

DEL TARDOBARROCO AL NEOCLASICISMO.  
RETABLISTAS CANTABROS A FINALES DEL SIGLO XVIII.  
LOS RETABLOS DE BISJUECES Y DE LAS AGUSTINAS  
DE MEDINA DE POMAR

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

**RESUMEN:** *A finales del siglo XVIII, en el norte de la provincia de Burgos, aún seguían trabajando algunos importantes artistas cántabros en un estilo tardobarroco o ya neoclásico. Entre ellos, podemos citar a Bernardo de San Miguel, autor del retablo mayor de Bisjueces, y Cosme de Vierna, autor de los retablos de San Ignacio y San José del convento de las agustinas de Medina de Pomar.*

**PALABRAS CLAVE:** tardobarroco, neoclasicismo, retablos, escultura, Bisjueces, Medina de Pomar, Cantabria, Trasmiera, Bernardo de San Miguel, Cosme de Vierna.

**SUMMARY:** *In the Late 18th Century, in Northern Burgos province, were still working on some important cantabrian artists in Late Baroque style or Neoclassical. Among them, citing Bernardo de San Miguel—author of the altarpiece in Bisjueces—and Cosme de Vierna, author of the altarpieces of St. Ignatius and St. Joseph's convent of the Augustinian in Medina de Pomar.*

**KEYWORDS:** Late Baroque, Neoclassicism, altarpieces, sculpture, Bisjueces, Medina de Pomar, Cantabria, Trasmiera, Bernardo de San Miguel, Cosme de Vierna.

Conocida es la notable influencia que, desde el siglo XVI, tuvieron los artistas cántabros en toda Castilla y por extensión en toda la Península Ibérica. La diócesis burgalesa fue –por razones administrativo-religiosas, al estar los territorios de Cantabria integrados en el territorio el arzobispado burgalés– uno de los ámbitos que más se benefició de la llegada de estos profesionales. Los Bueras, García de Arredondo, Juan de Pobes, Juan de los Helgueros, Clemente de la Quintana, Diego de Suano o la familia de los Rivas son sólo algunos de los nombres de profesionales que con su trabajo llenaron los templos burgaleses desde el Renacimiento hasta finales del Barroco.

Sí que es cierto que a partir del siglo XVIII, la influencia de estos profesionales comenzó a decaer, tanto más cuanto más avanzaba la centuria, siendo a partir de 1750 infrecuente hallar maestros con estos orígenes trabajando en el ámbito burgalés. El hecho de la separación de los territorios cántabros y la creación del nuevo obispado de Santander dificultó la fluidez en los movimientos de esos artífices que, hasta esos momentos, habían circulado por una misma circunscripción religiosa, siendo lo habitual, desde 1754, fecha de la segregación, que fueran artistas nacidos y formados en las tierras burgalesas quienes acapararan los más destacados encargos. Los Cortes del Valle, los Romero, Fernando González de Lara o Francisco Esteban Collantes son sólo algunos de los nombres de los escultores y ensambladores burgaleses que con su trabajo satisficieron las necesidades de los promotores burgaleses del momento.

Un buen ejemplo de la actividad tardía de maestros cántabros la tenemos en un conjunto de obras realizadas en el norte de la provincia de Burgos, que en el siglo XVIII, siguió manteniendo estrechos contactos con los territorios de Cantabria, siendo habitual encontrarnos tanto canteros como retablistas, trabajando en las tierras del entorno de Medina de Pomar.

Nos vamos a referir aquí al trabajo de Bernardo de San Miguel, vecino del lugar de Ajo, que actuó en colaboración de Juan Rojo, vecino del valle de Manzanedo, que se nos presentan como claros ejemplos de maestros de carácter tradicional formados en los talleres del Antiguo Régimen y que aparecen ligados plenamente a la estética barroca como se evidencia en el gran retablo de Bisjueces, su obra más significativa hasta el momento. Por otro lado, encon-

tramos la actuación de Cosme de Vierna, vecino del Valle de Meruelo, probablemente formado en el entorno la Academia de San Fernando, que contribuyó a introducir en esta zona la estética de un depurado Neoclasicismo, a través de los colaterales de la iglesia del Convento de San Pedro de Medina de Pomar. Tradición y renovación estética se hallan presentes en la producción de estos artistas cántabros y en estos dos conjuntos.

