

EL ESCULTOR GARCIA DE ARREDONDO EN BURGOS

ALBERTO C. IBAÑEZ PEREZ

El conocimiento actual sobre la actividad del foco artístico burgalés del último tercio del siglo XVI es escaso y fragmentario y se extiende a todas las manifestaciones, siendo la escultura la que, a pesar de ser la más estudiada, es la peor conocida. En principio, tal realidad puede resultar extraña cuando se considera el elevado número de obras pertenecientes a las diversas artes que se conservan, extrañeza que se acrecienta al comprobar que si, ciertamente, no alcanzan la altura estética de las de períodos anteriores, el tono medio no es tan bajo como se piensa, ni todos sus autores son simples epígonos, sin capacidad creadora alguna. Por supuesto, no existió en este período final del siglo XVI, que se prolonga durante las dos primeras décadas del siglo XVII, una figura equiparable a Diego de Siloe o Felipe Vigarny, mas sí puede afirmarse la existencia de dignos sucesores de las figuras del segundo tercio, entre los que descollaron los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya, Simón de Bueras y Domingo de Amberes, mejor dicho, los artistas que trabajaron bajo su dirección y a su servicio, a los que debemos añadir los casi desconocidos, por el momento, Diego Guillén y Antonio de Elejalde. Precisamente en relación con éstos se formaron los numerosos artistas que laboraron durante el período señalado, último tercio del siglo XVI y principios del XVII. La nómina es amplia, como lo es el número de obras que realizaron, en ambos casos prácticamente desconocidas. En el antiguo territorio de la Diócesis burgalesa no es inferior a 300 el número de retablos, relicarios y otras obras, que en gran parte se conservan, que llevaron a cabo muy diversos autores.

Una característica común de estos artistas es la corrección técnica y su participación en las corrientes estéticas del momento, especialmente al manierismo romanista, al que no añaden nada nuevo. Pero, no faltan los casos de autores en cuyas obras se observa un decidido avance, con un arte en el que se aquietan las actitudes, atemperan los gestos y simplifican los plegados de los paños de imágenes y escenas en relieve, en correspondencia con la simplificación de las mazonerías de los retablos en que se alojan. En ambos casos se trata de artistas que, con su obra correspondiente, en gran parte son desconocidos y, en general, mal conocidos. La nómina es amplia y en ella destacan los escultores e «imaginarios» San Juan de Albiz, Martín de Bériz, Simón de Berrieza, Juan de Esparza, Martín Ruiz de Zubiate, Juan de Bueras, Agustín Ruiz, Lope de Medieta, Pedro de Albitiz, Juan de Sobremazas y, sobre todos ellos, el también arquitecto García de Arre-

dondo, junto a los ensambladores Miguel de Quevedo, Luis Gabeo, Juan de Fonfría y Sebastián Guazo de Bergaño y los pintores Pedro Ruiz de Camargo, Juan de Cea, Santiago de Aguilar que no agotan la enumeración. Todos ellos artistas formados en el foco burgalés, en el que comenzaron su actividad y, en gran parte, la desarrollaron, pero no se limitaron al territorio burgalés sino que, al mismo tiempo, trabajaron para otros lugares en obras de interés, que se suelen incluir como propias de los focos artísticos a cuya demarcación histórica corresponden. Es el caso, entre otros, de García de Arredondo, escultor del que vamos a ocuparnos, que encabeza y define la actividad del foco burgalés, pero al que también se incluye dentro del riojano por su trabajo en Santo Domingo de la Calzada, y en el montañés, como creador del taller de Limpias.

El escultor García de Arredondo

El escultor y arquitecto García de Arredondo es, según hemos indicado, el más importante de los maestros que trabajan en Burgos en el período que consideramos. En el momento actual, la valoración de su obra y estilo hecha por diversos autores le sitúan a la cabeza del foco burgalés del momento, tal y como hace tiempo con gran agudeza señaló Azcárate¹, ya que emitió su juicio partiendo del conocimiento de muy pocas obras, ante todo su trabajo en la parroquial de Pedrosa del Páramo, dado a conocer por Huidobro y los datos aportados por Martí y Monsó. Recientemente se ha llevado a cabo un progresivo aumento de datos gracias a los trabajos de Alvarez Pinedo y Ramírez Martínez², dieron a la luz su intervención en la escultura del retablo y sepulcro del Obispo Fresneda, en la iglesia del convento de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada, aportación que ha contribuido decisivamente a afianzar el juicio de Azcárate sobre la calidad de García de Arredondo. Ultimamente, Aramburu y Zabala³, ha estudiado el retablo de Guriezo, la última obra contratada, y no acabada, por García de Arredondo, ampliando el conocimiento de su trabajo en Cantabria, iniciado por los datos documentales dados a conocer por González Echegaray⁴. En virtud del conocimiento que aportan los estudios señalados Martín González⁵ valora justamente la personalidad y obra de García de Arredondo, incluyéndole dentro de la corriente de la escultura manie-

¹ AZCARATE RISTORI, José M.^a, *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, XIII. Ed. t. Plus Ultra. Madrid, 1958, pág. 300.

² ALVAREZ PINEDO, F. J., y RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *Fray Bernado de Fresneda y la capilla mayor de la iglesia de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, 1979.

³ ARAMBURU Y ZABALA, M. A., «Los talleres de escultura romanista en Cantabria», *B.S.A.A.*, LI, 1985, págs. 361-365, en lo relacionado con García de Arredondo. En nota 21 relaciona una completa bibliografía sobre el escultor.

⁴ GONZALEZ ECHEGARAY, M.^a del C., *Documentos para la historia del Arte en Cantabria*. Vol. I. Santander, 1973, págs. 17-20 y 22-24. La identificación de García de Arredondo con Lope García de Arredondo, según nota en la pág. 125, parece estar originada en una confusión del escribano.

⁵ MARTIN GONZALEZ, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Ed. Cátedra. Madrid, 1983, pág. 111.

rista romanista vigente durante el último tercio del siglo XVI en todo el territorio burgalés y zonas de influencia o, para ser más exactos, de contacto.

