron que caiga a plomo sobre las cauezas de los santtos a proporcion*").

En lo referente a los soportes utilizados por Villandiego en sus producciones retablisticas hemos de señalar que, en este apartado, también se nos presenta como un clarísimo innovador plenamente adherido a los nuevos sistemas de sustentación que pugnaban por eliminar los ya tradicionales soportes de fuste salomónico. Desde muy temprano, va a renunciar a la utilización de las columnas salomónicas. Martín González ha señalado que desde 1710 este tipo de soporte va a ir comenzando a entrar en desuso (16). Villandiego solamente va a utilizar la columna salomónica en las producciones en las que aparece vinculado al maestro Melchor del Río. En las producciones que realice de forma independiente va a utilizar fundamentalmente como soporte prioritario el estípite, la columna estriada y retallada en algunos de sus tercios y la columna abalaustrada. El uso del estípite, que en Burgos, comienza a aparecer desde finales de la década de los 90 del siglo XVII (17), se convierte en algo habitual en la primera mitad de la siguiente centuria. Villandiego lo utiliza tímidamente en algunas de sus primeras obras. En el retablo mayor del Barrio de Solano de las Hormazas, obra que como hemos señalado ejecuta con Melchor del Río, la columna salomónica es el soporte prioritario, quedando los estípites circunscritos al cuerpo de remate. Quizá la obra de nuestro arquitecto que mejor demuestra su amor hacia el estípite como elemento sustentante sea el retablo mayor de Villavieja de Muñó, en donde los soportes del cuerpo principal están constituidos de forma exclusiva por estípites. De forma general los estípites utilizados por este maestro suelen tener un esquema semejante. La parte baja se halla constituida por un cuerpo troncopiramidal invertido que suele quedar decorado con elementos frutales y de hojarasca que recuerdan, en parte, las decoraciones frutales en hileras verticales características de los retablos burgaleses del último tercio del siglo XVII. Justamente por encima de este cuerpo troncopiramidal suele aparecer un pequeño estrangulamiento por encima del que se desarrolla un cuerpo rectangular que lleva adosadas decoraciones vegetales o cabezas de angelitos. Otro pequeño estrangulamiento sirve de tránsito hacia un tercer cuerpo de carácter vegetal que se estrecha desde su parte inferior hasta su culminación. Un pequeño collarino sirve de separación entre este cuerpo y el remate del estípite que lo constituye un capitel corintio. Solamente los estípites utilizados en el magno retablo mayor de la parroquial de Santa María del Campo se salen de este rígido esquema quedando sumamente enriquecidos por la introducción de más cuerpos. Otro soporte por el cual Villandiego sintió una notable atracción fue la columna estriada con algunos de sus tercios retallados. En el retablo colectivo de Sedano ya aparece este soporte asociado a las tradicionales columnas salo-

(16) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*. T. I. Publicaciones de la Fundación Lázano Galdiano. Madrid, 1959, pág. 70.

(17) Uno de los introductores del estípite en la retablistica burgalesa fue Diego de Suano en las postrimerías del siglo XVII (PAYO HERRNAZ, René Jesús: "El retablista barroco trasmerano...", págs. 168-169).

mónicas. Desde este instante va a ser utilizada por este profesional con una notable asiduidad al igual que en el resto del mundo del retablo burgalés. Importante resulta destacar esta columna de este retablo por su temprana fecha (18). En este tipo de soportes Villandiego tiende, de forma habitual, a dejar estriado solamente uno de los tercios del fuste de las columnas. Pueden quedar tallados o bien el cuerpo inferior y el superior o bien los dos inferiores. En algunas ocasiones el estriado del cuerpo que no aparece tallado se hace en forma helicoidal. La inventiva creativa de los retallados se hace evidente por el gran conjunto de elementos ornamentales que aparecen en las mismas que van desde los clásicos motivos vegetales, pasando por mascarones, yelmos guerreros, guirnaldas, elementos geométricos... Las columnas abalaustradas son también utilizadas por este maestro. Se recupera así, en Burgos, un soporte que ya se había prodigado durante el Renacimiento. Martín González ha señalado que si las columnas abalaustradas del siglo XVI carecían de organicidad tectónica las del barroco dieciochesco cumplen con una labor sustentante primordial (19). Quizá el ejemplo más complejo de columna abalaustrada de toda la producción de Villandiego sea el utilizado en uno de los retablos colaterales de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Burgos. En él, en el cuerpo central, la caja principal queda flanqueada por sendas columnas con fustes abalaustrados, en donde se combinan secciones decoradas con motivos vegetales con secciones con estrías en forma helicoidal siendo sumamente frecuentes los ensanchamientos y los estrechamientos. Si originales resultan los soportes de los retablos de Villandiego no menos originales resultan las ménsulas y netos que aparecen en los mismos. Su profusa decoración de carácter vegetal, geométrico y animal nos proporcionan una clara evidencia de la enorme imaginación creativa de nuestro maestro. En relación con los soportes hemos de señalar que nuestro maestro fue muy dado a ubicar por detrás de los soportes principales retrosoportes. En algunas de sus producciones, para dotarlas de un mayor sentido de movimiento, los soportes principales no aparecen plenamente adosados al retablo. Esto posibilita que aparezcan los citados retrosoportes que en algunas ocasiones no tienen una función meramente decorativa sino que también contribuyen a la sustentación del entablamento. Estos retrosoportes o bien son pilastrones cajeados o bien estípites.

(18) El retablo mayor de Sedano es, en su conjunto, un claro ejemplo de pervivencia de los modelos compositivos de los retablos de fines del siglo XVII. Sin embargo, la aparición de esta columna, introduce un notable grado de innovación. Recordemos que esta columna es estrictamente coetánea a columnas del mismo género de importantísimos retablos castellanos como el de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco, ejecutado en 1703 con trazas de Joaquín de Crurriguera (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan-José: *Escultura barroca castellana*. T. I..., pág. 59).

(19) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan-José: *Escultura barroca castellana*. T. I..., pág. 59.

Los motivos ornamentales introducidos en las producciones retabísticas de nuestro maestro se caracterizan por una notable evolución. En las primeras obras comunales y en sus primeras obras independientes se siguen manteniendo los motivos típicos que aparecen en las postrimerías del siglo XVII. Así los elementos predominantes son de carácter vegetal, caracterizados por su gran carnosidad. Muy frecuentes son también las decoraciones vegetales de tipo frutal y con hojarasca dispuestos en forma de hileras verticales en una forma muy parecida a como lo hacía Policarpo de la Nestosa y a como también las utilizara Juan de Galerón. Los roleos vegetales no son olvidados, en estos momentos, sobre todo en los paneles de los bancos o en los remates de los retablos. Algunos elementos que comienzan a hacerse frecuentes en estos momentos como los seres sireni-formes (20) son utilizados también por Villandiego en algunas de sus producciones. Desde 1710, aproximadamente, comprobamos cómo se produce un notable vuelco en los elementos ornamentales que son utilizados por Villandiego. Nuestro maestro tiende, cada vez con más decisión, a abandonar cualquier reminiscencia anterior y camina hacia motivos menos carnosos, menos sobresalientes y muchos más menudos. Muy frecuentes van a ser los paneles decorativos en los que, de forma simétrica, a ambos lados de un eje central, se disponen sendos motivos vegetales paralelos, como en el caso del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villavieja de Muñó.

