

EL RETABLISTA BARROCO TRASMERANO DIEGO DE SUANO

RENÉ-JESÚS PAYO HERNANZ

El estudio de la labor creativa de muchos importantes artistas del pasado se ha comenzado a esbozar muy recientemente. En concreto, para el caso cántabro en general y trasmero en particular, se está desarrollando en los últimos años un enorme esfuerzo investigador, en el que aparece involucrada una notable pléyade de investigadores, tendente a acabar con el olvido que secularmente ha cubierto las vidas y las producciones de muchos maestros notables que habiendo nacido en estas tierras de la cornisa norte española abandonaron sus lugares de origen para satisfacer buena parte de las demandas artísticas de otras regiones hispánicas (1). Poco a poco la importancia de Cantabria y de Trasmiera como fértiles generadoras de maestros está quedando puesta fuera de toda duda (2). Burgos tuvo la enorme suerte de ser uno de los mayores receptores de las producciones artísticas de los maestros trasmeranos desde finales del siglo xv (3). Podemos

(1) El tema de las migraciones masivas de artistas de la cornisa norte hacia tierras más meridionales ha recabado últimamente la consideración de algunos investigadores que tratan de explicarnos los motivos de tan curioso fenómeno. El tema de la migración de los escultores cántabros ha sido tratado recientemente por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Angel: "Los escultores cántabros del siglo xvii". *Población y sociedad en la España cantábrica durante el siglo xvii. (IV Ciclo de estudios históricos de Cantabria, mayo 1982)*. Centro de Estudios Montañeses. Institución Cultural de Cantabria. Diputación Regional de Cantabria. Santander 1985, págs. 257-271.

(2) Desde que don Fermín Sojo Lomba publicara en 1935 su clásico y trascendental estudio sobre los maestros canteros trasmeranos ha ido progresivamente completándose el panorama de los conocimientos de la intensa actividad profesional de estos inquietos y prolíficos maestros (SOJO LOMBA, Fermín: *Los maestros de Trasmiera*. Madrid 1935).

(3) POLO SÁNCHEZ, Julio J.: *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Universidad de Cantabria. Asamblea Regional de Cantabria. Santander 1991, pág. 22. Este autor ha señalado que Burgos se convirtió en el foco de atracción

afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que a lo largo y ancho de la dilatada provincia burgalesa resulta muy difícil encontrar alguna iglesia en cuya ejecución o decoración no haya participado, de alguna u otra forma, al menos un cantero, un retablista, un escultor o un dorador de origen cántabro.

Si bien es cierto que muchos de los maestros de origen trasmerano no superaron la consideración profesional de meros artesanos, reproductores de fosilizados modelos artísticos aprendidos dentro de los limitados mundos estéticos de los talleres de aprendizaje en los que desarrollaron su formación, también es verdad que algunos profesionales trascendieron estas limitaciones y se convirtieron en verdaderos creadores, perfectamente informados de las innovaciones estéticas introducidas en el arte español, a las cuales ellos contribuyeron en muchas ocasiones. Si el acercamiento a la historia del arte español sería difícil de efectuar sin el análisis de las obras llevadas a cabo por los maestros de origen cántabro y trasmerano (4) podemos afirmar que la historia del arte burgalés, en la Edad Moderna, sería casi imposible de esbozar si prescindiéramos de estos inquietos y prolíficos maestros.

De entre los muchos profesionales trasmeranos dedicados al mundo de los trabajos retablisticos que ejercieron su labor en la comarca burgalesa destaca muy especialmente y con luz propia la figura de Diego de Suano, maestro natural de la localidad cántabra de Isla. Es esta una figura de suma importancia no sólo para el estudio del retablo burgalés sino también para el estudio del retablo castellano en general. Algunas de las producciones merecen incluirse entre las más interesantes del momento dentro del ámbito de la meseta norte en su sector oriental. Lamentablemente, hasta el momento, su obra había pasado prácticamente desapercibida para los estudiosos del mundo del retablo. Hasta que Cervera Vera diera a conocer su importante labor en la obra del retablo mayor de la Colegiata de Lerma (5) sus únicas obras conocidas fueron la que había llevado a cabo en las iglesias de Villasandino (6).

más cercano para esa inmensa pléyade de maestros que salieron de las montañas cántabras en busca de nuevos horizontes.

(4) La enorme trascendencia de los arquitectos y canteros de origen trasmerano en obras fundamentales de la arquitectura española ha vuelto a ser recalcada en un reciente e interesante trabajo de MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: "La aportación de los maestros canteros de Trasmiera a la arquitectura española". *Cuadernos de Trasmiera*, n.º 2, 1990, págs. 57-100. También en la reciente e importante obra de: AA. VV.: *Artistas cántabros en la Edad Moderna*. Institución Mazarrasa. Universidad de Cantabria. Santander, 1991, aparece claramente demostrada la capacidad generadora de artistas en Cantabria y su repercusión sobre el arte español.

(5) CERVERA VERA, LUIS: *La iglesia colegial de Lerma*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1981, pág. 115.

(6) CASTRO GARCÍA, Lázaro y ORCAJO Díez, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte en Villasandino". *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 183, 1974, págs. 277 y ss.

Este maestro se va a convertir en uno de los más importantes constructores de obras retablisticas, en los años postreros del siglo xvii y en los comienzos del siglo xviii, en el ámbito del amplio arzobispado burgalés. Pero su calificación profesional le llevó a participar en algunas monumentales producciones en ámbitos extraburgaleses. Esto nos indica que su prestigio profesional era lo bastante sólido como para intentar introducirse en nuevos mercados y también nos demuestra que nos hallamos ante un profesional con la suficiente iniciativa para abandonar una sólida y consolidada posición en la comarca burgalesa en búsqueda de nuevos horizontes. De su taller salieron producciones tan trascendentales para el arte burgalés como las monumentales máquinas retablisticas de la iglesia parroquial de Villasandino y de la iglesia colegial de Lerma.

Sus orígenes

No tenemos ningún tipo de dudas sobre la clarísima ascendencia cántabra de nuestro maestro. En concreto, era natural de la localidad de Isla (7). Desconocemos con certeza cuándo se produciría su nacimiento. En 1688 contrata el magno retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villasandino (Burgos) de forma solitaria, aunque quizá las trazas fueran realizadas por Fernando de la Peña. Por lo tanto, teniendo en cuenta que el proceso formativo de un maestro solía iniciarse entorno a los 16 años y que venía a durar unos cuatro años de media, el nacimiento de nuestro maestro podría situarse en torno a la década 1660, ya que nos parece altamente improbable que un maestro de menos de veinte años fuera capaz de contratar en solitario una obra tan importante como la antes mencionada y de contar con un taller lo suficientemente consolidado para desarrollar su construcción. En 1742 comienza a ejecutar la que, hasta ahora, consideramos como su última obra, el retablo mayor de Castrillo Matajudíos (Burgos). Aunque tampoco hemos podido llegar a conocer con plena certeza la fecha de su fallecimiento, obviamente ésta se produciría a partir de esta última fecha. Lo que sí podemos indicar es que su persona alcanzó un grado de longevidad bastante notorio ya que con facilidad pudo acercarse a los ochenta años. También podemos afirmar que mantuvo una notoria actividad hasta los momentos postreros de su vida superando los cincuenta años de ejercicio profesional al frente de un taller propio.

Los primeros años de su vida los podemos seguir de una forma bastante pormenorizada debido a la gran cantidad de noticias que

(7) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Sección Protocolos Notariales. Escribano Lázaro de Santa María. Legajo 6857. Folios 233-235. 14-II-1690. Obligación para la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de la Fuente. "En la ciudad de Burgos a quatro días del mes de abril de mil y seiscientos noventa años ante mí el escribano y testigos pareció Joseph del Amo, Simon de Nestosa vezino de ella, Diego de Suano vecino del lugar de Isla y Fernando de la Peña vecino de la de Ajo como principales...".

(8) AA. VV., *Artistas cántabros...*, pág. 652.

sobre él poseemos. Sin embargo, desde 1703 en que se constata que había trasladado su residencia habitual desde Burgos a la localidad palentina de Carrión de los Condes y fecha en la que ejecuta el retablo mayor de la parroquial de Santiago de Medina de Rioseco, le perdemos la pista hasta que reaparece, en 1739, trabajando en Villasantino. Muy probablemente durante todo ese tiempo, llevó a cabo su actividad profesional en ámbitos extraburgaleses.

Desconocemos cuáles fueron las relaciones familiares y profesionales que mantuvo con otros dos maestros coetáneos que llevaron su mismo apellido y que como él eran naturales de Isla: Agustín de Suano (8) y Antonio de Suano (9). Lo que parece exento de toda duda es que estaban vinculados por claras relaciones de parentesco.