Los estudios y correspondientes juicios y valoraciones anteriores se basan fundamentalmente, y por ello es la mejor prueba de su categoría y del prestigio que tuvo entre sus coetáneos, en obras realizadas fuera del ámbito geográfico burgalés como las señaladas, a la que debe añadirse la ejecución de un retablo en Tudela de Duero⁶. Prestigio que queda refrendado por su participación en tasaciones de obras de otros artistas, como la que nos da a conocer Portela Sandoval en un retablo de Pedro de Torres, para una iglesia de Palenzuela⁷, artista con el que tuvo otros contactos con ocasión de la realización de obras en iglesias burgalesas⁸.

Como en el caso de otros artistas, el hallazgo de un elevado número de documentos sobre la vida y obra de García de Arredondo nos ha permitido ampliar el catálogo de las obras que realizó para iglesias de la Diócesis burgalesa, dentro del que podemos llamar taller de Burgos, para diferenciarlo de otros centrados en diversos lugares de la actual provincia, como Miranda de Ebro y Aranda de Duero.

García de Arredondo aparece en Burgos, en su condición de maestro el año 1582, en que contrata la hechura de un retablo para la capilla de los Gallo, en el desaparecido monasterio dominico de San Pablo. La obra fue contratada juntamente con el también escultor Antonio de Elejalde, para hacerla a medias, si bien debió ser terminada por García de Arredondo, por la muerte de su socio el año 1584⁹. Desde el año citado, 1582, la presencia de García de Arredondo en Burgos se registra de manera prácticamente ininterrumpida hasta el año 1600, en que se produce un vacío documental hasta el año 1606, con nuevas noticias hasta el año 1608 y, nuevamente otro silencio hasta el año 1612, en que se renuevan las noticias hasta el año 1616, en que se produce un silencio definitivo, sólo roto por las actuaciones de sus herederos, ya en el año 1620, en relación con el cobro de lo que se les debía de la hechura del retablo de la iglesia parroquial de Hormaza, que estudiamos.

Durante el período de tiempo que transcurre entre los años que median

⁶ MARTI Y MONSO, J., *Estudio Histórico Artístico, relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1901, pág. 322.

⁷ PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Diputación de Palencia, Palencia, 1977, pág. 365.

⁸ El escultor Pedro de Torres a que nos referimos era natural de Toledo, estante en Burgos, y trabajó en obras burgalesas, entre otros, con los arquitectos Simón de Berrieza, Miguel de Quevedo y Martín Ruiz de Zubiate, y los escultores García de Arredondo, que actuó como fiador suyo en diferentes ocasiones, y Diego Guillén. A nuestro juicio es el mismo autor del que habla PORTELA SANDOVAL en su obra, citada en nota anterior, en las págs. 38, 52 y 112.

⁹ AHP. Burgos. PN. Leg. 2.597, fol. 496 vº. S. Guazo de Bergaño. 5-noviembre-1584 y, reg. 14, s.f., 24-septiembre-1584. Cartas de pago de García de Arredondo por cantidades de dinero recibidas a cuenta de D. Diego López Gallo, como parte de pago de «un retablo que hago por orden del dcho. señor, para su capilla de San Gregorio, de los Gallo, que tiene en el monasterio de señor san Pablo, desta cibdad de Burgos», que fue contratado en colaboración con Antonio de Elejalde, difunto. Retablo del que no tenemos más noticias y que, suponemos, desapareció con el edificio, en virtud de las medidas desamortizadoras.

entre 1582 y 1600 la documentación sobre García de Arredondo es abundantísima, en fiel correspondencia con su intensa actividad, siempre en la hechura de imágenes y relieves para retablos, obras que generalmente eran contratadas por el mismo, aunque su ejecución se realizaba en colaboración con otros artistas. En conjunto, es superior a 40 el número de las obras que fueron contratadas y pueden asignarse con toda seguridad a su mano, en iglesias repartidas por el territorio de la antigua Diócesis burgalesa. Naturalmente, se trata de obras de muy diferente complejidad, entre las que encontramos relicarios, retablos, imágenes sueltas y sepulcros. Algunas de ellas han desaparecido, entre las que se cuenta, por desgracia, el relicario que hizo para la iglesia del monasterio de San Juan de Burgos, y otras han sufrido profundos cambios, sobre todo a causa de los repintes de que fueron objeto en época posterior, según veremos en el retablo de Hinestrosa, que estudiamos. En otros casos, al mismo tiempo que se repintaron las tallas de García de Arredondo se incluyeron en una mazonería barroca, como ocurrió en el retablo mayor de Cabia. No obstante, han llegado a nosotros perfectamente conservados los retablos mayores de diversas iglesias parroquiales, entre ellos, los que estudiamos de Santa María de Villadiego y de Hormaza.

Origen y formación

Aún considerando su indudable origen montañés, no se conoce exactamente el lugar de nacimiento de García de Arredondo, si bien se le ha citado habitualmente como natural de Carasa, opinión que no compartimos. Es más, el conocimiento sobre su verdadera personalidad es tan indefinido que, por un lado, ha llegado a confundirse con su casi homónimo Lope García de Arredondo, maestro de cantería, en tanto que, por otra parte, se le ha creído hijo de dicho maestro. Consideraciones igualmente erróneas, puesto que se trata de dos personas totalmente distintas y sin ninguna relación de parentesco entre ellas. Lope García de Arredondo fue un maestro de cantería montañés, vecino de Bárcena, estante en Burgos durante largo tiempo y muy activo en su oficio en la Diócesis burgalesa durante el último tercio del siglo XVI¹⁰, del que no sólo no era hijo, sino con el que no tenía relación de parentesco alguna, aunque sí la tuviera en el terreno profesional y personal. La relación entre ambos llevó a García de Arredondo, conjuntamente con el escultor Juan de Bueras, a actuar como fiador de Lope García de Arredondo y de Bernardo Toriano, ingeniero italiano, en el contrato suscrito por éstos con el Regimiento burgalés para la

¹⁰ El maestro de cantería Lope García de Arredondo trabajó, durante las dos últimas décadas del siglo XVI, como vecino de Burgos, en numerosas obras, entre las que destacamos por su importancia, la de la nueva capilla mayor, coro y alargamiento de la iglesia del monasterio de San Agustín, de Burgos, contratada el año 1584, junto con los canteros de la familia Castañeda. Junto a la anterior, aparte de la labor de encañado de la fuente de los Barrios Altos de Burgos, ya citada, destaca la obra de construcción de la iglesia de San Martín de Briviesca, en colaboración con Juan de Sisniega. Otras obras de interés, fuera de Burgos, fueron las realizadas en el templo de N.ª Sra. de la Redonda de Logroño y un puente en Calahorra. La obra de ampliación de la iglesia de Ajo, fue contratada el año 1588.

construcción del encañado para subir el agua hasta la fuente de los Barrios Altos. La dificultad de la obra ocasionó graves daños a los contratantes, que recayeron sobre los fiadores, por lo que García de Arredondo, a causa de su calidad de fiador, fue obligado a responder del incumplimiento del contrato y estuvo en la cárcel de Burgos y, luego, en la de Madrid. Después de algunos pleitos, ambos llegaron a un acuerdo por el que el cantero pagó 1.200 reales a García de Arredondo como indemnización de los gastos y perjuicios recibidos¹¹. En el convenio entre ambos intervino un hijo del cantero, llamado Diego de Arredondo, también cantero, vecino de Ajo, que trabajó junto a su padre en una obra de ampliación de la iglesia de dicho lugar¹².