En definitiva Villandiego se nos presenta como un interesante profesional que aunque no logró trascender el reducido ámbito artístico burgalés como alguno de los maestros retablistas burgaleses coetáneos (21) sí que logró adaptarse rápidamente a las nuevas corrientes estéticas que soplaban en el mundo del retablo en los años iniciales del siglo XVIII. Suponemos que tuvo que contar con un sólido y cualificado taller pues sólo así se explica la enorme capacidad productiva de este maestro que fue capaz de ejecutar algunas de las más magnas producciones en el campo de los retablos burgaleses del período como la monumental máquina retabística del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Campo.

(20) Este tipo de decoración es introducido en Burgos a finales del siglo XVII por el maestro trasmerano Diego de Suano (PAYO HERNANZ, René-Jesús: "El retablista barroco trasmerano Diego de Suano...", págs. 168-169).

(21) Un ejemplo de maestro asentado en Burgos que logró introducirse en mercados extraburgaleses fue Diego de Suano que logró hacerse cargo de la ejecución del magno retablo mayor de la iglesia de Santiago en Medina de Rioseco (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan-José: *Escultura barroca castellana*. T. I..., pág. 415). Sin embargo, Villandiego limitó su producción artística a los ámbitos del arzobispado de Burgos y sólo en una ocasión logró trascenderlos cuando ejecutó el gran retablo mayor de la iglesia parroquial de Hornillos de Cerrato en el obispado palentino).

LAS ACTIVIDADES NO RETABLÍSTICAS DE JOAQUÍN DE VILLANDIEGO

Joaquín de Villandiego aparece tradicionalmente intitulado como "maestro de arquitectura". Si nos atenemos a la significación restrictiva que el término arquitecto tenía en el momento hemos de pensar que éste era el maestro que diseñaba las trazas de las construcciones arquitectónicas mientras que eran otros maestros los encargados de llevarlas a cabo (22). Obviamente, en la mayor parte de los casos los "maestros arquitectos" no se limitan a diseñar las trazas de sus obras sino que se encargaban también de verificar o al menos dirigir su ejecución. En Burgos, parece que el término "arquitecto" parece fundamentalmente reservado a aquellos maestros encargados de la ejecución de las obras retablísticas ya que lo más habitual es que los profesionales encargados de la construcción de obras propiamente arquitectónicas en piedra se les intitule como maestros canteros o de cantería. Incluso parece que los maestros retablístas llegaron a tener una mayor consideración que los maestros dedicados a la factura obras pétreas pues en muchos casos son los propios retablístas los encargados oficiales por parte del arzobispado burgalés de examinar las obras de cantería que se estaban ejecutando (23). Aunque no excesivamente frecuente, sí que se pueden encontrar casos de maestros arquitectos retablístas que dedicaron parte de sus desvelos profesionales a obras de arquitectura no retablística. Villandiego es un ejemplo de ello. En 1719 se comprometía a la construcción de los dos chapiteles del palacio ducal de Lerma (24). En esa fecha los chapiteles de las torres del palacio lermeño se hallaban en pésimas condiciones y amenazaban ruina inminente. El propio maestro de obras del duque del Infantado, titular del ducado de Lerma en estos momentos, los revisó señalando la necesidad de desarrollar un proceso de demolición plena de los chapiteles e iniciar su reconstrucción total, cifrando el costo de la reparación de los mismos en 9.700 reales de vellón. Joaquín de Villandiego, que participó en el proceso de remate de la obra, se la adjudicó por esa cantidad pero además incluyó en este precio la reparación de parte del tejado del palacio (25). Obviamente, la obra tenía un carácter fundamentalmente lignario. Todo el entramado estructural interno de los chapiteles era de madera. La parte exterior se recubría con pizarras y con decoración de cruces y de bolas. Atendiendo a las descripciones que nos proporcionan las con-

(22) COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editorial Alta Fulla. Barcelona 1989, pág. 141.

(23) Un ejemplo palmario de ello lo tenemos en el prolífico retablísta trasmerano Fernando de la Peña que obtuvo el prestigioso cargo de "Veedor de obras del arzobispado" (PAYO HERNANZ, René-Jesús: "Nuevas obras del retablísta trasmerano Fernando de la Peña en Burgos". *Cuadernos de Trasmiera*. N.º 3. Merindad de Trasmiera. Santander 1992, pág. 102).

(24) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Juan Bautista Manrique. Leg. 1372. 14-VIII-1719, f. 102-103.

(25) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Juan Bautista Manrique. Leg. 1372. 14-VIII-1719, f. 102-103.

diciones creemos que la fisonomía final de los mencionados chapiteles sería muy paralela a la fisonomía de los chapiteles herrerianos originales. No tenemos constatada la intervención de Villandiego en obras arquitectónicas en piedra.

A tenor de los datos que sobre este maestro poseemos creemos que no se dedicó a ejecutar obras de carácter escultórico. Incluso, en algunas ocasiones, en las condiciones que nuestro maestro suscribía para la ejecución de alguna obra se señalaba cómo quedaba totalmente exonerado de la realización de las esculturas. Su única actividad de carácter escultórico se limitaría a las tallas ornamentales que aparecen en sus obras retabísticas.

EL RETABLO MAYOR DEL BARRIO DE SOLANO DE LAS HORMAZAS (BURGOS)

En la visita diocesana girada a esta iglesia, el visitador ordenaba la ejecución de un nuevo retablo mayor para esa fábrica (26). Desde 1702 se verifican pagos a favor de Melchor del Río y de Joaquín de Villandiego por la ejecución de labores de la arquitectura del retablo. Los pagos por la arquitectura se dilataron hasta 1704 (27). El precio final de las labores arquitectónicas fue de 6.580 reales de vellón (28). Villandiego aparece en las cuentas parroquiales nominado como "compañero" de Del Río lo cual nos hace pensar que en estos momentos nuestro maestro era ya un consolidado maestro de unos 36 años y que poseía ya un taller propio y que ya no dependía como oficial ni de éste ni de ningún otro profesional (29). Las labores escultóricas se ejecutaron por Francisco Antonio de Munar que cobró entre 1712 y 1717 unos 1.200 reales (30). Desconocemos al maestro dorador pero la labor de dorado se llevaría a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII.

Arquitectónicamente nos hallamos ante un retablo prototípico del momento. Se adapta al testero poligonal de la fábrica. Se divide en banco, cuerpo principal y remate. El banco queda presidido por un gran tabernáculo salomónico que trasciende el ámbito de este banco

(26) A.G.D. Sec. L.P. Las Hormazas. Solano. Leg. 1.º. L.F. 1678-1713. Visita de 1702.

(27) A.G.D.B. Sec. L.P. Las Hormazas. Solano. Leg. 1.º. L.F. 1678-1713. Cuentas de 1702 a 1704.