### EL RETABLO MAYOR DE BISJUECES



*San Pablo. Tabernáculo. Retablo mayor de Bisjueces*

Un buen ejemplo de la actividad de maestros trasmeranos en Burgos, a finales del Antiguo Régimen, lo tenemos en el retablo de la iglesia parroquial de Bisjueces. Este interesante templo, construido en el siglo XVI, contó con un buen retablo de estilo romanista, a tenor de los restos que de él nos han llegado, y del que sólo se conserva el tabernáculo, aprovechado cuando se ejecutó el nuevo conjunto a finales del siglo XVIII. Este tabernáculo, de características turriformes, se alza sobre un banco decorado con grutescos, por encima de los cuales encontramos un gran cuerpo en cuyo centro aparece la puerta del sagrario, con un relieve de la Última Cena. Se trata de una abigarrada composición en la que los personajes se disponen sobre un fondo arquitectónico de ascendencia serliana. En los laterales aparecen otros dos re-

lieves, realizados sobre unos paneles convexos, en los que se representan el Prendimiento y el Camino del Calvario. A ambos lados hallamos dos magníficas esculturas, de clara impronta romanista, que representan a San Pedro y a San Pablo, plasmadas con elegantes *contrappostos* de caracteres protobarrocos. El segundo cuerpo se preside por una elegante figura de Cristo que porta en su mano la bola del mundo, a cuyos lados hallamos la figura de un Flagelado y de un Ecce Homo. La policromía es de comienzos del siglo XVII y destaca por su gran calidad y virtuosismo.

Este primitivo retablo de hacia 1600, a la altura de 1776, debía encontrarse en malas condiciones por lo que la fábrica decidió iniciar el proceso de su sustitución. En esta última fecha, los mayordomos de la fábrica Juan Alonso Celada, cura y beneficiado de la misma, y Melchor Díaz de Incinillas, tras haber obtenido la correspondiente licencia de los provisos del arzobispado, procedían a concertar la ejecución del nuevo retablo con Bernardo de San Miguel, vecino del lugar de Ajo en la Merindad de Trasmiera, arquitecto, y con Juan Rojo, vecino del cercano valle de Manzanedo, actuando como sus fiadores Ventura Ruiz de la Peña, vecino de Quisedo, y Mateo Fernández, vecino de Manzanedo (1).

Lamentablemente, casi nada conocemos de los autores de este retablo. Sabemos de la existencia de un Carlos de San Miguel, ensamblador, que asistió, en el año 1744, al remate del sagrario de la iglesia de Miraveche (2). No nos constan los vínculos familiares que pudieron tener este maestro y Bernardo de San Miguel, aunque quizá fueran padre e hijo. Sabemos que Bernardo fue, igualmente, padre de un cantero llamado Carlos de San Miguel que tuvo una intensa vida profesional a finales del siglo XVIII (3). Tampoco nada sabemos del maestro Juan Rojo, pero sospechamos que forma parte del conjunto de maestros que, asentados en el valle de Manzanedo, desarrollaron una fecunda actividad en labores ligadas al arte de la madera durante los siglos XVII y XVIII.

(1) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolos Notariales. Leg. 2.512. 18-VI-1776. Fol. 108.

(2) José Javier VÉLEZ CHAURRI: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990, pág. 441.