García de Arredondo aparece normalmente citado en las escrituras como «escultor, vecino de Burgos», título al que algunas veces se añade el de «arquitecto». Si bien, en lo relativo a la vecindad, encontramos varios cambios. Es excepcional el que aparece en la escritura de finiquito antes citada, del año 1591, que le relaciona como «vecino de Bueras»; en cambio es más común, ya que lo hemos encontrado en varias ocasiones, su condición de «vecino de Villadiego», que dió a conocer Martí y Monsó, y que explica por su residencia en esta localidad a causa de la realización de las obras que hizo para las iglesias de la misma y de otros lugares de la comarca. Obras muy numerosas que, llevando la consideración al extremo, pudiera servir de base para propugnar la existencia de un taller escultórico en dicho lugar, cosa que no consideramos ajustada a la realidad.

Solamente en los últimos años de su vida se manifiesta que era «vecino de Limpias», localidad en la que falleció, después de haber residido en ella durante algún tiempo. En nuestra opinión era natural de Limpias. Basamos nuestra afirmación en el hecho de que en Limpias vivía un hermano del escultor, Pedro de Arredondo quien, el año 1587, da poder a García de Arredondo «para que por el pueda enajenar bienes que posee en Limpias y hacer el cobro», por razón de un préstamo de 7.500 maravedís que el escultor había hecho a su hermano el año 1579. Los bienes cedidos eran procedentes de la herencia paterna recibida por Pedro de Arredondo en Limpias. Al mismo tiempo, Pedro nombra a su hermano como heredero universal, en caso de fallecer, ya que otorga la escritura antes de marchar fuera de España, «a la guerra, al servicio de Su Majestad». El otorgante, Pedro,

¹¹ AHP. Burgos. PN. Leg. 2.886, regs. 1 y 16, s. fol. Carranza. 4-enero y 3-marzo-1590. Obligación de Lope García de Arredondo de sacar a paz y a salvo a García de Arredondo y a Juan de Bueras de la fianza que por él y Bernardo Toriano, difunto, dieron para hacer la fuente de los barrios altos. Obligación de Diego de Arredondo, vecino de Ajo, estante en Burgos, y su hermano Gaspar de Arredondo, hijos de Lope García de Arredondo de pagar a García de Arredondo cuanto su padre les debe y sacarle en paz y a salvo de las obligaciones que por él contrajo.

— AHP. Burgos. PN. Leg. 2.868, reg. 29. Carranza. 3-diciembre-1591. Carta de pago y finiquito de García de Arredondo por recibo de 1.200 reales de Lope García de Arredondo, que se los paga por una obligación anterior.

¹² Ibidem. Leg. 3.100, fol. 471. Gutiérrez. 12-julio-1588. Cesión de Lope García de Arredondo, maestro de cantería, vecino de Barcena, en Trasmiera, a su hijo Diego de Arredondo, vecino de Ajo, de la obra que tomó para hacer en la iglesia de San Martín, del lugar de Ajo «ques la capilla mayor con ciertas trazas y condiciones», le cede todo lo hecho y los materiales, para que lo acabe.

declara ser de 25 años de edad y huérfano de padre y madre¹³. Por ella, supuesta la mayor edad de nuestro escultor y su capacidad económica para hacer el préstamo al hermano, podemos atribuirle, el año 1587, una edad entre los 28 y 30 años, con lo que contaría, el año 1582 en que inicia su trabajo como maestro, con una edad entre 23 a 25 años, que era la habitual para independizarse los oficiales de alta calidad profesional. Según ésto, su fallecimiento del escultor, el año 1619, tendría lugar pocos años después de cumplir los 60 que, para la época, aunque no era edad excepcional, tampoco era común y que explica en gran medida el número y extensión de su obra.

Lo más interesante de las fechas y edades citadas, aún considerando la posibilidad de un margen de error, es que sitúan a García de Arredondo en el tiempo preciso de cambio del pleno manierismo romanista, en cuyo seno se formó, al inicio del realismo barroco, en el que transcurrió buena parte de su actividad artística y que, a nuestro juicio, se refleja en las obras de su mano.

Más difícil resulta determinar cuál pudo ser el lugar y círculo artístico en que se formó nuestro escultor. Sus relaciones con otros artistas, especialmente los montañeses, no aportan ningún dato concluyente a este respecto. Como la práctica totalidad de los maestros procedentes del Norte tuvo relación con gran número de maestros montañeses y, en general, norteños, con los que, de acuerdo con lo acostumbrado, formó un grupo de muy especiales características, cuyas relaciones excedían las propias del origen y la profesión comunes, para llegar a ser una especie de asociación, con reglas no escritas, de defensa y garantía de las personas, trabajos e intereses, que se extendían a los más diversos aspectos del vivir de los escultores, imagineros, canteros y demás artistas de origen montañés¹⁴. Desde el primer momento en que tenemos noticias documentadas aparece el nombre de García de Arredondo unido a los más interesantes artistas del foco burgalés, como los arquitectos Martín Ruiz de Zubiate, Miguel de Quevedo y Luis Gabeo; los escultores Antonio de Elejalde, Domingo de Berriz, Simón de Berrieza y Agustín Ruiz; los maestros de cantería Domingo de Azas, Lope García de Arredondo y otros. Pero también encontramos continuas referencias a sus relaciones y colaboraciones con maestros vallisoletanos, palentinos, riojanos e, incluso, gallegos, entre ellos el escultor Pedro de Ruseco¹⁵.