(28) A.G.D.B. Sec. L.P. Las Hormazas. Solano. Leg. 1.º. L.F. 1678-1713. Cuentas del 16-IX-1703

(29) A.G.D.B. Sec. L.P. Las Hormazas. Solano. Leg. 1.º. L.F. 1678-1713. Cuentas del 16-IX-1703: "*Retablo: quatrocientos y siete reales que se dieron a Melchor del Río en treinta de noviembre de mil settecientos y dos años costo de su recibo y carta de pago con los quales y con nobezientos y quatro reales que en el dicho recibo ay carta de pago manda se diese a Joachin de Villandiego su compañero quedaron pagados dichos maestros de la manufactura del retablo mayor que hicieron y otras adiciones de seis mil quinientos y ochenta reales en que se concerto dicha obra con dichos maestros*"

(30) A.G.D.B. Sec. L.P. Las Hormazas. Solano. Leg. 1.º. L.F. 1678-1713. Cuentas 1712-1717

ocupando una parte del cuerpo principal del retablo en su calle central. El cuerpo principal se divide en tres calles separadas por columnas de fuste salomónico. Estas columnas se alzan sobre ménsulas y sobre netos. Las imágenes del santo titular, San Pedro, se ubican en una hornacina que preside el retablo. San José y Santiago se ubican, en las calles laterales, por medio de sendas peanas adosadas. El cuerpo de remate no tiene forma de cascarón. Una representación de Cristo en la cruz con San Juan y la Virgen aparece ubicada en un marco cuadrangular flanqueado por sendos estípites. Dos arcángeles se ubican en los extremos de este cuerpo de remate. Estilísticamente, en esta obra, comprobamos la pervivencia de los caracteres de los retablos de los años finales del siglo XVII. La rígida segmentación en cuerpos y en calles aparece aquí perfectamente evidenciada. La decoración, si bien es cierto que es sumamente profusa, no tiene la capacidad de enmascarar los esquemas compositivos generales de la obra. Esta decoración se halla, también, íntimamente ligada al mundo ornamental de los retablos del último cuarto del siglo XVII. Predomina la decoración vegetal todavía sumamente carnosasobre todo en la parte superior de las esculturas que ocupan las calles laterales y en las hileras decorativas de elementos frutales y de hojarasca que se desarrollan en algunos puntos del retablo. Muy interesantes son dos paneles ornamentales del banco del retablo en donde aparecen sendos bellos motivos gemelos en los que se mezclan elementos vegetales con representaciones de aves. Las ménsulas son también lugares en donde la decoración trasciende, en parte, las reminiscencias seiscentistas. Así estas ménsulas, además de aparecer decoradas con motivos vegetales, aparecen decoradas con placas ovales circundadas con una decoración que recuerda a los cueros recortados. Sí que es verdad que, a pesar de la evidente carnosidad de las ornamentaciones del retablo se comienza a evidenciar un proceso de clara tendencia a que la talla se vaya haciendo más menuda aproximándonos así a los parámetros estéticos del mundo churrigueresco. Por otra parte la aparición del estípite, aunque todavía de una forma evidentemente discreta, nos evidencia la asimilación de este nuevo soporte por estos dos maestros en una fecha relativamente temprana.

EL RETABLO MAYOR DE SEDANO (BURGOS)

En 1702 la iglesia de Santa María de Sedano decidió ejecutar un nuevo retablo mayor. En esos mismos momentos se pagaron 92 reales a un maestro por la ejecución de la traza del futuro retablo mayor de la citada iglesia (31). Poco después tuvo lugar el remate del retablo (32). Parece que el remate debió ser bastante reñido. Varios

(31) A.G.D.B. Sec. L.P. Sedano. Leg. 4.º. L.F. 1701-1733. Cuentas del 21-VI-1702.

(32) A.G.D.B. Sec. L.P. Sedano. Leg. 4.º. L.F. 1701-1733. Cuentas del 21-VI-1702.

van a ser los maestros que aparecen cobrando por la factura del mismo, lo que nos lleva a pensar que muy probablemente los maestros que participaron en ese remate decidieron contratarlo en conjunto y después dividirse el trabajo por talleres para así evitar que el precio final del mismo bajara en exceso. Los maestros que van a cobrar por la ejecución de este retablo son: Melchor del Río, Joaquín de Villandiego, Juan de Osle, Manuel Izquierdo y José Ortiz, superando el precio final de la obra los 7.000 reales entrando en esta cantidad el precio del pedestal del citado retablo (33). No sabemos cuál era la categoría profesional de los diferentes maestros que intervinieron en esta obra. En las cuentas se nos señala que las diversas cantidades se pagaban a maestros y oficiales por lo que podemos deducir que alguno de los nombres que aparece reflejado muy probablemente se encontraría, todavía, en situación de dependencia laboral con respecto a un maestro. No creemos que éste fuera el caso de Villandiego. Desconocemos quién de estos maestros fue el tracista de la obra pues la documentación parroquial no hace referencia al nombre del maestro. Junto a del Río y Villandiego tenemos otros tres interesantes maestros. De Juan de Osle y de Manuel Izquierdo no tenemos más noticias sobre su actividad profesional que la de su intervención en este retablo y sospechamos que su cualificación profesional todavía no superaba la de meros oficiales. Sin embargo, de José Ortiz tenemos noticias sobre su actividad profesional, al margen de este retablo. Sabemos que, en 1707, se hallaba ejecutando el retablo del Rosario de la parroquial de Novales en Cantabria (34). El dorado del retablo de Sedano tuvo lugar desde 1778 por los maestros José Espinosa y Eme-terio Díez (35).

Estilísticamente nos hallamos ante una obra claramente vinculada a la tradición retablistica prechurrigueresca de las décadas finales del siglo XVII pero en la que ya se comienzan a incluir algunas interesantes novedades que nos aproximan a los ámbitos del estilo churrigueresco. El retablo se adapta perfectamente al ámbito arquitectónico poligonal de la iglesia y queda rematado en cascarón. Se divide en banco, cuerpo y remate. En el banco aparecen ménsulas, netos, paneles ornamentales junto a paneles figurativos y en su parte central aparece un gran tabernáculo de finales del siglo XVI decorado con relieves de carácter pasional. La organización del cuerpo principal

(33) A.G.D.B. Sec. L.P. Sedano. Leg. 4.º. L.F. 1701-1733. Cuentas del 29-VII-1703: "*dineros pagados a los maestros y oficiales: mas da en data dicho mayordomo siete mill y ochenta y ocho reales y medio de vellon que tiene pagados y entregados a los maestros y oficiales de dicho obra del retablo que son Melchor del Rio, Juan de Osle, Joseph Ortiz, Joachin de Villandiego y Manuel Izquierdo de los quales rescibio que importa los dicho siete mill y ochenta y ocho reales y medio de vellon firmado de su nombre y de el de Thomas de Cotero maestro de canteria vecino desta villa de Sedano que vale 241.000 maravedis.*"

(34) POLO SÁNCHEZ, Julio J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Universidad de Cantabria. Asamblea Regional de Cantabria. Santander, 1991, pág. 276.