(3) Luis de ESCALLADA GONZÁLEZ: *Artífices de Ajo, Bareyo y Güemes*, Santander, 2000, pág. 156



*Retablo mayor de Bisjueces*

Sabemos que el tracista de la obra fue Bernardo San Miguel (4) quien estaba obligado a mantener y aprovechar el antiguo tabernáculo. Se empleó madera de nogal, muy abundante en la zona. Para sustentar el conjunto debería levantarse un nuevo zócalo de piedra que también aparecía diseñado en la traza. Se obligaba a los maestros a comenzar a trabajar en el mismo momento de firmarse el contrato y se señalaba que no deberían dejar de laborar hasta que no acabaran el conjunto, poniéndose como fecha límite en la ejecución de la obra el día de Navidad de 1777. El precio en que se fijaron los trabajos fue de 15.350 reales, en el que se incluía hacer algunos reparos en dos de los retablos colaterales del templo.

Creemos que el maestro principal fue San Miguel que, como hemos dicho, dio la traza del conjunto. Él y sus oficiales debieron ser quienes

(4) *Se ha hecho una traza y diseño de dicho altar mayor por el referido San Miguel y que consultada por maestros y por otras personas a sido conforme ejecutar dicha obra* (Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolos Notariales. Leg. 2512. 18-VI-1776. Fol. 108).

realizaron las tareas ensamblaje. Rojo, por su parte, debió ser el encargado de la realización de las esculturas.

El retablo se define por sus caracteres tardobarrocos y en él podemos encontrar elementos definitorios de la estética rococó. Consta de un gran banco, que se alza sobre el pedestal pétreo antes citado. En el centro queda roto, generándose un nicho de formas complejas en el que se ubica el tabernáculo primitivo. A sus lados hallamos cuatro grandes paneles ornamentados con rocallas que nos recuerdan mucho a los motivos grabados por los hermanos Klauber en los años centrales del siglo XVIII y que pueden ser su fuente inspirativa. Separando estos cuatro paneles hallamos seis ménsulas, tres a cada lado, también decoradas con rocallas.

El cuerpo principal se articula en cinco calles. Las dos extremas tienen perfil plano mientras que las tres centrales presentan forma cóncava, lo que genera una clara imagen de movimiento. Las calles centrales aparecen individualizadas por columnas estriadas en las que encontramos rocallas, ubicadas sobre el fuste, como elementos de carácter adventicio. Los soportes de los extremos son pilastras, decoradas igualmente con rocallas, que se rematan con capiteles corintios de perfiles cuadrados. Las esculturas de bulto redondo, que conforman el programa iconográfico, se ubican en nichos rematados por



*Rocalla del retablo mayor de Bisjueces*

veneras, coronadas con motivos ornamentales rococós y apoyadas sobre peanas que presentan la misma decoración. El remate se adapta perfectamente al testero plano del templo. Se articula en tres calles, siendo la central plana, manteniendo las laterales el mismo ritmo cóncavo que las del primer cuerpo. La adaptación al testero, en los extremos, se realiza a través de paneles triangulares ornados con motivos semejantes a los del resto del conjunto.

En su conjunto, desde una perspectiva arquitectónica, este retablo se define por sus caracteres tardobarrocos. Aunque todavía muestra una notable carga ornamental, ésta se basa en decoraciones de tipo rococó características de la segunda mitad del siglo XVIII. Sí que se ha producido una cierta contención decorativa, con lo que las líneas arquitectónicas del conjunto aparecen mucho más definidas y claras. El movimiento de la planta pone en relación esta obra con los modelos del barroco cortesano que, en estos años, se estaban imponiendo en la retablística provincial sobre todo a partir de las aportaciones de Fernando González de Lara y de la familia Cortés del Valle.

Como ya señalamos, creemos que el encargado de realizar los trabajos escultóricos propiamente dichos fue el maestro Juan Rojo. La definición del programa iconográfico, dejando a un lado la talla del patrono del templo, debió responder a las devociones propias de los promotores, desarrollándose un grupo de santos en el que parece que no se completa ningún conjunto de devociones vinculadas. No descartamos que, en algún momento, se haya producido algún proceso de remodelación del programa escultórico, merced al ingreso en el templo de alguna pieza procedente de otros lugares.