Su formación

Es este uno de los apartados sobre el que mantenemos todavía notables dudas, sobre todo al plantearnos cuál fue el ámbito de desarrollo de sus primeros pasos de aprendizaje. Probablemente iniciaría su proceso formativo en sus tierras cántabras de origen, aunque desconocemos en qué taller se iniciaría profesionalmente. No sabemos en qué momento exacto abandona sus tierras natales y se instala en Burgos. Lázaro Castro y Jesús Orcajo han señalado que muy probablemente fue uno de los oficiales que trabajaron para Fernando de la Peña (10). Aunque no tenemos ninguna prueba documental que ratifique este extremo pensamos que esta aseveración no está muy lejos de la realidad. Lo que sí resulta evidente es que existieron estrechos contactos entre Suano y su conterráneo Fernando de la Peña. Si realizamos una comparación rigurosa entre las estructuras compositivas del retablo mayor de Villaveta (Burgos) que De la Peña ejecutó entre 1689-1690 (11) y la del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Villasantino contratado por Suano en 1688 (12) vemos cómo las trazas son prácticamente idénticas. Esto nos indica que el tracista del segundo retablo tuvo que ser casi necesariamente Fernando de la Peña pues nos parece altamente improbable que este maestro, que en estos momentos se hallaba en la cima de su prestigio profesional, tomara como modelo la obra de Villasantino para la ejecución del retablo de Villaveta. Además en 1672 ya había ejecutado una gran obra con características muy semejantes a los retablos antes citados: el retablo mayor de la parroquial de la Bastida (13), lo que deja fuera de toda duda que este tipo de traza no fue invención de Suano.

(9) *Ibidem*.

(10) CASTRO GARCÍA, Lázaro y ORCAJO Díez, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte...", págs. 277-279.

(11) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: "Noticias sobre obras de arte en un pueblo burgalés". *Revista de la Universidad Complutense*. Volumen XXI, n.º 83, 1972, págs. 187-228.

(12) A. H. P. Burgos. Sec. Prot. Not. Esc. J. Martín de Huidobro. Leg. 5822. 2-VI-1688, ff. 211-218.

(13) AA. VV., *Artistas cántabros...*, pág. 496.

Sí que pudo ocurrir perfectamente que, en el proceso de remate de la obra trazada por De la Peña, Suano pujara más a la baja que éste y por lo tanto pudiera adjudicarse la obra, ajustándose a unas condiciones y trazas que él no había realizado, lo cual fue una práctica que resultaba bastante frecuente en la época que nos ocupa. Probablemente Diego de Suano se independizara justamente en 1688 del taller de Fernando de la Peña. Lo que sí que nos puede resultar un poco más complejo de explicar es que la primera obra documentada que este maestro contrata por sí solo sea ésta que se caracteriza por poseer unas proporciones colosales, lo cual implicaba que debía poseer un taller propio lo suficientemente sólido y amplio como para hacer frente a la ejecución de esta magna obra. Las similitudes formales que podemos encontrar entre los retablos de De la Peña y las primeras obras de Suano pueden deberse en primer lugar al posible período de tiempo que Suano trabajó en el taller de De la Peña y al influjo ejercido por el primero sobre el segundo por medio de la traza que probablemente trazó para Villasandino y que Suano llevaría fielmente a la práctica.

Suano no debió desconocer las producciones de algunos otros notables retablistas que le habían precedido en sus labores por las tierras burgalesas. Así tenemos una casi plena seguridad de que llegaría a conocer las obras de Policarpo de la Nestosa (14). El contacto con las obras de Nestosa debió completar su formación. En algunos retablos como el de Herrera de Valdecañas utiliza una organización del conjunto muy semejante a la utilizada por Nestosa en algunas de sus más importantes producciones. También en la parte decorativa podemos señalar que Suano se vio influido por este maestro, sobre todo en sus producciones más tempranas. Así la utilización de elementos vegetales muy carnosos y de hileras de frutas y hojarasca dispuestas en líneas verticales parece tener su fuente de inspiración en las obras de Nestosa.

Su formación quedará perfectamente completada cuando, en 1704, entre en contacto con la obra de Joaquín de Churriguera, ya que desde esa fecha ejecuta una parte del retablo mayor de la iglesia de

(14) Relativamente cerca de Villasandino Nestosa trabajó en el retablo mayor de Villahizán de Treviño, obra que Suano pudo conocer (BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "Retablo de Policarpo de la Nestosa en Villahizán de Treviño". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. T. XLVII, págs. 466-470). Además Nestosa había ejecutado alguna de las más importantes obras retablistas seiscentistas de la capital burgalesa como los retablos mayores del Monasterio de las Huelgas Reales (IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "Sobre la obra del retablo mayor del monasterio de Las Huelgas, Burgos". *B.S.A.A.* T. LI, 1985, págs. 476-483), los de las parroquias de San Cosme y San Damián (BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "El retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos". *B.S.A.A.* T. XXX-VII, 1971, págs. 327-349) y San Esteban (GARCÍA RÁMILA, Ismael: "Posturas y remates de la obra del retablo mayor de la Iglesia parroquial de S. Esteban de la ciudad de Burgos". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, n.º 101, 1947, págs. 623-631). Nuestro maestro, como vecino de la ciudad que era, conocería estas magnas producciones y podría haber recibido influencias de las mismas.

Santiago en Medina de Rioseco que este importante maestro había trazado (15). Un nuevo mundo de posibilidades estilísticas se abre ante Suano, desde ese momento, transformando radicalmente sus producciones posteriores.

Evolución estilística

Diego de Suano va a sufrir a lo largo de su vida una notable evolución estilística en el diseño de sus retablos. Así como las producciones de De la Peña llegan a estancarse desde el punto de vista compositivo e incluso decorativo, las de Suano caminan siempre por los campos de la transformación y experimentación continua. Su estilo va a evolucionar desde las postrimerías del estilo prechurrigueresco hasta una clara asimilación de los principios churriguerescos, rayando en los últimos momentos de su producción un incipientísimo estilo proto-rococó. Si algo caracteriza a todas sus obras es la poca adhesión que demostró este artista a los estereotipos y éstos solamente aparecen cuando se realizan obras de índole menor. Fue una práctica común de los profesionales retablistas del momento repetir hasta la saciedad los modelos compositivos arquitectónicos de los retablos que habían tenido claramente éxito y habían calado profundamente en los gustos de los comitentes que los demandaban de forma continuada (16). Suano pretendió salirse de esta tendencia, habitual entre sus colegas, y aunque respeta ciertos elementos, sobre todo decorativos, en sus producciones, se convierte en un gran experimentador en la organización de las estructuras de sus obras, huyendo de la fosilización compositiva.

En sus primeras obras documentadas aparece claramente patente el espíritu de De la Peña. Así en el retablo de la iglesia de la Asunción de Villasandino, donde el tracista probablemente fue el maestro de Ajo, aparece reflejada la típica composición de otros retablos salidos de los talleres de este maestro. El esquema compositivo es el de un retablo de tipo cascarón, adaptado al testero de la iglesia, perfectamente jerarquizado en calles y cuerpos y en donde las líneas organizativas horizontales y verticales son claramente dominantes. El elemento sustentate omnipresente es la columna salomónica. No aporta ninguna novedad a lo creado en el campo retablístico hasta ese momento.

(15) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura Barroca Castellana*, Tomo I. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1959, pág. 415.

(16) Un ejemplo claro de maestro que repite hasta la saciedad modelos por él creados es Policarpo de la Nestosa quien va a crear un tipo de estructura de retablo que repetirá asiduamente. Así vemos cómo los retablos de la iglesia de San Cosme y San Damián de la ciudad de Burgos, el del Real Monasterio de las Huelgas de la misma ciudad de Burgos y el de la localidad de Villamayor de Treviño (Burgos), son obras que responden a unas mismas características compositivas (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1983, págs. 108-110).

Hacia 1694 se inicia una nueva etapa productiva en su obra, ya que en ese año había finalizado la construcción del magno retablo de la colegiata de Lerma (17) en donde Suano sobreimpone unos nuevos modelos compositivos que le habían sido proporcionados por el diseñador de la obra y logra hacer desaparecer los rígidos esquemas creados por Fernando de la Peña. No fue Suano el encargado del diseño de la traza ya que el profesional que lo llevó a cabo fue el dorador Manuel Martínez Estrada quien proporcionó las condiciones limitándose nuestro maestro a llevarla a efecto (18). Aquí Suano pudo beber en unas nuevas fuentes de inspiración de donde extraerá algunos elementos que después le servirán de formas recurrentes en sus producciones posteriores. Probablemente fue aquí donde pudo aprender la utilización del estípite como elemento sustentante y también vemos como en esta obra se va a comenzar a perder la rigidez compositiva derivada de una excesiva segmentación del espacio.