(35) A.G.D.B. Sec. L.P. Sedano. Leg. 4.º. L.F. 1735-1783. Cuentas del 7-VII-1778.

se realiza por medio de tres calles. Los soportes son cuatro columnas salomónicas alzadas sobre ménsulas y sobre netos. Sin embargo la calle central queda flanqueada por sendas columnas con su tercio inferior retallado, el tercio medio estriado y el tercio superior con decoraciones de guirnaldas adheridas. La forma de ubicación de las imágenes en el retablo sigue los modelos hasta ese momento tradicionales. La imagen gótica de la titular se incluye en una hornacina que se abre a un camarín trasero. Las imágenes de San Juan Bautista y San José, titulares de las calles laterales, se ubican sobre dos peanas. Las escenas en relieve de la Visitación y de la Presentación de la Virgen en el templo aparecen en el banco del retablo. Dos arcángeles aparecen en el remate del gran cuerpo siguiendo una tradición que ya aparece presente en la segunda mitad del siglo XVII. Desconocemos exactamente quién corrió a cargo de la obra propiamente escultórica del retablo aunque podemos indicar que estas piezas no pasan de tener unas calidades sumamente discretas. Decorativamente nos hallamos ante un retablo que sigue los modelos tradicionales al respecto. Los elementos ornamentales prioritarios son de carácter vegetal y se caracterizan por su gran carnosidad. Así lo vemos en los remates a modo de tarjetas que coronan la hornacina central del retablo y las esculturas de las calles laterales. Muy interesantes son los motivos que aparecen en el remate del retablo. Aquí comprobamos la existencia de los característicos roleos vegetales entre los cuales aparecen esculturitas de pequeños angelitos portadores de palmas o tañedores de instrumentos vegetales. Sumamente interesante es la aparición, en la cúspide del remate, de dos seres sireniformes que sujetan una cartela que aparece rematada con una gran corona (36). A pesar de la reiteración de una notable cantidad de estereotipos decorativos, esta obra destaca también por ir aportando una serie de interesantes novedades ornamentales. En muchas ocasiones aparecen las características decoraciones de tipo vegetal entremezcladas con motivos de otras raigambres. Así son características las cabezas de ángeles entre motivos vegetales. Muy interesante es la aparición en las dos ménsulas extremas de sendas aves que aparecen en modo tenante sujetando la parte superior de las mismas. Las ménsulas de este retablo, además de por este interesante motivo vegetal, son destacables por la introducción de otros elementos ornamentales. Así comprobamos la existencia de tondos circulares u ovalados calados profusamente decorados con decoraciones vegetales. Las decoraciones que aparecen en las columnas centrales del retablo merecen destacarse por sus notables innovaciones decorativas. En ellas, además de los tradicionales repertorios vegetales, nos encontramos con algunos motivos que, de aquí en adelante, serán altamente frecuentes en la decoración de los soportes de los retablos como son los yelmos, los mascarones y los motivos a modo de tondos decorativos que quedan encuadrados entre guirnaldas.

(36) En esta cartela podemos leer: *PURISSIMA CONCEPCION AÑO DE 1776*.

LOS RETABLOS COLATERALES DE VILLASILOS (BURGOS)

Desde 1706 Joaquín de Villandiego va a desarrollar una importante labor profesional en la iglesia parroquial de Villasilos. En esa fecha ya había recibido de la citada fábrica parroquial 200 reales por la hechura de un retablo para Nuestra Señora del Carmen (37). A pesar de la evidente modestia del retablo nos encontramos con que esta cantidad es bastante exigua. Esto nos hace pensar que la financiación de este retablo correría también a cargo de otras instituciones como las cofradías o que las limosnas tendrían un cierto papel financiador en la misma. En 1707, se pagaron 570 reales al escultor Bernardo López de Frias por ocho ángeles para el citado retablo (38). El dorado del conjunto fue ejecutado por Gabriel Balluerca y ascendió a más de 3.300 reales de vellón en su conjunto (39).

Este retablo se organiza en banco, cuerpo y remate en forma de cascarón siendo la única de las obras de Villandiego con este remate. El remate en cascarón se hace así, en esta ocasión, no porque el retablo se adapte a un testero poligonal sino porque el retablo aparece encuadrado y ubicado en un nicho en el muro de la iglesia. El banco se divide en ménsulas y paneles. El cuerpo queda presidido por una gran hornacina avenerada en la que nos encontramos con una imagen de la Virgen del Carmen, obra que a nuestro juicio debe datarse en los años iniciales del siglo XVII. Dos pares de columnas flanquean esta hornacina. Estas columnas se caracterizan por estar divididos sus fustes en tres tercios. El primero y el último aparecen decorados con motivos vegetales y con emblemas carmelitanos mientras que el tercio intermedio aparece estriado en forma helicoidal. En la parte central del cascarón del remate aparece una hornacina presidida por la imagen de San Juan de la Cruz. Culminando el retablo nos encontramos con dos seres seriniformes que se hallan sujetando un escudo carmelitano que queda en su parte superior coronado, siendo este remate muy parecido al del retablo de Sedano.

Estilísticamente nos encontramos ante un retablo evidentemente transitivo; estructuralmente mantiene muchos de los elementos de los retablos inmediatamente anteriores como el cascarón. Decorativamente quizá sea donde se noten mejor las pervivencias prechurriguerescas. Aún los motivos ornamentales nos recuerdan a la decimoséptima centuria. Dos de las cuatro ménsulas se hallan profusamente decoradas con motivos vegetales sumamente carnosos manteniendo un notable parecido con las ménsulas de fines del siglo XVII. Sin embargo las ménsulas extremas parecen transformarse en una especie de pe-

(37) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 2-VI-1706.

(38) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 21-V-1707.

(39) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 21-V-1701.

queños estípites truncados. El papel rectangular central del banco es altamente convencional desde una óptica decorativa. Incluso en algunos puntos de la obra reaparecen, casi sin ninguna variación, las características hileras vegetales y frutales en vertical tan típicas de las decoraciones retablisticas de la segunda mitad del seiscientos. Los roles vegetales no son ajenos a esta obra y nos los encontramos en dos paneles que flanquean la hornacina del remate del retablo. Sin embargo y a pesar de las pervivencias del pasado, también hay algunos nuevos motivos innovadores en la decoración. Así aparecen conchas, motivos que comienzan a reaparecer en estos momentos con gran fuerza al margen de las hornacinas, cabezas humanas, tondos circulares u ovalados, imágenes del sol y de la luna... En definitiva nos hallamos ante una obra típicamente transitiva que ya ha renunciado a la columna salomónica como elemento sustentante pero que todavía es incapaz de desprenderse de todas las cargas del pasado.

En 1711, se comienzan a documentar pagos a estos maestros por otro retablo dedicado a la Resurrección para la citada iglesia de Villasilos. En esa fecha nuestro maestro había cobrado 1.280 reales para la ejecución de ese retablo (40). Nosotros hemos identificado este retablo con el que actualmente preside la imagen de la Soledad. A nuestro juicio la imagen de la Soledad, desplazaría a la primitiva imagen titular del Resucitado y ocuparía la hornacina central del retablo pues esta imagen mariana, nos parece del siglo XVIII. En estas mismas fechas se pagaron a Gabriel Balluerca 3.100 reales por el dorado del retablo (41). El encargado de ejecutar las esculturas fue el prestigioso maestro vallisoletano Juan de Avila que cobró por estas esculturas la nada desdeñable cifra de 6.380 reales de vellón. Extraña, en parte, la intervención de este maestro vallisoletano en una obra claramente secundaria dentro de esta parroquial. También extraña el alto precio que adquirieron estas esculturas (42). Analizando el conjunto de las mismas nos damos cuenta cómo el volumen total de las mismas es muy exiguo. Por una parte tenemos la imagen de Jesús Resucitado que, aunque al margen del retablo, todavía se conserva. En el remate del retablo nos encontramos con cuatro tallitas representativas de los Cuatro Evangelistas y que estilísticamente todavía perpetúan, en una fecha tan avanzada como ésta, algunos de los elementos puestos en vigor por Gregorio Fernández sobre todo en lo referente a las angulosidades y quebraduras de los vestidos. En el centro del remate hay un interesante relieve representativo de la Ascensión de Nuestro

(40) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 19-VI-1711.