La imagen titular de San Juan Bautista, creemos que es una pieza reaprovechada, pues presenta algunos rasgos que la llevan a los años de la primera mitad del siglo XVII. El santo viste túnica y capa en la que el plegado de los paños, de caracteres alatonados, parece indicarnos que nos hallamos ante una clara influencia de Gregorio Fernández. Sustenta un libro en la mano izquierda, sobre el que aparece la figura de un cordero que es señalado con la mano derecha. El rostro, aunque ha perdido algunos de los rasgos originales, merced al proceso de repolicromado, presenta unos caracteres sumamente expresivos. La pierna derecha, ligeramente avanzada, contribuye a generar una cierta sensación de dinamismo. Se trata de la pieza de mayor calidad de todo el conjunto.

En el lado del evangelio hallamos la talla de San Marcos, perfectamente identificada por el libro –que lo define como evangelista– y por el león que se ubica a sus pies, sobre el que reposa el pie derecho, lo que genera una sensación de movimiento. La mano derecha se encuentra levantada y, casi con toda seguridad, en origen portaría una pluma con la que escribiría sobre el antedicho libro. El brazo y el libro dan lugar a una interesante diagonal que contribuye a dotar a la talla de una pose dinámica. Viste túnica, ceñida por cingulo, sobre la que aparece el manto. Los ropajes tienen plegados nerviosos y rugosos de rasgos sumamente barroquistas. Junto a esta escultura aparece la de San Agustín. El santo porta en su mano izquierda un libro con la maqueta de la iglesia, mientras que con la derecha sujeta el báculo. Las vestimentas se caracterizan por sus plegados nerviosos, siendo especialmente interesantes las del alba, que caen en un suave y sinuoso movimiento vertical. El rostro está dotado de unos rasgos de cierta expresividad.



*San Jerónimo. Retablo mayor de Bisjueces*

En el lado de la epístola hallamos la talla de San Jerónimo. Vestido de cardenal, con el león en los pies, sustenta con sus dos manos una pequeña talla del crucificado al que dirige la mirada. Su rostro tiene una cierta calidad pues los rasgos muestran un estado de trance. Los plegados de los paños son muy nerviosos y movidos como corresponde al momento estético en que fue tallada. A su lado se encuentra la imagen de San Lorenzo quien porta en su mano derecha la parrilla de su martirio, mientras que con la izquierda desarrolla una pose teatral. La cabeza, ligeramente ladeada hacia la derecha, contribuye a dotar a la escultura de un carácter dinámico y movido. Los vestidos destacan por un plegado nervioso en el alba, mientras que la casulla presenta un tratamiento mucho más plano.

El remate se preside por una movidísima talla de la Asunción, en la que María aparece sobre un grupo de angelitos, con los brazos desplegados y alzados, vestida con túnica y con un manto que le cruza por delante del pecho. Esta escultura rompe con una tradición dieciochesca en la que, aunque se representara este misterio de una manera sumamente dinámica, los brazos de la Virgen aparecían sobre su pecho y poco alejados del cuerpo, lo que nos invita a pensar que el escultor estuvo más influido por los talleres cántabros, que solían representar de esta forma más abierta el momento de la Asunción. En el lado del evangelio, flanqueado esta talla mariana, hallamos la figura de San Ambrosio, realizada de forma serena. Porta un libro en su mano izquierda y con la derecha sujeta el báculo. Los paños son menudos y nerviosos y dominan los de caída vertical. En el lado de la epístola, encontramos una figura de San Bernardo. Aunque la cronología de esta escultura nos lleva a los años de centrales del siglo XVIII, hay algunos elementos que nos hacen sospechar que no fue realizada para este conjunto. En primer lugar, desde el punto de vista iconográfico, esta imagen está un tanto descontextualizada. Sería más lógico que aquí se hubiera ubicado una talla de San Gregorio papa, pues con ella se cerraría el ciclo de los Padres de la Iglesia. En segundo lugar, porque desde el punto de vista estilístico esta pieza aparece dotada de unos rasgos que no se compadecen con los de las otras tallas, ya que el plegado es más curvilíneo, más grueso y menos nervioso, lo que parece indicarnos que nos hallamos ante una talla labrada hacia 1750, que quizá puede provenir del cercano Monasterio de Rioseco, de donde llegaría tras el proceso desamortizador.