Si con todo lo hasta aquí señalado hemos demostrado que Suano tenía una clarísima capacidad de ruptura con las formas más tradicionales de producción retablística podemos señalar que el contacto de nuestro maestro con las producciones de los Churriguera le sirvió como medio de ampliación de sus recursos creativos. En el año 1704 nuestro artista encamina sus pasos hacia la ciudad de Medina de Rioseco. En estos momentos Suano estaba asentado ya no en Burgos sino en Carrión de los Condes, en donde sin duda se encontraría ejecutando alguna obra. Desde allí se va a encargar, en compañía de Francisco Pérez, de realizar el gran ensamblaje del retablo mayor de la iglesia de Santiago que había sido trazado, en 1703, por el arquitecto Joaquín de Churriguera (19). Este retablo es, sin duda alguna, una de las obras más monumentales y sobresalientes de todo el mundo del retablo barroco castellano del siglo XVIII. Es altamente significativo que sea nuestro maestro el encargado de ejecutarlo, lo cual nos indica que en estos momentos disponía ya de un notable reconocimiento por parte de una clientela que trascendía el ámbito exclusivo del arzobispado burgalés. A la vez queda patente su capacidad artística para llevar a cabo obras de alta categoría formal y gigantescas proporciones. Por otro lado, también queda demostrada la existencia de un amplio taller a su servicio lo suficientemente amplio y especializado para que, en un espacio de tiempo limitado, que no llegó a los dos años, terminara la parte del retablo que le correspondía ejecutar. El retablo de Santiago de Medina de Rioseco, aunque se caracteriza por una clara jerarquización de las estructuras compositivas ya que la división en cuerpos y en calles aparece claramente evidente, es un notable ejemplo de imaginación desbordada. La escultura, sobre todo de relieve, que fue llevada a cabo por los Sierra,

(17) CERVERA VERA, Luis: *La iglesia colegial...*, pág. 115.

(18) *Ibidem*, pág. 296.

(19) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*. Tomo I. Publicaciones Institución Lázaro Galiano, Madrid 1959, pág. 415.

tiene un gran protagonismo. Los enmarcamientos de las escenas de carácter oval o rectangular se caracterizan por la amplia utilización de recursos vegetales de carácter ornamental. La columna salomónica desaparece de la escena y queda relegada por la columna de tercio inferior retallado con los dos tercios superiores estriados y con elementos decorativos adventicios añadidos. Los estípites siguen presentes pero no de forma prioritaria. No es difícil de imaginar la convulsión estilística que recibiría Suano durante la ejecución de tal obra. Un maestro como él, que ya estaba bastante acostumbrado a la innovación, veía ahora ampliada su capacidad creativa ante los nuevos modelos que había conocido de primera mano por medio de la ejecución de las trazas de Joaquín de Churriguera.

Desde estos instantes las producciones de Suano nada tendrán que ver con las realizadas antes de su estancia riosegana. Sus últimas obras burgalesas abandonan definitivamente las estructuras utilizadas desde los años finales del siglo XVII hasta 1704. No volverá a utilizar la columna salomónica. También los elementos decorativos verán una notable evolución, ya que pierden carnosidad, van perdiendo tamaño y a la vez se abandonan repertorios tan utilizados en años anteriores como los roleos vegetales y los seres sireniformes, a la par que comprobamos cómo las transformaciones en este campo nos aproximan a motivos proto-rococós.

Como resumen podemos indicar que nos encontramos ante un interesante maestro capaz de adaptarse a los diseños creados por otros maestros y de extraer de ellos lecciones aplicables a sus producciones propias. Quizá de todos los maestros retablistas que desarrollaron su ejercicio profesional en las tierras de la diócesis burgalesa en el tránsito del siglo XVII al XVIII éste sea el más destacado. Además, ninguno de los retablistas burgaleses de estos momentos tuvo la oportunidad de realizar obras de tanta envergadura ni de entrar en contacto con nuevos planteamientos formales como los desarrollados por maestros tan importantes a escala nacional como Joaquín de Churriguera. Suano se convierte no solamente en un sólido profesional capaz de ejecutar grandes conjuntos retablísticos, en los plazos fijados, sin ningún tipo de problema, sino también en un introductor de nuevas formas en el ámbito burgalés, formas que más tarde serían imitadas por otros artífices. La diferencia fundamental entre Suano y la mayor parte de sus coterráneos que laboraron contemporáneamente en Burgos estriba precisamente en este hecho. Suano crea, investiga, aprende de centros productivos superiores empapándose de las novedades en ellos desarrolladas y por fin introduce novedades no vistas hasta entonces en la comarca. La mayor parte de los retablistas que ejercitan su profesión en Burgos viven anclados en la tradición más absoluta y solamente se deciden a introducir, de forma perezosa, cambios significativos en sus modelos llegando a convertirse más en artesanos cualificados que en artistas creadores. Incluso me atrevo a afirmar que la personalidad artística de Suano se encuentra por encima

en importancia creativa a la de su importante coterráneo Fernando de la Peña. No dudamos que De la Peña fue un gran empresario (20) y que ejecutó un ingente número de monumentales máquinas retablisticas, sin duda alguna en mayor número que las que realizó Suano a lo largo de su dilatada carrera profesional (21), pero en ocasiones sus obras adolecen de fuerza creativa debido a su reiterada adhesión a prototipos repetidos hasta la saciedad.

El retablo mayor de la iglesia de La Asunción de Villasandino (Burgos)

En 1688 Diego de Suano firmaba una obligación por medio de la cual se obligaba a la realización de la obra del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villasandino (22). En este contrato no aparece que Suano fuera el tracista efectivo de la obra y como ya hemos señalado con anterioridad pensamos que solamente se limitó a ejecutar las trazas que muy probablemente habían sido proporcionadas por Fernando de la Peña. El precio en que concertó la hechura de esta monumental obra fue el de 15.000 reales de vellón. El remate debió ser bastante reñido ya que se partió de la cantidad de 21.200 reales de vellón y se bajaron los 6.220 hasta quedar concertada la obra en esa cantidad (23). Las labores de escultura corrieron a cargo de los maestros cántabros Martín del Hoyo y Fernando de Mazas y del burgalés Ventura Fernández (24). El dorador fue el prolífico Lucas de la Concha quien ejecutó la obra interrumpidamente desde 1697, en que comenzó dorando las esculturas hasta 1708 en que comenzó el dorado de la arquitectura del retablo (25).

La concepción general de esta magna obra se encuadra dentro de la tipología de retablos adaptados a un testero presbiteral de carácter poligonal. La idea general de la arquitectura se aleja de los prototipos de Policarpo de la Nestona ya que este maestro utilizaba de forma muy asidua el orden gigante en un solo cuerpo (26). Aquí se

(20) Sobre la faceta empresarial de Fernando de la Peña podemos acudir a POLO SÁNCHEZ, Julio J.: "Escultores y ensambladores de Trasmiera II. Artífices montañeses del taller de Siete Villas durante el último tercio del siglo xvii y el siglo xviii". *Cuadernos de Trasmiera*, n.º 3, Santander 1992, págs. 172-177.

(21) Se ha señalado que el número de obras que salieron del taller de Fernando de la Peña pudo superar el número de 70 (ARAMBURU-ZABALA HUIGUERA, Miguel Angel: "Los escultores cántabros...", págs. 257-271). Esta cifra resulta muy elevado si tenemos en cuenta que algunas tienen proporciones tan monumentales como los retablos de Villaveta (Burgos), La Bastida (Alava), Támara (Palencia).

(22) A.H.P.B. Sec. Prot. Not. Esc. Juan Martín de Huidobro. Leg 6833, 2-VI-1688, ff. 215-218.

(23) *Ibidem*, f. 218v.º.

(24) CASTRO GARCÍA, Lázaro y ORCAJO DÍAZ, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte...", págs. 278-281.

(25) *Ibidem*, págs. 282-283.

(26) El ejemplo más expresivo es el retablo del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos en donde la gran altura del templo se salva con un solo cuerpo de orden gigante, alzado sobre banco y coronado con un cascarón apuntado

prefiere la división en dos cuerpos y un remate en forma de cascarón y se organiza todo en tres calles. El elemento sustentante único es la columna salomónica. Frente a la alternancia de peanas y hornacinas, muy utilizada por De la Peña, la forma de ubicación de las esculturas se realiza siempre, en este retablo, por medio de nichos de medio punto y adintelados. Decorativamente nos hallamos ante ciertas pervivencias del pasado más inmediato. Por una parte los elementos vegetales muy carnosos, tan utilizados en la retabística burgalesa de los años que van de 1660 a 1680 por maestros con Nestora o Albo, aparecen claramente reflejados en las ménsulas y en los remates de las hornacinas. También aparecen elementos típicos de De la Peña como son los grandes roleos vegetales.