(41) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 19-VI-1711.

(42) Las razones del elevado precio de este conjunto escultórico han de buscarse necesariamente en el notable prestigio del imaginero Juan de Avila que aparece como uno de los profesionales más cualificados del momento (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultora barroca en España. 1600-1770*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid. 1983, págs. 79-81).

Señor. Por fin, el conjunto escultural queda completado con cuatro esculturitas que se ubican en pequeñas hornacinas situadas en las calles laterales y que representan a algunas devociones típicamente populares como San Pedro, San Pablo, San Antonio de Padua y San Antón. La calidad media del conjunto escultórico es bastante notable lo cual contribuye a explicar su elevado coste. La policromía del conjunto escultórico corrió también a cargo del maestro Gabriel Balluerca que percibió por tal concepto 400 reales de vellón (43).

Si hasta estos instantes las producciones de Villandiego se habían venido caracterizando por sus intentos de rupturas pero también por su evidente adhesión a algunos modelos estructurales y ornamentales del pasado, esta obra se convierte, a nuestro juicio, en el perfecto punto de inflexión de su producción ya que se pierden, casi en su totalidad, todas las reminiscencias prechurriguerescas que hasta estos instantes habían venido tiñendo sus obras precedentes. Desde el punto de vista arquitectónico esta obra marca una total ruptura no sólo dentro de la carrera de Joaquín de Villandiego, sino también dentro de la retablistica burgalesa. Como ya señalamos con anterioridad, hasta estos instantes, las plantas de los retablos se habían venido caracterizando o bien por adaptación a los testeros absidiales en forma cóncava, o bien por medio de la adaptación con plantas planas a testeros también planos. Hasta estos momentos nunca se había jugado con las plantas convexas guiándose por fundamentaciones esencialmente estéticas. En esta obra, Villandiego decide dar un salto hacia adelante y romper con la rigidez compositiva precedente. La planta tiende claramente a la convexidad, pero además se introduce otro elemento de ruptura ya que la hornacina central aparece también sobresaliente convexamente, dotando al conjunto de un incipiente movimiento que prelude las líneas dominantes en algunas plantas de retablos de tipo rococó. El retablo se organiza en los característicos banco, cuerpo y remate. Los elementos sustentantes son cuatro columnas alzadas sobre ménsulas con sus dos tercios inferiores retallados y el tercio superior estriado. Estas columnas aparecen separadas del retablo quedando en su parte posterior un machón cajeado a modo de pilastra dotando al retablo de un interesante juego de soporte y retrosoporte que más tarde se volverá a evidenciar en algunas de sus producciones posteriores. Muy interesante resulta el entablamiento del retablo. Este entablamiento está dotado de un notable movimiento. No aparece corrido homogéneamente sino que en los lugares donde se ubican las columnas aparece saliente, mientras que en el resto del retablo aparece justamente siguiendo la línea de los retrosoportes. En la parte central este arquitrabe se convierte en convexo siguiendo la misma línea de comportamiento que la hornacina principal. El friso aparece decorado con cabezas de serafines, motivo

(43) A.G.D.B. Sec. L.P. Villasilos. Leg. 5.º. F.F. 1673-1729. Cuentas del 19-V-1713.

que fue muy frecuente en el siglo XVI y a comienzos del siglo XVII y que reaparece con mucha pujanza en estos instantes. La cornisa se encuentra muy saliente por encima del friso lo cual contribuye a dotar al conjunto de unos notables valores plásticos. En el cuerpo de remate desaparece el característico cascarón. Este remate se limita a adaptarse al marco preexistente que es un arco desarrollado en la pared del templo. La parte central de este remate aparece dotada de una suma movilidad ya que el relieve de la Ascensión se halla ubicado en una especie de baldaquino (44). Decorativamente el retablo se caracteriza también por sus evidentes innovaciones. Vemos cómo la talla ornamental se convierte en más menuda, abandonando la carnosidad característica de los años y de las producciones anteriores. Junto a los elementos vegetales aparecen algunos elementos de carácter geométrico como los que decoran los paneles del banco del retablo. En el remate nos encontramos con sendas plaquetas ovaladas rodeadas de elementos decorativos a modo de cueros recortados. Los tercios retallados de las columnas aparecen profusamente decorados con guirnaldas, yelmos, plaquetas circulares u ovaladas y algunos motivos vegetales. Sin embargo todavía se mantienen algunos claros elementos pervivientes de finales del siglo XVII como las ornamentaciones de carácter frutal y vegetal en hileras.

EL RETABLO COLATERAL DE LA ANTIGUA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE BURGOS

La iglesia de la Compañía de Jesús de Burgos sufrió un enorme proceso de transformación, a finales del siglo XVII, que culminó con la edificación de un nuevo templo que se presenta como uno de los ejemplos más sobresalientes del barroco burgalés (45). Los años iniciales del siglo XVIII vieron importantes labores de dotación de nuevos bienes muebles para la nueva iglesia que acababa de ser construida. Sin duda, la empresa más sobresaliente que se llevó a cabo en este sentido fue la ejecución de un magno retablo mayor para el presbiterio de la citada iglesia (46). Pero las labores de decoración del templo no quedaron circunscritas a la realización de ese magno proyecto ya que el templo quedó completado por otros seis retablos. Uno de ellos fue el que ejecutara Joaquín de Villandiego.

(44) Martín González ha puesto de manifiesto la importancia de los baldaquinos en los retablos españoles. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Avance de una tipología del retablo barroco". *Imafronte*. N.º 3, 4 y 5. Universidad de Murcia. 1989, págs. 134-145.

(45) LÓPEZ MATA, Teófilo: "La Compañía de Jesús en Burgos". *Boletín de la Institución Fernán González*. N.º 146, 1959, págs. 417-454. GARCÍA RÁMILA, Ismael: "Típicas fundaciones burgalesas. El patronato de los Sanvitores de la Portilla sobre el antiguo Colegio de la Compañía de Jesús". *B.I.F.G.* N.º 179. 1972, págs. 241-285.

(46) BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "El retablo del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Burgos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Tomos XLXLI. Universidad de Valladolid. 1973, págs. 273-285.

El año 1716, Joaquín de Villandiego y el padre Jerónimo Dutari, rector del Colegio de la Compañía de Jesús de Burgos, firmaban un concierto para la ejecución de un retablo colateral para la iglesia de ese Colegio (47). El retablo fue concertado en 6.000 reales de vellón (48). En las condiciones se establecía que el retablo debía tener una cornisa al modo de Vignola lo que nos demuestra el conocimiento que se tenía de los tratadistas clásicos en el Burgos del siglo XVIII (49). Villandiego quedaba descargado de la ejecución de las imágenes que debían ocupar las hornacinas de las cajas del citado retablo y era el propio padre Dutari quien debía encargarse de contratar su ejecución (50). Esto nos ratifica en la idea de que Villandiego nunca se dedicó a actividades escultóricas propiamente dichas. Desconocemos cuáles fueron las imágenes que ocuparon estas hornacinas pues actualmente las dos laterales están ocupadas por sendas imágenes modernas y la hornacina central está presidida por una imagen de vestir de Nuestra Señora.