¹³ AHP. Burgos. PN. Leg. 2.734, fol. 430. L. de Soria. 29-agosto-1587. Poder de Pedro de Arredondo, vecino de Limpias, a su hermano García de Arredondo para enajenar sus bienes por razón del cobro de 7.500 maravedís que le prestó, y nombrándole heredero universal.

¹⁴ Ejemplos de estas relaciones, además de la fianza prestada por Lope García de Arredondo, las encontramos en los avales dados a los maestros de cantería Domingo de Azas, en cuatro importantes obras, y Juan de la Fragua, a los pintores Juan de Arta y Juan de Cea y, en numerosas ocasiones, a diversas personas por compras hechas a comerciantes burgaleses. A ello debe añadirse su intervención en tasaciones de obras de otros artistas y su trabajo sólo o en colaboración en diferentes lugares fuera de la Diócesis de Burgos.

¹⁵ Señalamos la coincidencia de nombre de este escultor gallego con otro colaborador del escultor, que aparece citado en la obra señalada de MARTI Y MONSO, pág. 322, como «Pedro de Ruseco, pintor, v^o del lugar de Carasa», relación con el retablo de Tudela de Duero.

No obstante lo anterior, creemos que la formación de García de Arredondo tuvo lugar en Burgos, en contacto con uno de los muchos maestros que trabajaron durante la década de los años 1570, del que aprendió la correcta técnica. Así parece apoyarlo su trabajo personal en Burgos, al menos del que conocemos, a partir del año 1582, que nos lo presenta en colaboración con Antonio de Elejalde, escultor prestigioso en la ciudad, autor de numerosos trabajos en piedra y madera y, en esa fecha, de edad avanzada, pues como hemos visto muere el año 1584. Dificilmente un maestro como Elejalde se hubiera asociado a un oficial sin prestigio, ni nombre alguno, lo que nos obliga a pensar que García de Arredondo ya era suficientemente apreciado en los medios artísticos, es decir, se trataba de un maestro ya formado y, acaso, en el taller del propio Antonio de Elejalde, que le asoció a sus trabajos. Al mismo tiempo, pudo influir en la obtención de contratos el hecho de ser, García de Arredondo, cuñado del ensamblador Antonio de Alba, cuyos servicios utilizó en diversas ocasiones y que, al parecer, entró a formar parte de su taller, llegando a ser una especie de administrador, según se desprende de los poderes que le otorgó el escultor para cobrar en diferentes lugares, aunque, a veces, se utilizara la fórmula usual de que dicha cesión de cobro se hacía por haberse hecho previamente la entrega del dinero¹⁶.

García de Arredondo estuvo casado con María de Velasco, con la que tuvo seis hijos: Francisco, Francisca, Juana, Diego, María e Isabel. De ninguno consta su presencia en Burgos, ni su dedicación a las tareas artísticas. Diego, siguiendo el ejemplo de los otros hijos de artistas, cursó Leyes¹⁷ y se estableció como abogado en Palenzuela; María contrajo matrimonio con Diego de Lombera, discípulo y oficial de su suegro y, finalmente, heredero de su taller. El apellido Velasco de la mujer, igual al de Catalina de Velasco, la mujer de Antonio de Elejalde, acaso sirva para explicar por un posible parentesco entre las mujeres la relación de los escultores.

Estos aspectos, unidos a las características de las obras de los autores con los que mantuvo mayores relaciones, aunque no nos es posible basar nuestra hipótesis en dato seguro alguno, nos inclinan a considerar que la formación de García de Arredondo tuvo lugar en el seno del taller de un maestro burgalés, conecedor del manierismo escultórico, como Rodrigo de la Haya o el citado Antonio de Elejalde, cuyas formas asimiló, pero sin estancarse en ellas. Mediante un proceso de evolución personal, favorecido por el conocimiento de las obras de los maestros riojanos y vallisoletanos, fue depurando su estilo personal, de tal manera que, sin abandonar nunca con carácter definitivo su inicial manierismo romanista, llegó a introducirse en las nuevas formas del realismo barroco, de las que dejó suficientes muestras especialmente en sus tallas de pequeño tamaño de figuras de Apóstoles, con las que llenó las superficies de los netos de las columnas, con bastante

¹⁶ AGD. Burgos L.P. Barbadillo del Mercado. Libro de fábrica, 1594-1634, cuentas de los años 1600, 1602, 1604, y ss. Pagos a Antonio de Alba como cesionario de García de Arredondo por lo que se le debe de la obra del retablo de San Nicolás, que hizo para esta iglesia.

¹⁷ Casos semejantes encontramos en el escribano Domingo de Amberes, hijo del ensamblador Domingo de Amberes, y el también escribano Sebastián Guazo de Bergaño, hijo del arquitecto de igual nombre.

diferencia respecto a algunos de los relieves contiguos del banco, que muestran una estética romanista.

El estilo de García de Arredondo puede considerarse como de un clasicismo realista, denominación que, si en principio, puede parecer ambigua y de suma de contrarios explica muchos de los caracteres de su obra, a caballo entre el manierismo romanista y el realismo barroco. Ese modo de hacer surge en gran medida por su situación a caballo de las dos épocas, años finales del romanismo y principios del realismo barroco. En la obra de García de Arredondo encontramos el romanismo en la interpretación de ciertas escenas y figuras, como las diversas de la Asunción de los retablos que estudiamos, aún cuando el movimiento es ya de evidente contención, así como en algunas representaciones de escenas de la Pasión de Cristo, que figuran en los bancos, en las que es apreciable el movimiento, forzadas actitudes y disposición de volúmenes en la composición, todo ello evidentemente manierista. Pero, en cambio en estas mismas imágenes y relieves se observa ya una no menos evidente contención en la expresión de las anatomías, sin exageraciones musculares, con una reducción del canon a conceptos más realistas, sin gigantismo. La mejor muestra la tenemos en la escena de Cristo azotado, del banco del retablo mayor de Villadiego, de precioso desnudo en la figura de Cristo, cercano al realismo, pero cuyos personajes y conjunto muestran el juego lineal curvilíneo propio del manierismo.