Iconográficamente las esculturas talladas son las características de algunas devociones típicamente populares como la Asunción, la Coronación de la Virgen, los Evangelistas, San Pedro, San Pablo, San Miguel, San Rafael, Santa Catalina, San Ambrosio (de cuyo santo la parroquia posee varias reliquias) y algunas historias en relieve del ciclo evangélico de la infancia de Cristo. La obra escultórica no se caracteriza por sus especiales méritos artísticos y ninguna de las piezas pasa de un grado de calidad intermedia.

El retablo mayor de la colegiata de Lerma (Burgos)

A finales del siglo xvii se sustituye el antiguo retablo mayor trazado por Juan Gómez de Mora en 1615, para la capilla mayor de la iglesia colegial de Lerma y que había sido ejecutado por Francisco Velázquez y Melchor de Beya y cuya escultura había corrido a cargo del gran escultor Gregorio Fernández(27). De este antiguo retablo mayor solamente se conserva el tabernáculo. La traza y condiciones para la realización del nuevo retablo fueron proporcionadas, hacia 1690, por el dorador Manuel Martínez Estrada y el costo de la obra se estimó en 25.000 reales sin el dorado(28). En 1694 la obra de arquitectura había sido finalizada por Suano y en 1700 Leonardo Martínez Estrada daba las condiciones del dorado de la obra cuyo precio ascendía a 28.000 reales(29). Las esculturas de San Pedro, San Pablo, San Andrés, las Virtudes y el Santo Cristo fueron ejecutadas por el vallisoletano Juan de Avila, hacia 1692 y por 3.500 reales(30), quien siguió, en la imagen del titular San Pedro en Cátedra, el prototipo iconográfico creado por Gregorio Fernández.

Arquitectónicamente nos hallamos ante una obra peculiar por su capacidad innovadora. Lejos estamos de los modelos de Nestora y De la Peña. Aunque el orden gigante aparece al igual que en creacio-

(IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "Sobre la obra del retablo mayor del Monasterio de Las Huelgas...", págs. 477-483.

(27) CERVERA VERA, Luis: *La iglesia colegial...*, pág. 84.

(28) *Ibidem*, pág. 115.

(29) *Ibidem*.

(30) *Ibidem*, págs. 114-115.

nes anteriores se producen intensos cambios que hacen que se transforme notablemente la concepción compositiva. En primer lugar desaparece la nítida separación existente entre cuerpo y remate que había sido habitual en las producciones de Nestora. Por otro lado en esta obra se logra una clara ruptura de la segmentación del espacio en compartimentos estancos regulares ya que desaparece la rígida división en calles y cuerpos que había sido típica en las grandes producciones de su antecesor De la Peña. Aunque sigue existiendo una división en tres calles la obra está dotada de un claro sentido de ascensionalidad del que carecen retablos como el de Villaveta, Támara, La Bastida o incluso el propio de Villasandino y en donde las proporciones de las fábricas que las cobijan son muy semejantes a las de la colegiata lerneña. Este sentimiento de ascensionalidad que acabamos de mencionar puede derivarse del hecho de que son menos las líneas horizontales existentes en la obra y que el cascarón del retablo se encuentra unido con la calle central del mismo por medio de una ruptura del entablamento, llegando incluso la hornacina que aloja la figura del Cristo del cascarón a introducirse levemente en el ámbito de la calle central con lo que queda reforzada esa apreciación visual. Importantísimo es también la utilización de los estípites como soportes. Dos gigantescos estípites junto a otras dos gigantescas columnas salomónicas aparecen como elementos sustentantes en el cuerpo. La ubicación de las imágenes se realiza por medio de la combinación de peanas y hornacinas. También en Lerma comienza a vislumbrarse la introducción de algunos elementos decorativos novedosos, hasta el momento, y que después serán motivos ciertamente repetidos por nuestro maestro. En concreto aparecen curiosos personajes, labrados en relieve, de carácter sireniforme. En las ménsulas sustentantes la imaginación aparece claramente desbordada entremezclándose motivos antropomorfos y vegetales(31). Siguen perviviendo los roleos decorativos tan comunes en Fernando de la Peña y que Suano no abandonó a lo largo de su producción. La decoración vegetal pierde carnosidad y se introducen dos angelitos-atlantes en las ménsulas.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Villalmanzo (Burgos)

Sin duda la estancia de Suanzo en Lerma le abrió la posibilidad de ejecutar el retablo de la parroquia de Villalmanzo. La evidente proximidad de esta pequeña localidad con la villa ducal permitió sin duda a los responsables, tanto religiosos como laicos, de la iglesia de Villalmanzo, conocer de primera mano las obras que en la colegiata lerneña se estaban realizando para sustituir el antiguo retablo mayor. No es extraño que esta obra causara en ellos una honda y grata impresión tanto por su volumen como por los nuevos elementos que en ella aparecían. Ante sus atónitos ojos se veía poco a poco cómo

(31) La aparición de angelitos-atlantes en las ménsulas del retablo aparece aquí por primera vez dentro de la retablistica burgalesa ya que será algo típicamente característico del siglo xviii.

se alzaba esta nueva y monumental obra. Por ello no sería extraño que, en esos momentos, decidieran emular, dentro de sus evidentemente más reducidas capacidades, a la colegiata de Lerma y sustituir el modesto retablo clasicista que exornaba su presbiterio por otro de mayores vuelos imaginativos. En 1693 se comienzan a documentar pagos a favor de Diego de Suano por la hechura de esta obra (32). El pago de la arquitectura del retablo se extendió desde ese año de 1693 hasta 1696 ascendiendo su costo a más de 7.300 reales (33). Desconocemos si Suano actuó como arquitecto y escultor de la obra o bien si subcontrató estas labores a otro maestro especializado. Sabemos que en el año 1694 muere en el mismo Villalmanzo un escultor llamado José Quintana, de casi seguro origen trasmerano, cuñado del propio Suano y que probablemente formaba parte del taller de este maestro, que fue enterrado en las sepulturas de la cofradía de Veracruz (34). Quizá fue este maestro quien ejecutó las labores propiamente escultóricas. El dorado de la obra corrió a cargo de Toribio García Gutiérrez quien recibió desde 1697 hasta 1700 unos 3.700 reales (35).

Compositivamente esta obra se encuentra dentro de unos parámetros estéticos sumamente convencionales. Nos hallamos ante un retablo de planta plana, adaptado perfectamente a la altura del templo por medio de aletones laterales. Se organiza en un único cuerpo, sobre banco y coronado con remate, quedando todo jerarquizado en tres calles. Los elementos sustentantes son cuatro columnas salomónicas sobre ménsulas y en el remate, enmarcando el nicho donde aparece una imagen de un crucificado, aparecen de forma sumamente tímida dos pequeños estípites que sin duda son utilizados por Suano, todavía de manera ciertamente limitada, por mimetismo con lo desarrollado en Lerma. La forma de ubicar las imágenes en el retablo se soluciona de forma mixta: aparecen nichos y peanas. Desde el punto de vista decorativo las pervivencias del pasado son evidentes. Predominan las decoraciones vegetales a base de elementos carnosos dentro de la más enraizada tradición decorativa de la restablística seiscentista burgalesa. Se mantienen las ornamentaciones frutales aplicadas en líneas verticales, en este caso, sobre el cuerpo troncopiramidal invertido de los estípites. Los clásicos roleos vegetales se desarrollan en los aletones y la decoración de hojarasca aparece en la parte superior de los nichos.

Si convencional resulta el retablo en sus elementos formales no menos convencional resulta en su concepción iconográfica ya que aparecen representadas imágenes sumamente presentes en la imaginería barroca como la Asunción de Nuestra Señora, la Crucifixión, San Pe-

(32) Archivo General Diocesano de Burgos. Sección Libros Parroquiales. Villalmanzo. Libro de Fábrica 1677-1705. Leg. 5.º. Cuentas de 24-I-1693, f. 93.

(33) *Ibidem*. Cuentas de 1693 a 1696.

(34) *Ibidem*. Cuentas de 26-III-1694, f. 102.

(35) *Ibidem*. Cuentas de 1697 a 1700.

dro y San Pablo. Desde el punto de vista formal las imágenes no pasan de poseer unas discretísimas calidades formales.