Desconocemos quiénes fueron los encargados de realizar las labores de policromía del conjunto, pero el maestro o maestros que las ejecutaron hicieron un trabajo claramente vinculado a la tradición tardobarroca. El conjunto arquitectónico se doró en su totalidad, mientras que las esculturas quedaron policromadas siguiéndose los modelos y las técnicas características del periodo rococó. Se empleó, tanto en la arquitectura como en las esculturas, el yeso para generar relieves. Las carnaciones se hicieron en tonos mate y se emplearon, para vivificar los rostros, ojos de cristal. Las vestimentas aparecen pintadas con tonos planos y por encima suelen aparecer elementos ornamentales realizados a punta de pincel. El estofado no es tan frecuente como en momentos anteriores aunque, en algunos puntos, sí que se muestra el oro infrayacente. En los bordes de los vestidos de los santos encontramos algunas cenefas resaltadas en yeso, sobre el que se han modelado relieves, que quedan doradas generándose un interesante contraste con los tonos algo más apagados del resto de las vestimentas.

#### LOS RETABLOS LATERALES DEL CONVENTO DE SAN PEDRO DE MEDINA DE POMAR

El convento de San Pedro de Madres Agustinas de Medina de Pomar es una fundación de 1562, realizada por el licenciado don Agustín de Torres. Fue a mediados del siglo XVIII cuando la iglesia conventual vivió una notable época de remodelación, comenzándose, en torno a 1760-1770, un proceso de dotación de nuevos bienes muebles. La actuación más destacada fue la de la construcción del nuevo retablo mayor del templo en estilo rococó.

A finales del siglo XVIII, se completaron estas tareas. El 31 de octubre de 1793, la comunidad de agustinas contrataba con el maestro don Cosme de Vierna, vecino del valle de Meruelo, la ejecución de los dos retablos colaterales de la iglesia conventual, con sus respectivas mesas de altar a las que se unía la del retablo mayor, por 8.250 reales de vellón (5).

(5) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolos Notariales. Leg. 2861/1. 31-X-1793. Fols. 119-120.



*Retablo de San Ignacio. Convento de San Pedro. Medina de Pomar*

En las condiciones se señalaba que el maestro había ejecutado el diseño de la obra en la villa de Ampuero donde estaba asentado. La familia Vierna tuvo una intensísima actividad como canteros, arquitectos, ensambladores y doradores en los años de la segunda mitad del siglo XVIII. El cabeza de esta familia debió ser Marcos de Vierna Pellón, arquitecto e ingeniero, que desarrolló su vida entre Cantabria, Burgos, Asturias y Madrid (6) y que tuvo una notable actividad documentadas como constructor de templos (7) y como

(6) VARIOS AUTORES: *Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Santander, 1990, pág. 702-703.

(7) Isabel COFIÑO FERNÁNDEZ: *Arquitectura religiosa en Cantabria. 1685-1754*, Santander, 2004, págs. 121-125.

revisor de las obras de los puentes de Castilla (8). Sin duda, estaba relacionado con el cantero Juan Antonio de Vierna y con el cantero Cosme de Vierna Mazo y con un ensamblador homónimo al autor de los retablos de Medina de Pomar. A este clan familiar también pertenecieron los doradores Miguel de Vierna, Andrés de Vierna, Manuel y Vicente de Vierna (9).

Desconocemos con quién de los dos maestros que llamados Cosme de Vierna (uno cantero y oro ensamblador) debe relacionarse el artífice que actúa en Medina de Pomar. No creemos que deba ser identificado con Cosme de Vierna Mazo, pues éste se dedicó principalmente a la construcción. En relación al Cosme de Vierna que aparece citado como ensamblador sabemos que fue un maestro de una dilatada vida profesional que va desde 1758 hasta 1787 (10). Este profesional desarrolló una actividad ligada, esencialmente, a la estética churrigueresca mostrando, al final de su actividad productiva, un cierto giro hacia planteamientos rococós (11). En caso de que este ensamblador hubiera sido el autor de los retablos de Medina de Pomar, tendríamos que alargar su vida profesional hasta 1793 y además pensar que nos encontraríamos ante un maestro de una enorme versatilidad estilística, pues este artista se habría adaptado a los nuevos usos formales neoclásicos, cosa bastante difícil de entender pues el ensamblador que conocemos parece un artista bastante retardatario. Más bien hemos de pensar que el autor de estos retablos debió ser otra persona, quizá su hijo.