El retablo se nos presenta como una de las producciones más interesantes de Villandiego. La planta vuelve a adquirir un notable grado de movimiento gracias a su convexidad. Todo el conjunto se organiza en banco, cuerpo y remate. En el banco aparecen cuatro ménsulas, dos paneles y en su parte central una gran peana. El cuerpo principal se divide en tres calles. Cada calle queda presidida por una caja. Estas cajas tienen también carácter convexo y sobresaliente quedando rematadas, en su interior, por pequeñas cúpulas de carácter oval. Las cajas quedan coronadas por doseletes con un notable desarrollo. Los soportes son columnas. Las dos columnas extremas se caracterizan por tener los dos tercios inferiores retallados y el superior estriado. Las dos columnas que flanquean el cuerpo central se caracterizan por su fuste abalaustrado. Todas ellas aparecen separadas del retablo y al igual que en el retablo de la Resurrección de Villasilos aparecen los retrosoportes. En el caso de las primeras columnas el retrosoporte es una especie de pseudopilastra cajeadada. Más interesantes son los retrosoportes de las columnas que flanquean la calle central. Aquí nos encontramos con que aparecen dos interesantes estípites adosados al retablo justamente por detrás de las columnas abalaustradas. El entablamento se caracteriza también por su notable movimiento. Reaparece la tendencia a que aparezca de forma sobresaliente en el lugar de las columnas. La cornisa aparece de forma sumamente sobresaliente. En la calle central el entablamento queda roto

(47) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Domingo Ibáñez Varona. Leg. 6932/2. 30-IX-1716, ff.286-288.

(48) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Domingo Ibáñez Varona. Leg. 6932/2. 30-IX-1716, f. 287v.º.

(49) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Domingo Ibáñez Varona. Leg. 6932/2. 30-IX-1716, f. 286v.º: "*Deuajo del plaflon se adornara de cartelas asi como de cornisa cornitia de viñola*".

(50) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Domingo Ibáñez Varona. Leg. 6932/2. 30-IX-1716, f. 287.

por el gran desarrollo del dosel de la caja central que sobrepasa el cuerpo y se interna en el remate. El último de los cuerpos se halla presidido por una imagen pictórica de Nuestra Señora del Pópulo. Queda flanqueada por dos estípites separados del retablo y con sus correspondientes retropilastras cajeadas. Por encima aparece un movidísimo entablamento que queda roto por una gran cartela con el anagrama JHS.

EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DEL CAMPO (BURGOS)

Una de las obras retablísticas del siglo XVIII más sobresalientes, en la provincia de Burgos, es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Campo. La construcción de este retablo resulta altamente problemática. Lo que sí sabemos con plena certeza es que el encargado de llevarla a buen puerto, en su mayor parte, fue Joaquín de Villandiego, aunque la traza y el comienzo de la obra parece que no corrieron de su cuenta. En 1717, la citada iglesia parroquial con la ayuda del Ayuntamiento de la villa parece que tenía clara intención de construir un magno retablo que se adaptara al tesoro gótico poligonal de la iglesia parroquial. Parece que el maestro arquitecto José Valdán comenzó a realizar la obra sobre los diseños o al menos sobre las bases dadas por el arquitecto benedictino burgalés fray Pedro Martínez presupuestándose la obra en 30.000 reales de vellón (51). Consideramos que esta primera adjudicación de la obra resultó anómala pues no tenemos noticia de que se sacara a público remate. Una vez iniciada la obra, Villandiego decidió intentar adjudicársela bajando el precio a 22.500 reales de vellón, bajando inmediatamente Valdán 500 reales y volviendo a bajar Villandiego a 21.900 reales (52). En esos momentos se tasó la obra que había ya realizado Valdán y la madera que había puesto en su ejecución y se cifró en 6.602 reales de vellón que la fábrica debía entregar a este maestro por lo tanto se concertó el resto de la obra a ejecutar por Villandiego en 15.298 reales. Desconocemos cuáles serían exactamete las obras realizadas por Valdán aunque pensamos que se circunscribirían al banco y a parte del primer cuerpo del retablo. Parece que Villandiego aún no tenía un prestigio profesional lo suficientemente consolidado como para conseguir realizar una obra de estas proporciones y conseguir suficientes fianzas en la misma localidad. Tuvo que recurrir a fiadores de fuera de esa localidad y que fueron el maestro escultor burgalés Bernardo López de Frías, maestro que como ya hemos señalado trabajó en algunas ocasiones con Villandiego participando en

(51) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 205.

(52) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 205v.º.

las labores escultóricas de sus retablos, a Manuel de Aguayo y a Francisco de Aguayo (53).

Además de los evidentes problemas surgidos al inicio de la ejecución de esta obra mantenemos nuestras dudas sobre el autor definitivo de las trazas. Como hemos señalado pensamos que el arquitecto benedictino del monasterio de San Pedro de Cardaña, fray Pedro Martínez, fue quien si no diseñó totalmente la obra sí que dio, al menos, las ideas generales sobre la misma. Dos son las razones que nos inclinan a pensar esto. En primer lugar en la carta de obligación hecha con Villandiego se indica que, al iniciar la obra Valdán, las condiciones se hicieron con el asesoramiento del monje benedictino (54). En segundo lugar, en esta misma carta de obligación, se indica que el remate del retablo no debía ejecutarse a modo de cascarón sino que debería hacerse como el remate del gran retablo del monasterio de San Pedro Cardaña, obra de este monje benedictino, y siguiendo una planta o traza que para tal efecto tenía hecha el citado monje (55). Sin embargo una serie de dudas de carácter formal se nos presentan para atribuir de forma indiscutible la autoría de la traza del retablo a Martínez. Analizando las características generales de la obra nos encontramos ante un retablo claramente barroco y de plena adhesión a los planteamientos estéticos churriguerescos. La decoración desborda la obra y las líneas generales compositivas quedan, en parte, enmascaradas por la profusión ornamental. Fray Pedro Martínez ha sido considerado por la historiografía artística como un claro precedente del clasicismo vitrubiano y como un claro detractor de los excesos decorativos del barroco (56). El propio fray Pedro Martínez hacía gala en sus escritos de su contundente reprobación de los excesos ornamentales de sus colegas y el alejamiento de éstos de los planteamientos estéticos del clasicismo, señalando su especial repulsa hacia las columnas de fustes salomónicos (57). En el retablo de Santa Ma-

(53) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 201.

(54) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 205: "*Decimos que por quanto auiendo determinado el cauildo y villa de Santa Maria del Campo hacer un retablo en la capilla maior de su iglesia parroquial y dando prinzipio a el Joseph de Valdán vecino desta ciudad para que con el parecer y dictamen del padre fray Pedro Martínez religioso en el conuento de San Pedro de Cardaña zerca de ella se hicieron las condiciones...*".

(55) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Martín de Robredo. Leg. 6960. 12-IX-1717, f. 206: "*Es condicion que no se a de acer cascaron como ansi estaua determinado si su remate gracioso y proporcionado segun y como esta rematado el retablo de San Pedro de Cardaña y lo de a entender la planta que para este efecto tiene echa el dicho fray Pedro Martínez*".