El retablo mayor de la iglesia de Herrera de Valdecañas (Palencia)

La primera noticia sobre la autoría de esta obra fue proporcionada por Lázaro Castro al estudiar las obras de este maestro en Villсандino (36). En 1698, los mayordomos de la Iglesia de Herrera de Valdecañas obtenían la correspondiente licencia de las autoridades diocesanas burgalesas, ya que en estos momentos esta localidad formaba parte del arzobispado burgalés, para la construcción de un retablo mayor y en esa misma fecha se documenta la primera paga de 3.500 a nuestro maestro (37). En el año siguiente de 1699 volverá a cobrar, en esta ocasión más de 9.900 reales, en varias partidas (38), por lo que el coste de la obra superó los 13.000 reales. No sabemos quién ejecutó las imágenes y los relieves del retablo pero sabemos que costaron 384 reales cantidad no demasiado elevada y acorde con los pocos méritos estéticos del conjunto escultórico (39). Quizá el encargado de llevar a término las labores escultóricas fue el propio Suano quien en algunas ocasiones aparece nominado en los pagos como "maestro de escultura" (40). El dorador fue Pedro de Reoyo quien comenzó la obra en 1707 y que la ejecutó por algo más de 22.000 reales (41).

Es ésta una obra con grandes innovaciones en las producciones de Diego de Suano. Nos hallamos ante un retablo en el que produce una clara adaptación al marco arquitectónico pre-existente. La planta adquiere una forma cóncava. Todo el conjunto se organiza en un solo cuerpo, alzado sobre banco y remate en forma de cascarón apuntado ya que el templo gótico así lo exigía en su cabecera. Aparecen perfectamente identificadas tres calles. El único elemento sustentante es la columna salomónica. Cuatro grandes columnas salomónicas sirven de elemento de soporte de un entablamento que diferencia el cuerpo del remate. Pero también aparecen otras cuatro pequeñas columnas salomónicas, dispuestas de dos en dos, flanqueando la hornacina central y sujetando pequeños entablamentos cortados desde las cuales nacen dos arcos de medio punto cajeados en su interior. Esto nos hace que nos encontremos con una interesante solución para compo-

(36) CASTRO GARCÍA, LÁZARO y ORCAJO DÍEZ, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte...", pág. 289.

(37) Archivo General Diocesano de Palencia. Sección Libros Parroquiales. Herrera de Valdecañas. L. F. 1692-1719. Cuentas del 2-I-1698, ff. 44v.º y 45v.º.

(38) *Ibidem*. Cuentas del 5-V-1699, ff. 57 y 57v.º.

(39) *Ibidem*.

(40) Conocido es por todos el tema de la falta de rigor que hubo durante los siglos XVII y XVIII para denominar a los maestros ya que en ocasiones bajo el epígrafe de arquitecto se englobaban otras consideraciones profesionales. Incluso el término de "escultor" que, en principio, parece mucho más explícito puede perfectamente, en ocasiones determinadas, ser sinónimo del de ensamblador o entallador.

(41) *Ibidem*. Cuentas de 1701 a 1710.

ner la parte más importante de la calle central. Las calles laterales se organizan por medio de una sucesión de hornacina en la parte inferior y panel contenedor de una relieve en la parte superior en la calle del Evangelio que en la calle de la Epístola es sustituido por una ventana de las mismas proporciones que el panel, por donde vemos cómo se desarrolla una notable penetración lumínica que en algunos momentos ilumina especialmente al retablo dotándole de especiales valores teatrales. Esta solución parece que está inspirada en las soluciones que dio Policarpo de la Nestosa para organizar las calles laterales de muchas de sus composiciones de orden gigante. Sin embargo Suano no se pudo resistir a introducir variaciones ya que si en las obras de Nestosa el panel de relieve tenía unas proporciones mucho más restringidas que las hornacina sobre la cual se alzaba, en este retablo hornacinas y paneles aparecen con proporciones muy idénticas. Otro elemento interesante va a ser el remate del retablo ya que en su parte central se va a abrir una gran hornacina trilobulada en la que se inserta una magnífica escultura gótica del Crucificado del siglo xiv. Otro elemento innovador es el tabernáculo. Aunque aparece insertado en el retablo por medio de un nicho que combina las líneas rectas y curvas, éste tiene carácter independiente del mismo ya que no está totalmente adosado al retablo. Se trata de un tabernáculo tipo baldaquino de planta tendente a la circularidad. La parte inferior la compone un banco en el que se abre el sagrario y por encima de ese banco se alza un cuerpo de expositor compuesto de columnas, que sujetan un remate. El enorme culto que adquiere la Eucaristía durante el período barroco hace que estas partes fundamentales de los retablos adquieran especial importancia y desarrollo (42). La decoración se halla a medio camino entre las pervivencias y las innovaciones. Por una parte reaparecen los típicos roleos vegetales, tanto en el cascarón como en el banco. Estos elementos de exornación siguen siendo fundamentalmente de carácter vegetal y tendentes a la pérdida de la carnosidad que caracterizaba las obras iniciales de Suano. Aparecen dos grandes tarjetas rodeadas de follaje: una coronando la hornacina central que se halla sustentada por una pareja de ángeles y otra con la cúspide del cascarón. Iconográficamente nos encontramos con imágenes representativas de Santa Cecilia, San Andrés y San Mateo que son sumamente discretas desde el punto de vista de la calidad.

El retablo mayor de Mazuelo de Muñó (Burgos)

En 1699 Suano va a construir el retablo mayor de esta localidad junto con el escultor Juan Baldor mientras que el dorado corrió a cargo de Lucas de la Concha (43). El coste de la obra arquitectónica

(42) CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel: *El Barroco*. Ediciones Itsmo, Madrid 1982, pág. 224.

(43) IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Resplandores Barrocos" en *Arte burgalés*. Caja de Ahorros Municipal, Burgos, 1977, pág. 224.

fue bastante modesto ya que ascendió a 2.286 reales (44). Nos hallamos ante una obra de porte menor en la producción de Suano, ya que el tamaño de la misma es reducido debido a la necesidad de adaptarse a un pequeño marco como lo es el prebiterio de esta modesta parroquia. La planta es de carácter cóncavo. El retablo posee un único cuerpo, con banco y remate en cascarón. El conjunto se divide en tres calles. La calle central queda presidida por una doble hornacina en donde se acogen sendas figuras de San Cornelio y San Cipriano (46). Quizá aquí se siga la tendencia evidenciada ya en algunas producciones de Policarpo de la Nestosa de construir retablos con una hornacina central doble y que generó, desde mediados del siglo xvii, una tipología especial de retablo de doble advocación. La solución para albergar el tabernáculo en el retablo es muy parecida a la utilizada en retablo de Herrera de Valdecañas ya que se desarrolla un nicho en el que se mezclan las líneas curvas con las líneas rectas. Los motivos decorativos parecen volver a inspirarse en los motivos utilizados en las décadas centrales de la segunda mitad del siglo xvii. Así vemos cómo reaparece la decoración vegetal carnosa, sobre todo podemos encontrarla en las ménsulas que sustentan las cuatro columnas salomónicas que a su vez sustentan el arquivado. Reaparecen también las hileras verticales con decoración vegetal a base de frutas. Siguen apareciendo los típicos roleos vegetales de carácter decorativo sobre todo en el cascarón. Pero la imaginación del arquitecto comienza a desbordarse ya que estos roleos vegetales nacen de las colas de seres sereníformes lo que nos liga esta producción, al menos en este punto, con el retablo de Lerma. Iconográficamente aparece la combinación esculturas y relieves. En el banco aparecen sendas escenas de la Pasión. En la calle central aparecen las imágenes de San Cornelio y San Cipriano, que quedan flanqueadas respectivamente por San Pedro y San Pablo en las calles extremas. En el cascarón aparece una imagen de la Asunción de Nuestra Señora.

El retablo mayor de Villabilla de Burgos

En 1699 comienzan a documentarse pagos por la hechura del retablo mayor de Villabilla de Burgos pero no se nos indica a qué maestro estaban dirigidos (46) y en 1707 se documenta un pago de sólo treinta reales a favor de Diego de Suano (47). No sabemos de forma exacta si en la ejecución tuvo participación de forma efectiva. Lo que

(44) A.G.D.B. Sec. L.P. Mazuelo de Muñó. L.F. 1688-1707. Leg. 2.º Cuentas de 1699 a 1700.

(45) La aparición de retablos de doble advocación principal se repite con cierta asiduidad en Burgos y su comarca durante el barroco. Así en algunos retablos como el mayor de la parroquia de San Cosme y San Damián de la ciudad de Burgos o el retablo mayor de Poza de la Sal y en el de la colegiata de Covarrubias aparece este hecho.

(46) A.G.D.B. Sec. L.P. Villabilla de Burgos. L.F. 1670-1717. Leg. 2.7. Cuentas de 10-X-1699.