El avance en el realismo de García de Arredondo es más visible en los grandes relieves e imágenes de bulto que llenan las zonas centrales de los retablos y, aún más claramente, en las ya citadas pequeñas tallas adosadas a los pedestales de las columnas. En todas estas representaciones el movimiento se aquieta mediante actitudes naturales, que sólo conservan del romanismo la elegancia, en tanto que los rostros pierden su ceñuda expresión y dramatismo, al igual que las manos y los paños se hacen más pesados, envuelven con mayor naturalidad, con la consiguiente desaparición de los ritmos curvilíneos manieristas. El tallado de las barbas y cabellos es, acaso, el punto más visible, al hacerse más lacios, menos rizados, en justa correspondencia con el redondeamiento de los rostros. Finalmente, es visible y, a nuestro juicio prueba del avance en el realismo de García de Arredondo, la carencia de efectos pictóricos de las escenas, con la reducción del número de personajes y la simplificación de los elementos decorativos, completado por la acomodación de los fondos, sobre todo los arquitectónicos, a la serenidad y sosiego del conjunto.

Ciertamente, los caracteres manieristas y realistas aparecen en un mismo retablo, pero no confundidos en una misma escena o escultura de bulto, sino con plena separación. A nuestro juicio no debe hablarse de eclecticismo formal, sino que esta mezcla es resultado del trabajo de autores diferentes, de los diversos y numerosos colaboradores con que García de Arredondo contó en su trabajo. Lo que explica, por un lado, las diferencias estilísticas señaladas y, por otro, el que en tan breve periodo de tiempo como el comprendido entre los años 1587 y 1592 realizara el elevado número de obras que hemos señalado, además de optar a la ejecución de otras grandes obras que, finalmente, no llevó a cabo, si bien por causas

ajenas a su voluntad. Posiblemente las partes más decididamente romanistas serían las correspondientes a los colaboradores pues, además, es en éstas donde mayores diferencias aparecen, y no sólo en los aspectos puramente formales, sino también en la técnica, de inferior calidad a la del maestro.

En la valoración del realismo de García de Arredondo a través de los retablos que presentamos es de necesidad considerar que, a excepción del de la parroquial de Santa María de Villadiego, los restantes no presentan la pintura del momento. El de la iglesia de Tobar, pintado por Juan de Cea, sufrió profundos repintes en el siglo XVIII en que, como veremos, se amplió la arquitectura del conjunto. El de Hínestrosa, en su mayor parte, ha sido objeto de torpes repintados, y finalmente, el de Hormaza, si bien conserva la pintura original, ésta corresponde al siglo XVII, realizada por un pintor de estilo plenamente barroco, 60 años después de acabada la escultura, lo que, sin duda, contribuyó en cierta medida a subrayar los caracteres realistas de las tallas.

La traza de la arquitectura de los retablos, a excepción del de Tobar, corresponde al propio García de Arredondo, si bien de la ejecución se encargaban sus colaboradores. Los datos que se desprenden de los documentos en tal sentido quedan demostrados por las obras, que responden a un criterio semejante en su composición y elementos arquitectónicos, presentando únicamente ciertas variantes de tipo decorativo que, en todo caso, no llegan a tener una función capital. Todos responden a un mismo esquema compositivo que, en general, nos permiten incluir el conjunto dentro del tipo de retablo contrarreformista, con las peculiaridades características. La nota dominante es la gran claridad de las estructuras arquitectónicas, con diferenciación plena de la mazonería y las representaciones plásticas y, sin embargo, con perfecto equilibrio entre los dos conjuntos. Los espacios en que se alojan las imágenes y relieves se forman mediante hornacinas de escasa profundidad, con enmarcamientos muy simples, de sencillas molduras, y ante todo por el juego de las columnas que soportan entablamentos corridos, sin roturas, ni acusados salientes. La inclusión de las imágenes en su espacio se hace con naturalidad, sin agobios, sin la manierista angustia del espacio. El conjunto no presenta los grandes contrastes de claroscuro de la etapa anterior, con el resultado de un evidente equilibrio y sosegado conjunto, que contribuye a animar el empleo de una fina decoración en los entablamentos, entre la que aparece alguna que otra nota de manierismo, como unas figuras femeninas, a modo de Virtudes en los basamentos del segundo cuerpo del retablo de Hormaza, serafines de dinámicas posturas en los frontones curvos del remate del de Villadiego o los motivos de cueros recortados, que con sencillos avolutados se mezclan con los motivos vegetales en los frisos.

En correspondencia con el acusado clasicismo del conjunto se encuentran los soportes, en que es continuo el empleo de los diferentes órdenes arquitectónicos interpretados con pleno rigor, especialmente el dórico y el compuesto con una adecuada interpretación de los entablamentos y encajamentos. Las columnas, con basa clásica, presentan un fuste con éntasis y estrías rectas o helicoidales —columnas entorchadas— en todo su desarrollo, sin que, en ningún caso, aparezcan superficies retalladas, ni molduras

en el tercio inferior. Únicamente se emplean, como elementos de origen manierista, y no en todos los casos, frontones partidos coronando los encasamientos. La mayor diferencia aparece en los remates, con empleo de diversas soluciones, desde el empleo de frontones curvos partidos, a modo de paneles mixtilíneos sobre los que aparecen serafines, claramente manieristas, a las aletas, ya protobarrocas.

Retablo mayor de Hínestrosa

Esta obra pertenece a la que consideramos primera fase del escultor, que se desarrolla hasta el año 1590. El convenio para su realización se suscribió en Castrojeriz el día 24 de agosto de 1587¹⁸. La totalidad del proyecto pertenecía a García de Arredondo en su doble calidad de arquitecto y escultor, pero él sólo debía encargarse de la hechura de las tallas e imágenes. Por ello, pocos días después, el 29 de agosto de 1587, se concertó con el ensamblador Tomás de Segura para que éste hiciera la arquitectura del retablo «conforme a la traza, sin discrepar de ella», haciéndolo todo a gusto del escultor¹⁹. Esta parte del retablo debía estar acabada para «el día de Carnestolendas de 1588», y por ella el escultor pagaría la suma de 1.000 reales, según unos plazos que se convinieron.

El ensamblador Tomás de Segura, según consta en el convenio anterior, era «vecino de Viana en el reino de Navarra». Su nombre es la única vez que aparece, no sólo en relación con García de Arredondo, sino con cualquier obra burgalesa. Su participación en esta obra debe considerarse como algo insólito, no sólo por su origen navarro, ya que la presencia y trabajo en Burgos de artistas de dicho origen era excepcional, sino también porque altera el habitual círculo de colaboradores de García de Arredondo. Algo poco corriente, más aún tratándose de un subcontrato de obra, es decir, de una cesión voluntaria ya que no hubo necesidad de llegar a un acuerdo previo con objeto de no competir e interferirse mutuamente en la obtención de la contrata de la obra con los consiguientes perjuicios mutos.