(56) SCHUBERT, Otto: *Historia del barroco en España*. Editorial Saturnino Calleja. Madrid, 1924, págs. 283-286.

(57) POLO SÁNCHEZ, Julio J.: *Arte barroco en Cantabria...*, pág. 164. Fray Pedro Martínez, en algunos de sus escritos, señala que las columnas salomónicas son claros ejemplos de la "degradación" que había venido viviendo la arquitectura desde mediados del siglo xvii. Se refiere a los tratadistas clásicos para justificar su reprobación. Esta alusión a los tratadistas clásicos demuestra, de forma palmaria su cultura artística muy superior a la de la mayoría de sus colegas

ría del Campo nos encontramos con que este tipo de soportes, aunque aparecen de forma subsidiaria, sí que se hallan presentes en un lugar tan emblemático como el tabernáculo. Si nos atenemos al análisis formal de algunas de las obras diseñadas por este monje benedictino, como las rejas que cierran el crucero de la catedral burgalesa, nos encontramos con que se adhieren de forma evidentísima a los modelos derivados del clasicismo vitrubiano (58). Todo ello nos hace replantearnos el tema del diseño de la obra. Atendiendo a todo ello podemos señalar que quizá fray Pedro se limitó a la ejecución de un diseño general. Quizá este diseño tenía más un carácter técnico y compositivo que indicador de los modelos ornamentales a seguir. Recordemos que este maestro benedictino fue veedor de obras de arquitectura del arzobispado (59). Como tal pudo intervenir asesorando técnicamente en la citada obra. Incluso pudo dar algunas condiciones generales sobre los caracteres compositivos generales de esta obra, pero también, muy probablemente, Valdán, en primer lugar y Villandiego en segundo lugar tuvieron libertad para introducir sus concepciones ornamentales que, sin duda, eran más acordes con los gustos populares de los comitentes.

Lamentablemente desconocemos la autoría de las esculturas del retablo y el maestro que procedió al dorado y policromía del conjunto. Gracias a algunas cartelas, distribuidas en la parte inferior del retablo, sabemos que estas labores tuvieron lugar en 1733 y que su costo total ascendió a 34.000 reales. No es extraño que exista una diferencia temporal tan notable entre la realización de la obra arquitectónica y la ejecución de la escultura y de su dorado ya que muy probablemente los caudales de la fábrica quedarían sumamente menguados después de la ejecución de la arquitectura.

Arquitectónicamente nos hallamos ante un monumental retablo, perfectamente adaptado al testero gótico poligonal del templo. Se rompe, tal y como se indica en las condiciones para su ejecución, con la habitual tendencia de rematar los retablos, que se adaptan a los testeros poligonales, con un cascarón. Incluso se indica, como ya señalamos, que el modelo a seguir tenía que ser el de remate del magno retablo mayor de san Pedro de Cardeña, obra diseñada por fray Pedro Martínez (60). Estructuralmente nos encontramos con banco,

coetáneos y coterráneos. En 1712 hacía clara alusión a estos hechos en un informe para la construcción del retablo mayor de la ermita de la Virgen del Mar: "*Las columnas salomónicas sólo digo que son reprobadas y vituperadas en todos cuantos los que han escrito de Arquitectura y de todos los que entienden algo de este arte...*".

(58) MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Edición Facsímil de la de 1866. Ediciones de la Institución Fernán González. Burgos. 1983, págs. 59-60.

(59) MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral...*, pág. 197.

(60) El padre Berganza hace una descripción de esta monumental obra que lamentablemente hoy se halla desaparecida (BERGANZA, fray Francisco: *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes en la coronación del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña. Parte Segunda*. Imprenta de Francisco Hierro. Madrid, 1721, págs. 360-361).

dos cuerpos y remate, dividiéndose el conjunto en tres calles. Los soportes son columnas con uno o dos tercios de su fuste retallado y el resto extraído. Las columnas salomónicas se circunscriben al tabernáculo. También aparecen los estípites como elementos sustentantes aunque circunscritos al segundo y al tercer cuerpo del retablo. La colocación de las esculturas se realiza por medio de cajas muy sobresalientes, con doseletes con sumo desarrollo que quedan sustentados por pequeñas columnas o estípites y que llevan en su interior hornacinas. También aparecen hornacinas sencillas. Sumamente interesante resulta la adaptación del retablo a los ventanales del remate de tal forma que se permite la penetración de la luz. Decorativamente comprobamos cómo la talla tiende a hacerse menuda abandonando la tendencia a la carnosidad. Estos motivos ornamentales son fundamentalmente de carácter vegetal. Muy interesantes son las grandes placas decorativas del banco en donde se combinan motivos geométricos con motivos vegetales.

Iconográficamente la obra se caracteriza por su clara adhesión a devociones típicamente populares. La hornacina central la preside la imagen de la titular: la Asunción. Las cajas del primer cuerpo y las hornacinas del segundo quedan ocupadas por los Cuatro Evangelistas. En las entrecalles aparecen pequeñas esculturas de San Joaquín y Santa Ana y de los Cuatro Santos Padres de la Iglesia. En el remate aparece un Cristo en la Cruz y en el interior del baldaquino nos encontramos con una talla del Niño Jesús. La calidad del conjunto escultórico es discreta.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLAVIEJA DE MUÑO (BURGOS)

En 1732 se comienzan a evidenciar pagos a favor de este maestro por la ejecución del retablo mayor de esta localidad (61). El costo de la obra superó los 3.000 reales de vellón. Bernardo López de Frías corrió a cargo de la ejecución de las esculturas del retablo (62). El dorado lo hizo Fernando Guerra desde 1748 (63). Este retablo se caracteriza por su planta plana. Se organiza en banco, cuerpo con tres calles y remate. Se produce una perfecta adaptación al testero del templo por medio de aletones. El banco se encuentra presidido por un gran nicho semicircular donde se hallaría ubicado el antiguo tabernáculo, hoy desaparecido. Sumamente interesantes son los paneles decorativos que aparecen ubicados en este banco. Se trata de paneles ornamentados con motivos geométricos dispuestos simétrica-

(61) A.G.D.B. Sec. L.P. Villavieja de Muño. Leg. 1.º. L.F. 1728-1762. Cuentas del 4-X-1732, f. 24.

(62) A.G.D.B. Sec. L.P. Villavieja de Muño. Leg. 1.º. L.F. 1728-1762. Cuentas del 17-IX-1734, f. 32.

(63) A.G.D.B. Sec. L.P. Villavieja de Muño. Leg. 1.º. L.F. 1728-1762. Cuentas del 28-XI-1748, f. 85.

mente a ambos lados de un eje. Es de destacar que los soportes del cuerpo principalmente del retablo son exclusivamente estípites alzados sobre ménsulas. Quizá aquí es donde se encuentre la principal innovación de esta obra. En la mayor parte de los retablos del momento el estípite aparece acompañando a otros soportes. Aquí se nos presenta monopolizando los soportes del cuerpo del retablo. Estos estípites siguen los modelos que comunmente utiliza Villandiego en sus producciones anteriores. Las imágenes se ubican en hornacinas pero sin cajas. El remate aparece presidido por una hornacina flanqueada por sendos machones. La decoración es fundamentalmente de tipo vegetal y de carácter menudo. Iconográficamente la obra se caracteriza por su perfecta adhesión a algunas devociones tradicionales. El retablo lo preside San Adrián que queda flanqueado por San Pedro y San Pablo. El remate lo preside una talla de la Asunción. La obra escultórica no destaca por sus especiales méritos.