(47) *Ibidem*. Cuentas de 30-IV-1701.

sí podemos pensar es que fue este profesional el encargado de llevarlo a cabo. La autoría total e indiscutible de Suano sobre el retablo parece quedar ratificada por el hecho de que la tipología de la obra es muy parecida a la de algunas otras obras del maestro. El coste de la arquitectura ascendió a 3.000 reales (48) mientras que el coste de las labores de dorado y policromía llegaron a los 5.000 reales (49). No hemos conseguido despejar la duda sobre quién fue el autor de la escultura del retablo.

Desde el punto de vista formal nos hallamos ante un retablo de planta plana, alzado sobre banco, con cuerpo único quedando todo coronado por un remate y organizado todo el conjunto en tres calles. Los elementos de sustento son las columnas salomónicas, en el cuerpo y los estípites en el remate. La forma de ubicación de las esculturas en el retablo se realiza por un sistema mixto ya que se combinan las peanas con las hornacinas. Desgraciadamente se ha perdido el tabernáculo que debió ser una pieza sumamente interesante ya que el hueco que lo cobijaba es bastante amplio. Los elementos decorativos son de carácter vegetal, apareciendo los característicos remates sobre las hornacinas y los paneles de carácter carnosos. Dentro de la producción de Suano nos encontramos ante una obra claramente de carácter secundario tanto por su volumen reducido como por la no introducción ni de nuevos elementos compositivos, que rompan con los esquemas emanados de las décadas centrales del siglo xvii, ni tampoco decorativos. La iconografía resulta también sumamente tradicional. En la calle central aparece una interesante imagen de Nuestra Señora de época gótica. Sobre las peanas de las calles laterales nos encontramos con sendas imágenes de San Juan Bautista y San José. El remate aparece presidido por la imagen de la Asunción de Nuestra Señora. El banco tiene dos escenas narrativas del ciclo navideño, en concreto las adoraciones de los pastores y de los magos. Desde el punto de vista técnico las esculturas son obras de escasísimo valor formal.

El retablo colateral de Villavieja de Muñó (Burgos)

A comienzos del siglo xviii la iglesia parroquial de Villavieja de Muñó decide proceder a la renovación de uno de sus retablos colaterales. Nosotros hemos identificado ese retablo con el que actualmente se conserva en una capilla del lado del Evangelio de la mencionada iglesia. En ese mismo año de 1701 comienzan los pagos a Diego de Suano (50). La obra superó levemente la cantidad de 1.000 reales en lo referente al coste de la obra de arquitectura y suponemos que de escultura (51), cifra no demasiado elevada que está en clara conso-

(48) *Ibidem*. Cuentas de 1699 a 1701.

(49) *Ibidem*. Cuentas de 16-X-1732.

(50) A.G.D.B. Sec. L.P. Villavieja de Muñó. L.F. 1655-131. Leg. 1.º. Cuentas del 12-I-1701.

(51) *Ibidem*. Cuentas de 1701-1702.

nancia con su exiguo tamaño. La obra de dorado y policromía costó 1.110 reales (52). Nos hallamos ante otra de las producciones englobables en el ámbito de las obras menores del retablista. Los elementos recurrentes son bastantes evidentes, tanto estructural como decorativamente. Es una especie de traslación mimética del retablo de Villalbilla de Burgos pero en tamaño reducido a otro ámbito. Reaparece la combinación de columnas salomónicas, en el cuerpo y estípites en el remate. Decorativamente los elementos utilizados son los roleos vegetales y la hojarasca carnosa. No merece la pena hacer un estudio iconográfico pues las imágenes que ocupan el retablo son claramente de mediados del siglo XVIII y están añadidos al retablo y han transformado, recientemente, la concepción iconográfica inicial.

Desde el punto de vista creativo la fecha de 1701 no tiene ninguna significación en la larga vida de Suano, pero sí que va a tener una cierta trascendencia en su actividad burgalesa porque en ese mismo año perdemos la pista de sus actuaciones. No le volveremos a encontrar trabajando hasta 1703, pero en esa fecha en la iglesia parroquial de Medina de Rioseco y como vecino de Carrión de los Condes (53). Quizá la desaparición de Burgons de Suano se pueda explicar por una búsqueda de nuevos horizontes profesionales en las tierras palentinas por parte del maestro. Probablemente en Carrión reorganiza su taller e intentaría penetrar en el mercado del obispado palentino e incluso vallisoletano cosa que logró con éxito. Muy interesante resultaría buscar obras suyas en estos ámbitos.

El retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid)

Dentro del mundo del barroco castellano y en concreto en el ámbito de las producciones retablísticas, es ésta una de las más soberbias producciones ejecutadas en el siglo XVIII. Merece la pena destacarse tanto por la monumentalidad de su tamaño como por la originalidad de los soportes (54) así como por la calidad escultórica de la obra. Fue trazado por Joaquín de Churriguera (56) pero el ensamblaje lo ejecutan Diego de Suano y el zamorano Francisco Pérez, desde 1703, quienes la hicieron introduciendo ciertas reformas estipuladas por Santiago Carnicero (56). El escultor Tomás de la Sierra corrió a cargo de las labores escultóricas realizando una compleja tarea tasada en 34.000 reales, en donde ejecutó relieves y bultos con escenas de la vida del titular, Santiago, y con esculturas de Santos

(52) *Ibidem*. Cuentas del 12-III-1712.

(53) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; *Escultura barroca castellana*. Tomo I. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1959, pág. 415.

(54) En unos momentos en que todavía la columna salomónica es un ejemplo omnipresente, ésta queda sustituida por columnas con guirnaldas y elementos decorativos adheridos convirtiéndose en un precedente de otras obras posteriores que tendrán soportes de estas características.

(55) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; *Escultura barroca castellana...*, pág. 415.

(56) *Ibidem*.

de clara devoción popular (57). El dorado lo realizó Manuel Martínez Estrada por la nada despreciable cifra de 70.000 reales (58). Resulta altamente curioso que este Manuel Martínez Estrada coincide con el maestro redactor de las condiciones del retablo mayor de la colegial de Lerma. Otra vez ambos artífices aparecen relacionados. Desconocemos si alguno de ellos influiría para que el otro trabajara en la mencionada obra, pero probablemente ocurrió así. Lo que queda fuera de toda duda es el sólido prestigio profesional de Martínez de Estrada al ser capaz de contratar una obra de tan magnas proporciones y tasada en una cantidad tan desorbitada.

No sabemos cuál sería la parte ejecutada por Suano y cuál fue la ejecutada por Pérez. Su intervención, aunque no creativa tiene una vital importancia. En primer lugar nos demuestra que estamos ante sólidos maestros, con unos sólidos talleres capaces de afrontar grandes retos. Por otro lado vemos cómo Suano gracias a esta obra puede entrar en contacto con nuevos planteamientos estéticos. Si en Lerma había introducido el estípite, aquí conoce un nuevo tipo de soporte como es la columna retallada en alguno de sus tercios, con decoración de guirnaldas y con alguna de sus partes estriada. Esta columna la utilizará Suano en obras posteriores sustituyendo a otros soportes más tradicionales. La composición general de la obra se basa en una clara división en calles y cuerpos, pero la profusión decorativa oculta, en parte, esta rígida disposición. La decoración, aunque sigue siendo vegetal ya se caracteriza por la disminución del volumen de la misma y por hacerse sumamente más menuda. Aparecen algunos elementos claramente teatrales como los cortinajes que enmarcan algunas escenas.

Sin duda, Suano va a convertir la ejecución de esta obra en una magnífica escuela de aprendizaje que le permitirá profundizar en nuevos planteamientos compositivos y decorativos y que le llevarán a dar un vuelco en sus producciones posteriores.

El retablo mayor de la iglesia de la Natividad de Villсандino (Burgos)

Después de un largo paréntesis en el que nuestro retablista desaparece del panorama burgalés y se le pierde la pista en su actividad, Suano reaparece trabajando otra vez para la localidad burgalesa de Villсандino. En 1739 se procedió a la renovación del retablo mayor de la iglesia de la Natividad de Villсандino (59). En el estudio llevado a cabo por Castro García y Orcajo Díez no queda demasiado claro si el autor efectivo de la obra fue el propio Suano o Vicente Villazán Portilla. A pesar de todo, estos dos autores se inclinan por el hecho de que fue Suano el autor de la obra retablística. No se han podido

(57) *Ibidem*, págs. 371-375. En estas páginas el profesor Martín González hace una amplia descripción tanto arquitectónica como iconográfica de la obra.

(58) *Ibidem*, pág. 371.

(59) CASTRO GARCÍA, LÁZARO y ORCAJO DÍEZ, Jesús: "Noticias sobre algunas obras de arte...", pág. 287.

solventar por nuestra parte, tampoco, otras dudas sobre quién fue el escultor y dorador de la obra por el mal estado de la documentación de esta parroquia que impide su consulta en la actualidad.