El retablo de Hínestrosa ocupa el testero de la iglesia, dedicado a San Torcuato, cuya efigie ocupa el lugar central. Consta de banco, dos cuerpos y remate y tres calles. La arquitectura ofrece los caracteres clásicos que hemos indicado como norma en todas las obras de García de Arredondo, con ocho columnas, que forman cuatro grupos de dos, de fustes con estrías rectas, capitel jónico y entablamento a juego, en el primer cuerpo y, en el segundo cuerpo, dos columnas corintias limitando el encasamiento central, y pilastras partidas con retropilastras en los lados, así como en la hornacina del remate, coronada con frontón. Las grandes aletas avolutadas que unen el remate con el cuerpo alto es obra posterior, coetánea de la labor de

¹⁸ La escritura se legalizó el día 24 de agosto de 1587, ante el notario Castrojeriz, Sebastián Martínez, cuyo original no hemos podido consultar por encontrarse en proceso de clasificación la documentación correspondiente al partido de Castrojeriz.

¹⁹ AHP. Burgos. PN. Leg. 5.907 (olim 2734), fol. 432 v^o. Lucas de Soria. 29-agosto-1587. Convenio de García de Arredondo con Tomás de Segura para labrar la arquitectura del retablo mayor de la parroquial de Hínestrosa.

repinte hecha en el siglo XVIII, si pertenecen a la traza de García de Arredondo los pináculos piramidales en ambos extremos. La decoración es sobria, extendiéndose sólo por el friso del primer cuerpo a base de temas vegetales menudos.

En el banco, en los frentes de los pedestales de las columnas, de escaso resalte, aparecen las representaciones, en altorrelieve de cuerpo entero, de las Virtudes Teologales, más la Fortaleza, entre las que se sitúan sendos paños apaisados con escenas en relieve. A la derecha, la Caridad y la Esperanza y, entre ambas, la escena de La oración del Huerto; a la izquierda, la Fe y la Fortaleza, que limitan un relieve con la escena de Cristo camino del Calvario. El centro del banco y del primer cuerpo lo ocupa el Sagrario de planta trapezial y dos cuerpos, el superior a modo de templete, muy característico de García de Arredondo en su planta y alzado. A la derecha de este primer cuerpo se encuentra una gran escena en relieve con La Adoración de los Magos, y a la izquierda, el relieve de La Misa de San Gregorio. El segundo cuerpo, a ambos lados de San Torcuato, se encuentran las imágenes de bulto de San Roque y San Sebastián. El remate presenta lo que podemos calificar de anomalía iconográfica, ya que está formado por una hornacina plana en la que se aloja la representación de la Asunción y Coronación de la Virgen, en una sola imagen, forma habitual de figuración en estos momentos, remantándose la hornacina y el retablo con un frontón triangular. La ausencia del Crucificado en el remate, cuya presencia en todos los retablos es constante, es lo que consideramos como anomalía iconográfica, del mismo modo que lo es la mezcolanza de escenas que, como las del primer cuerpo, no guardan relación alguna con el Titular, ni entre sí.

El conjunto sufrió un desgraciado repinte, so pretexto de su mal estado de conservación que, no obstante, no ha logrado alterar los caracteres de la escultura que son los señalados, si bien en esta obra, dada su temprana hechura dentro de la actividad de García de Arredondo los relieves, en especial los del banco, muestran un manierismo muy acusado, que se mitiga en los del primer cuerpo y, sobre todo, en las imágenes exentas, entre las cuales la de San Torcuato, es la de menor calidad, acaso por tratarse de un santo no común y del que el escultor carecía de modelos que tener en cuenta.

El relicario es la parte más interesante del conjunto y, aunque totalmente a juego con el resto, se erige en pieza aparte por la calidad de su arquitectura y escultura. Es una excelente prueba de la maestría alcanzada por García de Arredondo en este tipo de obras, de las que llegó a labrar más de 20 para diferentes iglesias de la Diócesis de Burgos, destacando entre todas el que hizo para la iglesia del monasterio de San Juan de Burgos, del que conocemos todas sus características, si bien, desgraciadamente, ha desaparecido. En el relicario de Hinestrosa se repite el modelo arquitectónico empleado en otros lugares, pero sólo en el cuerpo bajo, ya que en el superior se aparta del tipo de expositor, que es el que emplea habitualmente, sustituido por una construcción cupuliforme, en las caras de cuyo tambor se abren hornacinas para alojar las imágenes de los Evangelistas San Juan y San Mateo, y el Ecce Homo, en tanto que en el cuerpo emplea la iconografía habitual, con las imágenes de bulto de San Pedro y San

Pablo en hornacinas de los laterales y la Resurrección de Cristo, en relieve en la puerta.

De acuerdo con las condiciones del contrato, el pago del retablo debía hacerse mediante la entrega anual de lo que importara el noveno de la iglesia. Comenzando por la cesión durante 4 años de dicho ingreso, a razón de 25 ducados al año. García de Arredondo, a su vez, dió poder a su cuñado, el ensamblador Antonio de Alba²⁰, para hacer efectivos los cobros, en conducta semejante a la que vemos en otros lugares, que nos presentan al ensamblador como una especie de administrador de su cuñado.

Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Villadiego

Juntamente con el retablo mayor de Pedrosa del Páramo, cuya autoría se conoce desde hace tiempo²¹, y otro proyectado para la iglesia de Villaveta²², pero que no llegó a hacerse, García de Arredondo contrató la realización de este retablo de Villadiego, que muestra ya la plena madurez de su arte.

El contrato para la ejecución de este obra se hizo ante un escribano de Villadiego, el año 1592²³. Poco después, el día 4 de abril, el escultor daba fianzas para garantizar la hechura de la obra actuando como fiadores el batidor de oro Luis de Simancas, el maestro de cantería Domingo de Azas, el maestro vidriero Luis de Rosales, su cuñado el ensamblador Antonio de Alba y, completando el conjunto, el ensamblador Luis de Gabeo y el pintor Pero Ruiz de Camargo que, cada uno en su especialidad, colaborarían en la obra. De acuerdo con el compromiso el retablo debía tener un costo de 1.800 ducados, según tasación de peritos, pero el escultor solamente cobraría 1.600 ducados²⁴.