Creemos que el maestro que llevó a cabo los retablos de Medina de Pomar no debe ser identificado con uno de los maestros tradicionales ligados a la familia Vierna. Aunque fuera hijo del Cosme de Vierna, al que nos hemos referido, y pudiera comenzar su formación con este ensamblador, debió ampliarla en otros ámbitos como el madrileño. El hecho de que aparezca nombrado, en la carta de con-

---

(8) José Enrique GARCÍA MELERO: "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, T. IV 1991, pág. 287.

(9) Luis de ESCALLADA GONZÁLEZ: *Artífices del valle de Meruelo*, Santander, 1994, págs. 175-176 y 209-210.

(10) VARIOS AUTORES: *Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Santander, 1990, págs. 701-702.

(11) Julio J. POLO SÁNCHEZ: *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria*, Santander, 1991, págs. 264 y 287.



*Retablo de San José.  
Convento de San Pedro. Medina de Pomar*

trato, como don Cosme de Vierna quizá nos está indicando que nos hallamos ante un maestro que pudo formarse en Madrid y obtener titulación en la Academia de San Fernando lo cual daba lugar a este tratamiento. Sabemos que este profesional asistió al remate de los colaterales de la iglesia de Santa Ana de Bilbao y que, en la década de 1780, en su entorno trabajó Juan Antonio de Vierna que, probablemente, era su hermano (12).

(12) Julen ZORROZUA SANTISTEBAN: *El retablo neoclásico en Bizcaia*, Bilbao, 2003, págs. 71, 82, 83 y 179

Los dos retablos tienen formas iguales y están dedicados a San José y a San Ignacio. De estas dos esculturas, la segunda parece reaprovechada de una obra anterior. Se levantan sobre banco, que en el centro presenta una portezuela de sagrario. En su alrededor aparecen rocallas ornamentales. En un primer cuerpo hallamos una hornacina, flanqueada por dos columnas corintias, y rematada en cascarón, en la que se disponen las dos tallas a las que nos hemos referido. El remate está formado por un cuerpo rectangular ornado con un festón que se corona por un frontón triangular. La policromía del conjunto trata de imitar jaspes y mármoles siguiéndose la estética impuesta por teóricos como Ramón Pascual Díaz cuyo tratado tuvo una enorme difusión desde su publicación en 1785 (13).

Se supera, en estos retablos, la tradicional tendencia barroca a dorar las arquitecturas, quedando solamente dorados algunos elementos decorativos. Sin duda, esas obras son hijas de la estética impuesta por la Academia de San Fernando y de las reales órdenes que impulsaban la ejecución de retablos con materiales nobles como la piedra, los mármoles y los jaspes. Con ello se impedirían los incendios, se mejoraría el decoro de las obras y se limitarían las "estridentes" decoraciones barroquistas (14). Como resultaba muy complejo, desde una perspectiva económica, realizar estos trabajos en esos materiales, pero al haberse impuesto la estética de lo pétreo, en muchos casos lo que se hizo fue fingir esos materiales y esto es lo que ocurrió en estas obras. El hecho de que Cosme de Vierna pudiera ser un maestro titulado facilitaría su adhesión a la normativa académica y el intento de su cumplimiento (15).

---

(13) Ramón PASCUAL DÍEZ: *Arte de hacer estuco o jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa*, Madrid, 1785.

(14) Claude BEDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, págs. 378-379.

(15) Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVIII, Valladolid, 1992, págs. 489-496; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 1988, págs. 33-43.