Nos hallamos ante un retablo que nada tiene que ver con los antecesores salidos de su taller. Si no conociéramos la intervención de este maestro en la obra del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco y su última obra documentada en Castrillo Matajudíos, producción segura de Suano y totalmente innovadora, estaríamos en condiciones de afirmar que esta obra no sería suya por su eminente carácter de ruptura. Sin embargo, las gigantescas novedades que aparecen en este retablo puede encuadrarse dentro de las nuevas tendencias estilísticas que este maestro pudo aprender en el retablo riosecano trazado por Joaquín de Churriguera. El conjunto se adapta al testero, por lo que tiene planta cóncava, con banco, cuerpo y remate en forma de cascarón quedando dividido en tres calles. Las columnas salomónicas quedan sustituidas por columnas con elementos adheridos a los fustes como guirnaldas, decoración vegetal y cabezas de serafines. Estos soportes se hallan íntimamente relacionados con los soportes del anteriormente citado retablo de Medina de Rioseco. Las ménsulas sustentantes de las cuatro columnas de la obra están claramente influidas por las ménsulas del segundo cuerpo que Joaquín de Churriguera trazó para la obra antes mencionada. Algunas decoraciones del remate del retablo de Villasandino son parecidas a algunas decoraciones de la obra de Medina de Rioseco. En concreto en ambos remates aparecen una especie de placas rodeadas de decoración vegetal muy similares entre sí. Las novedades decorativas introducidas por Suano, en esta obra, nos aproximan en algunos casos al mundo de la estética rococó aunque todavía estemos ante una pieza eminentemente churrigueresca a pesar que se tienda a buscar decoraciones a modo de placas adheridas. Sin embargo no desaparecen las reminiscencias del pasado ya que siguen perviviendo manifestaciones decorativas típicas del siglo XVII. Así vemos cómo aparecen todavía los típicos roleos vegetales, aunque circunscritos a lugares subsidiarios como en la parte trasera del tabernáculo. También siguen existiendo, aunque reducidas a la mínima expresión las hileras con decoraciones frutales desarrolladas en forma vertical.

Iconográficamente la obra es sumamente sencilla en su concepción ya que solamente aparecen las imágenes de la Virgen con el Niño, San José, San Pedro y San Pablo.

El retablo mayor de Castrillo Matajudíos (Burgos)

Esta va a ser la última obra que hemos documentado de nuestro maestro. Su construcción se desarrolló a partir de 1742 fecha en la que se documenta la primera partida librada a Diego de Suano para su ejecución (60). El coste total de las labores arquitectónicas ascen-

(60) A.G.D.B. Sec. L.P. Castrillo Matajudíos. L.F. 1707-1752, Leg. 2.º. Cuentas de 3-VI-1742, f. 242.

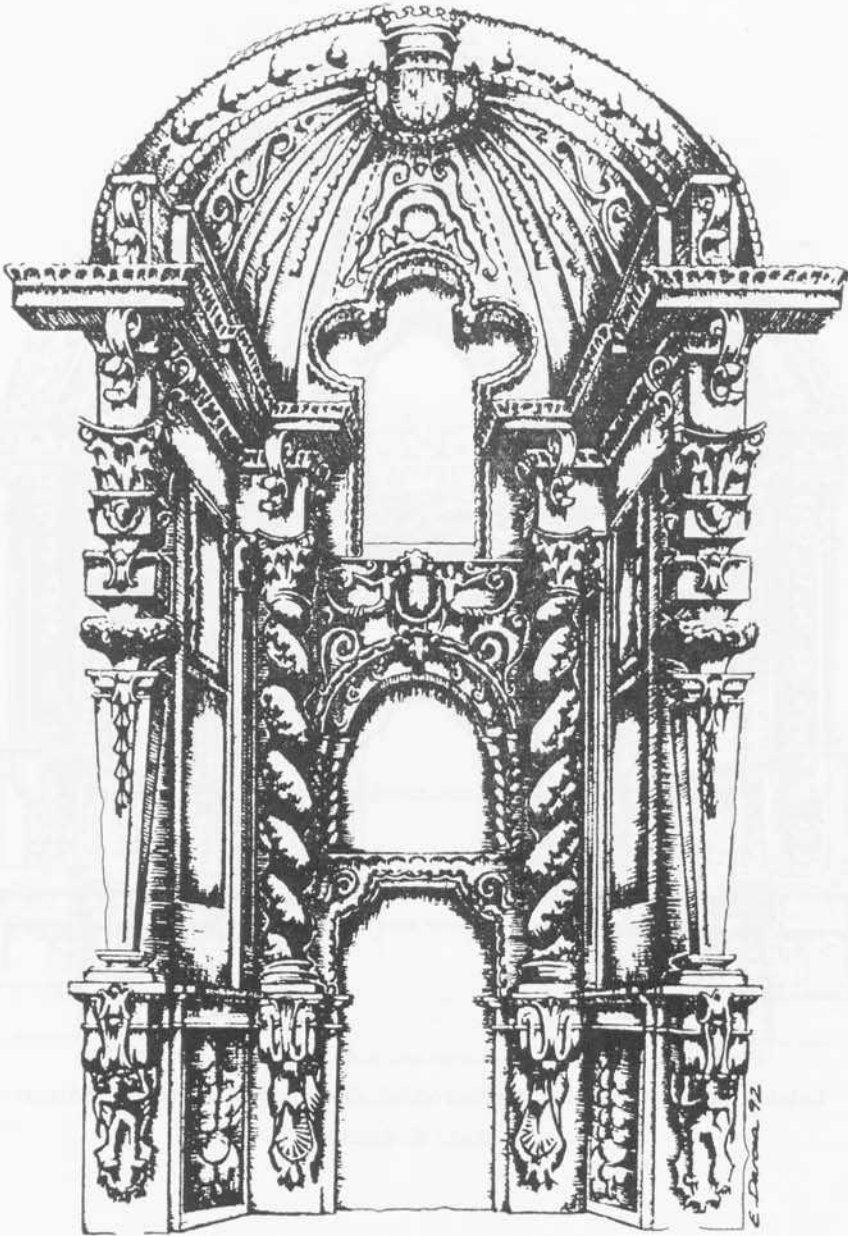
dió a cerca de 14.000 reales (61). La ejecución de las tallas de San Pedro, San Pablo, la Asunción, San José, San Esteban y San Lorenzo corrió a cargo del imaginero José de Arce, vecino de Burgos, quien en 1748 cobró 1.126 reales (52). Desconocemos el dorador pero podemos saber que éste realizaría sus labores en las postrimerias del siglo XVIII o entrado el siglo XIX ya que la pintura del conjunto se hace a base de imitaciones de mármoles de carácter neoclásico. Incluso podemos señalar que el maestro dorador llevó a cabo una clara labor de simplificación de las formas decorativas del conjunto eliminando talla de algunos puntos del retablo.

Desde el punto de vista arquitectónico Suano concibió una obra original de planta plana, sobre un banco con un cuerpo con cuatro grandes columnas y un gran remate. Tanto el cuerpo como el remate se dividen en tres calles. Los elementos sustentantes son columnas estranguladas en su parte central y estípites. Un gran tabernáculo de fines del siglo XVI se alza desde el centro del banco y ocupa una buena parte de la calle central del cuerpo del retablo. Por encima aparece una hornacina, flanqueada por estípites que cobija la figura del santo titular. En las calles laterales aparecen sendas hornacinas con unas chambranas muy desarrolladas. En el remate las imágenes también se cobijan en hornacina. Decorativamente nos encontramos con grandes innovaciones. En primer lugar la decoración, aunque sigue siendo vegetal, es mucho más menuda. Las ménsulas están directamente relacionadas con las ménsulas del segundo cuerpo del retablo riosecano. Como coronación de la hornacina central del cuerpo superior del retablo aparece un teatral cortinaje que puede encontrar, en parte, su inspiración en el cortinaje que corona el relieve central del retablo de Santiago de Medina de Rioseco.

Es esta una interesante obra que rompe definitivamente con las primeras producciones del maestro y que nos demuestra su capacidad evolutiva, creativa y adaptativa a las nuevas formas y a los nuevos gustos a los que nuestro maestro ayudó en su consolidación.