En principio, con objeto de evitar la competencia y consiguiente pugna por obtener el remate de la obra, García de Arredondo llegó a un acuerdo con el arquitecto Sebastián Guazo de Bergaño, vecino de Aguilar de Campoo, cediéndole la mitad del trabajo y correspondientes ingresos. Pero, una vez adjudicada la hechura al escultor, su colaborador habitual, el ensamblador Luis de Gabeo, llegó a un acuerdo con Guazo de Bergaño que,

²⁰ AHP. Burgos. PN. Leg. 5981 (olim 2599), fol. 309. S. Guazo de Bergaño, 4-abril-1592. Poder de García de Arredondo a su cuñado Antonio de Alba para cobrar el importe del noveno de la iglesia de Hinestrosa.

²¹ De acuerdo con la documentación que hemos encontrado la hechura de este retablo fue contratada por el ensamblador Miguel de Quevedo que, posteriormente, cedería a García de Arredondo la labor de escultura.

²² El 9 de abril de 1592, García de Arredondo y el ensamblador Miguel de Quevedo suscribían un convenio para hacer a medias el retablo mayor y relicario para la iglesia de Villaveta, para lo cual tenían licencia del Abad de Covarrubias, que debía hacerse de acuerdo con las trazas y condiciones redactadas por García de Arredondo. Desconocemos la causa por la que no se hizo esta obra.

²³ El contrato fue legalizado ante el escribano Alonso Núñez, de Villadiego. No hemos podido consultar el documento por las mismas razones señaladas en nota 18.

²⁴ AHP. Burgos. PN. Leg. 5.981 (olim 2.599), fol. 309. Guazo de Bergaño. 4-abril-1592. Escritura de fianza para la hechura del retablo de Santa María de Villadiego.

mediante el cobro de 500 reales, le traspasó su derecho²⁵. De este modo, con trazas de García de Arredondo, la arquitectura fue hecha por Luis de Gabeo.

La traza del conjunto no se diferencia apenas del de Hinestrosa en los elementos estructurales, aunque, sin duda, debido a sus mayores dimensiones, la composición es más rica, no obstante sigue el mismo esquema: banco concebido como basamento del primer cuerpo, en éste y el cuerpo superior empleo de columnas exentas de fuste estriado, en este caso entorchadas, con capiteles corintios que soportan un entablamento de igual orden que, junto con las columnas, forman espacios en cuyos fondos se insinúan hornacinas rematadas por arcos, en que se alojan las estatuas exentas en las entrecalles y superficies planas que llenan las escenas en relieve de las calles laterales, separadas de las anteriores por pilastras cajeadas, de índole protobarroca. Este carácter barroco se acentúa con la presencia de una cubierta volada sobre la Asunción de la calle central, ribeteada por un motivo decorativo colgante a modo de guardamalleta.

Al indudable clasicismo de los elementos anteriores, decididamente protobarrocos, se añaden algunos elementos de índole manierista que, sin embargo, no logran alterar la limpia composición horizontal de los órdenes clásicos. Los más destacados de estos elementos son los frontones partidos con que se rematan las escenas en relieve de las calles laterales, los frontones curvilíneos del remate con una profunda hendidura cóncava en el centro y serafines recostados en las rampantes y, finalmente, los motivos de cueros recortados que se mezclan con los motivos vegetales que decoran los frisos. Detalles que consideramos no son empleados con sentido residual y a contracorriente, sino en virtud de una conducta deliberada, como muestra el adecuado y armónico encaje de estos elementos en el conjunto. Una prueba excelente del conocimiento por parte de García de Arredondo de ambos estilos, dentro de cuyo desarrollo histórico, al trazar este retablo el año 1592, se erigió en el artista que, al menos en Burgos, definió la nueva corriente, en el que empleó mediante una síntesis orgánica elementos del estilo anterior que, muy posiblemente, como ocurriría posteriormente en el tránsito del final del barroco al neoclasicismo, era exigida por los comitentes.

En las representaciones se combinan las escenas y personajes en relieve con las imágenes de bulto. En el banco, los Evangelistas San Marcos y San Mateo, de pequeño tamaño sobre los plintos, destacan por la excelente técnica de su alto relieve, la elegancia de la reposada actitud y rostros de cuidada anatomía y serena y concentrada expresión, muy realistas, ocupándose el resto del espacio con escenas de la Pasión en relieve a la derecha, de La Oración del Huerto y el Prendimiento de Cristo y, a la izquierda, Cristo camino del Calvario y Cristo a la columna, con una cierta desigualdad de estilo y técnica, destacando la figura de Cristo a la columna, bello desnudo, que García de Arredondo no prodiga, en contraste con las simétricas y mal

²⁵ AHP. Burgos. PN. Leg. 5.891 (olim 2.547), reg. 8. Diego de Rozas, 9-mayo-1592. Luis de Gabeo, teniendo como fiador al pintor Pero Ruiz de Camargo, se obliga a pagar 500 reales a Sebastián Guazo de Bergaño, que le cede su derecho a labrar la arquitectura del retablo.

encaradas figuras de los sayones que ya muestran el maniqueísmo realista del barroco en la caracterización de buenos y malos.

El gran tabernáculo llena el espacio central del banco y del primer cuerpo. En éste, a ambos lados, en entrecalles, los espacios entre columnas están ocupados por las imágenes de bulto de San Pedro y San Pablo y, a los extremos, grandes relieves con las escenas de la Anunciación y la Adoración de los Pastores. En el segundo cuerpo, de bulto, la Asunción, a la vez Coronación de María, como Titular de la iglesia ocupa el espacio central y, en disposición análoga al cuerpo inferior, en entrecalles las imágenes de San Juan Bautista y Santiago, y en los extremos las escenas de La Adoración de los Magos y La Circuncisión. En el remate el Crucificado con la Virgen y San Juan.