EL RETABLO MAYOR DE TABANERA DE CERRATO (PALENCIA)

La localidad palentina de Tabanera de Cerrato perteneció hasta hace unas décadas al arzobispado burgalés. No será por lo tanto extraño que las obras que se custodian en esta iglesia parroquial fueran ejecutadas por maestros procedentes de Burgos. En contrato el retablo mayor fue realizado por el arquitecto Joaquín de Villandiego en 1736 (64). El coste de las labores arquitectónicas ascendió a 6.000 reales (65). El imaginero burgalés Manuel Romero ejecutó las esculturas de San Esteban, San Antonio, San Lorenzo, La Asunción, San Miguel y el Ángel Custodio (66). El precio de todas estas esculturas superó los 1.600 reales (67). El dorador burgalés Andrés Carazo procedió al dorado de las esculturas en 1739 (68). En 1749 se pagó el dorado del resto del retablo, obra que ascendió a 9.350 reales (69). Nos hallamos ante una obra de proporciones intermedias y plenamente características de las producciones de Villandiego. El retablo de planta plana

(64) VARIOS AUTORES: *Inventario artístico de Palencia y de su provincia*. T. I. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977, pág. 253. Los autores del inventario citan como autor de este retablo mayor a Joaquín de Villandiego siendo el autor del mismo Joaquín de Villandiego ya que así nosotros lo hemos comprobado en las cuentas de fábrica de la citada parroquia. Obviamente se trata de un leve error de transcripción.

(65) A.G.D. Palencia. Sec. L.P. Tabanera de Cerrato. Libro N.º 31. L.F. 1727-1782. Cuentas del 20-X-1736 f. 82: *Retablo: mas da en data este mayordomo tres mill y ciento y cinquenta y dos reales y veinte y quatro maravedis que dio a Joachin de Villandiego maestro de la obra del retablo mayor que se ha hecho con que se le acabó de pagar los seis mill reales en que se ajusto...*

(66) VARIOS AUTORES: *Inventario artístico de Palencia...*, pág. 253.

(67) A.G.D.P. Sec. L.P. Tabanera de Cerrato. Libro N.º 31. L.F. 1727-1782. Cuentas de 1738 y 1739.

(68) A.G.D.P. Sec. L.P. Tabanera de Cerrato. Libro N.º 31. L.F. 1727-1782. Cuentas del 1-VI-1739.

(69) A.G.D.P. Sec. L.P. Tabanera de Cerrato. Libro N.º 31. L.F. 1727-1782. Cuentas del 22-II-1749, f. 203v.º.

se adapta al testero ojival del templo mediante sendos aletones. Todo el conjunto se organiza en banco, cuerpo de tres calles y remate. El banco queda roto en parte central por un gran nicho semicircular donde se encontraría ubicado el primitivo tabernáculo hoy desaparecido. Estructuralmente la obra presenta algunos elementos típicos de las producciones de nuestro maestro. Así vemos cómo los soportes son los estípites y las columnas de dos tercios retallados y uno estriado que son semejantes a las de otras obras por él ejecutadas. La ubicación de las esculturas se hace por medio de hornacinas, en esta ocasión, pero reaparecen los amplios y salientes doseletes que coronan las hornacinas de las calles laterales del cuerpo. No aparecen sus típicas cajas pero sí que los doseletes permiten que el conjunto quede dotado de un notable movimiento. Decorativamente la obra, que sigue las pautas generales de las otras obras del maestro, introduce algunas variaciones. En el banco nos encontramos con dos paneles gemelos en los que dos seres sireniformes, de cuyas colas nacen unos gigantescos motivos vegetales, aparecen sustentando un tondo en cuyo interior se halla una cabeza de ángel. A pesar de encontrarnos ante una obra típicamente churrigueresca desde la perspectiva ornamental hallamos, todavía, algunas lejanas pervivencias del último tercio del siglo XVII como los motivos frutales rodeados de hojarasca que cubren ménsulas y el cuerpo inferior de los estípites.

EL RETABLO MAYOR DE HORNILLOS DE CERRATO (PALENCIA)

Debido a la proximidad de esta localidad palentina al arzobispado de Burgos podemos explicar la existencia en la misma de obras procedentes de los talleres burgaleses. En el caso de confirmarse la autoría de Villandiego se comprobaría cómo nuestro maestro logró trascender el ámbito del arzobispado burgalés para introducirse, al menos en esta obra, en el vecino obispado palentino. Lamentablemente no disponemos de referencias documentales sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de esta localidad. Sin embargo, los autores del primer tomo del *Inventario artístico de Palencia y su provincia* se lo atribuyen a Joaquín de Villandiego de forma muy acertada (70). Las enormes semejanzas estructurales y decorativas hacen que nos ratifiquemos en la corrección de la atribución. Desconocemos la fecha de ejecución, la autoría de las tallas y del dorado.

La obra, de atrevida planta convexa, se caracteriza por sus notables proporciones. Tras el retablo mayor de Santa María del Campo se nos presenta como el ejemplo más sobresaliente por su tamaño de todos los retablos salidos del taller de Villandiego. Se organiza en banco, roto por un gran nicho para la colocación del tabernáculo, dos cuerpos de tres calles y remate que se adapta al testero del edificio por medio de aletones. Los soportes del primer cuerpo son las típi-

VARIOS AUTORES: *Inventario artístico de Palencia...*, pág. 181. Se vuelve a citar a este maestro como Villadiego.

cas columnas de dos tercios retallados y un tercio estriado, y las columnas abalaustradas muy parecidas a las del retablo colateral de la iglesia de la Compañía de Jesús de Burgos. Los estípites presiden el segundo cuerpo y el remate y son muy semejantes a todos los utilizados, en otras obras, por nuestro maestro. La imagen titular de San Miguel queda ubicada en una gran caja, bastante saliente, con un amplio dosel convexo sustentado por estípites. Este dosel sobrepasa el entablamento que separa el primero del segundo cuerpo. Las tallas de San Blas y San Antón aparecen inscritas en hornacinas coronadas por doseletes muy desarrollados. En el segundo cuerpo las tres imágenes de San Pedro, San Pablo y la Asunción aparecen en hornacinas simples y el Crucificado del remate se ubica en un nicho cuadrangular. La decoración se halla sumamente desarrollada y tiende a convertirse en menuda. Destacan los modelos ornamentales vegetales. En ocasiones, como en los paneles laterales del banco, este ornato vegetal se organiza simétricamente.

Con esta obra, en el caso de que se confirmara que fue la última realizada por nuestro maestro, se cierra el ciclo productivo de Joaquín de Villandiego, quedando demostrada su capacidad de evolución y experimentación tendiendo siempre a la búsqueda de novedades estructurales, compositivas y ornamentales.



Retablo Mayor de la iglesia del Barrio de Solano en Las Hormazas.



Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Sedano.



Retablo colateral de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Burgos.



Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Campo.



Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Hornillos de Cerrato (Palencia)