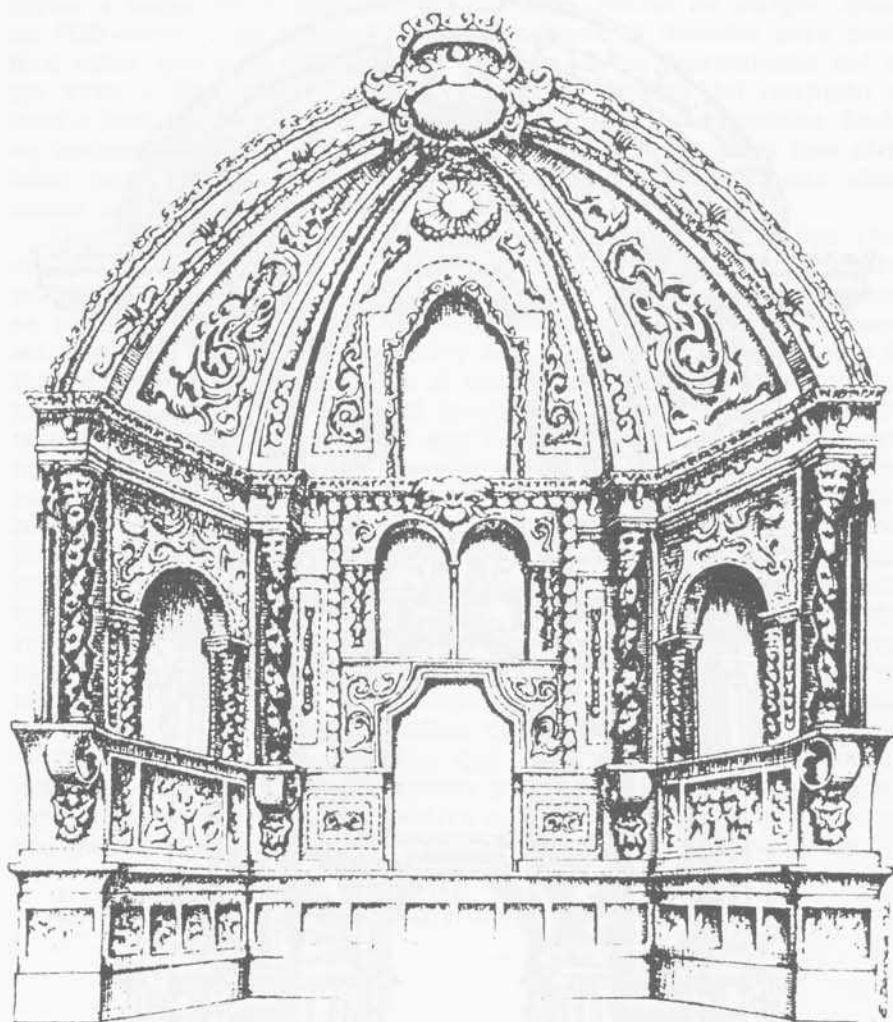
(61) *Ibidem*. Cuentas de 1742 a 1745.

(62) *Ibidem*. Cuentas de 29-V-1748, f. 278.

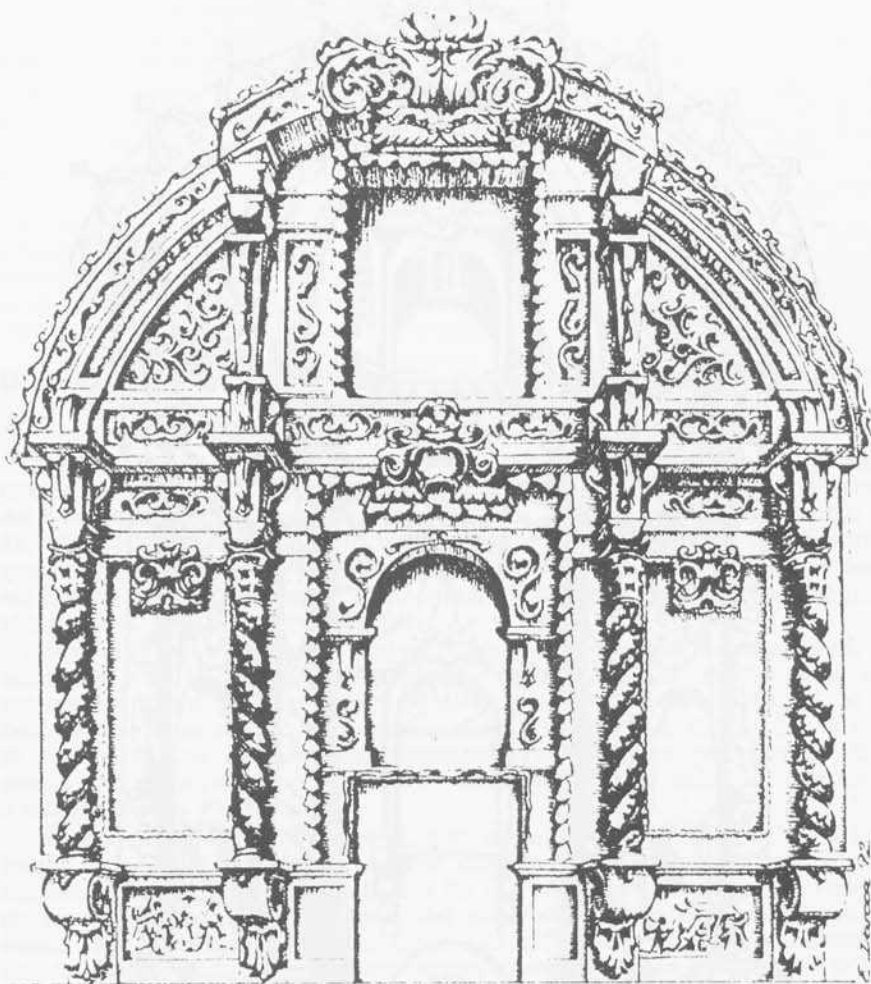


Retablo Mayor de la Colegiata de Lerma (Burgos)

(dibujo E. Aroca)

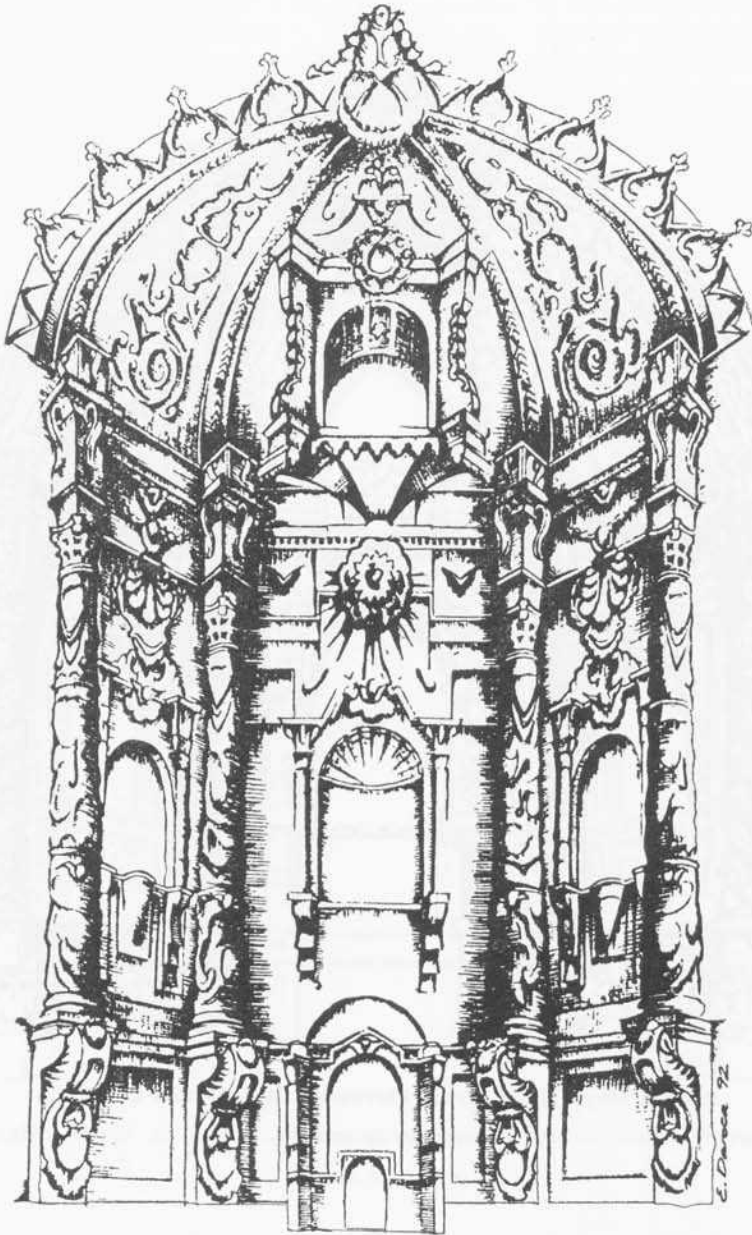


Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Omiellos de Muñó (Burgos)
(dibujo E. Aroca)



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Villalbilla de Burgos

(dibujo E. Aroca)



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Natividad de Villasandino (Burgos)

(dibujo E. Aroca)