García de Arredondo manifiesta en estos relieves y bultos del retablo de Villadiego la plenitud de su estilo, su decidido avance hacia el realismo, lejos del manierismo romanista de sus coetáneos burgaleses. Como hemos señalado, los cuerpos pierden su gigantismo muscular, las actitudes se aquietan, los gestos se serenán, cabellos y barbas pierden volumen y movimiento y los rostros y manos, siempre vivos, superan el esquematismo de la ceñuda expresión y reflejan los más diversos sentimientos, incluso el ensimismamiento y la dulzura en la Virgen María de las escenas de la Anunciación y de la Adoración de los pastores. Escenas en las que, al mismo tiempo, se aprecia una pérdida del sentido pictórico manierista en los fondos y vestidos.

La pintura de Pero Ruiz de Camargo subraya los valores escultóricos con fondos de abstracta decoración en los fondos de las hornacinas, a juego con los de los paños y escenarios vegetales o arquitectónicos de los relieves, en que los finos esgrafiados atenúan el brillo de oro. Las encarnaciones, aunque todavía esmaltadas, también aparecen matizadas, al servicio de ese inicial realismo de las figuras.

Retablo mayor de la iglesia de Tobar

El proceso de ejecución de este retablo, tal y como hoy lo contemplamos, resulta verdaderamente complejo, no sólo por desarrollarse en dos fases, hecho muy visible, pues es claramente diferenciable la parte ejecutada en el siglo XVI, momento que nos ocupa, de la ampliación hecha en el siglo XVIII, sino por los cambios introducidos en las poblaciones y parroquias de Tobar y su anejo, Tobarejo.

La realización de la obra del siglo XVI fue contratada por el pintor Juan de Cea que, mediante escritura suscrita el año 1595, ante el escribano Rodrigo de Porres, de Villadiego, se obligaba a hacer «un retablo del altar mayor, que son dos bancos con sus remates», para la iglesia de Nra. Señora de la villa de Tobar, a vista de maestros. En realidad, tal iglesia se encontraba en Tobarejo, especie de barrio inmediato a Tobar. En tanto que este lugar, como principal, contaba con iglesia parroquial propia, dedicada a San Pedro. Al descender la población de dichos lugares y hacerse innecesarias dos parroquias, al contrario de lo ocurrido en otros casos, el año 1880, fue suprimida y anexionada la parroquia de San Pedro, la del lugar princi-

pal, y anexionada a la parroquia de Santa María, que era la de Tobarejo que, a su vez, había desaparecido como entidad propia absorbida por Tobar. Este aspecto, aunque aparentemente anecdótico, es del mayor interés, pues es el que aclara y justifica que el retablo esté dedicado a la Virgen María, así como la ampliación de la obra llevada a cabo en el siglo XVIII, mediante la adición de las dos calles laterales en el estilo propio del momento.

En la escritura de fianza para la hechura del retablo, legalizada ante el escribano de Burgos, Diego de Rozas, el 18 de noviembre de 1595, aparece como fiador García de Arredondo, junto a otro, sin relación profesional con la actividad artística, ya que se trataba del escribano Antonio Mendoza²⁶. Sin duda, aunque no podamos aportar datos documentales, nos encontramos ante uno de los habituales convenios entre artistas para hacer una obra a medias, independientemente de quién de ellos fuera el que obtuviera el remate y, por supuesto, trabajando cada uno en su especialidad.

La traza de la arquitectura no creemos sea de García de Arredondo que desde años antes, como hemos visto en el retablo de Hinestrosa, mostraba un concepto de la distribución de los espacios y de la relación espacio-figura diferente al criterio manierista, con imágenes incluidas en un estrecho espacio, a juego con la actitud de atormentadas actitudes de las mismas, todo lo cual es visible en este retablo en cuanto a la estrechez de los espacios que forman las columnas en las entrecalles laterales, en contraste con las figuras que en ellos se alojan, de actitudes reposadas. Dos de estas cuatro imágenes, la de San Jerónimo y la de San Agustín, en el primer cuerpo, deben considerarse como obras de la mano de García de Arredondo, al igual que los relieves con escenas de la Pasión de Cristo, que ocupan los pedestales del primer cuerpo, sobre el banco. En el resto de la amplia iconografía se aprecian, al menos, dos manos diferentes. Aun cuando la composición de los grandes relieves de las calles laterales, con escenas de la vida de la Virgen, ofrecen caracteres compositivos propios de García de Arredondo, por otra parte, excepto el del Nacimiento de la Virgen, a la izquierda en el primer cuerpo, las demás se apartan de su personal estilo en el modo de interpretar las figuras, en el nervioso plegado de los paños, en la acusada tendencia a mostrar efectos de perspectiva en los fondos arquitectónicos y en la búsqueda de caracteres escenográficos en las representaciones, caracteres que nuestro autor nunca utiliza en sus obras perfectamente documentadas y que, en cambio, encontramos en muy diversos artistas del momento, uno de los cuales colaboró en la ejecución de estos relieves, dentro de una estética manierista que, en Burgos, entronca con la obra de Rodrigo de la Haya.

El conjunto se organiza con lo que parece un doble banco, en realidad, un banco propiamente dicho y un estrecho sobretanco formado por la base del primer cuerpo, en cuyo centro se aloja un magnífico relicario, característico de García de Arredondo, sobre el cual se elevan dos cuerpos, organi-

²⁶ AHP. Burgos, PN. Leg. 2.550 (clasificación antigua), resg. 15. Diego de Rozas. 18-noviembre-1595. Escritura de fianza de García de Arredondo y Antonio de Mendoza a favor de Juan de Cea por la obra del retablo de Tobar.

zados verticalmente en cinco calles, aunque más bien deberíamos considerar son tres calles centrales, la de enmedio con imágenes de bulto y las laterales con escenas en relieve, y dos entrecalles a los extremos, igualmente con imágenes exentas, y un desarrollado remate con el Crucificado, la Virgen y San Juan. Como hemos señalado, en el siglo XVIII, con objeto de adaptarlo al muro del presbiterio, se añadieron dos calles laterales desarrolladas en tres cuerpos, en estilo churrigueresco. Esta adición, llevada a cabo a partir del año 1740, se completó con la labor de repintado de todo lo ejecutado anteriormente²⁷.

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Hormaza

El año 1596, García de Arredondo contrató la hechura de un retablo mayor para la iglesia parroquial de Hormaza. Esta obra forma parte de un lote de retablos y relicarios que los Provisores del Arzobispado autorizaban y, en algunos casos, ordenaban hacer a diversas iglesias de la Diócesis, con el mandato expreso de que los mayordomos de las mismas encargaran de su ejecución a García de Arredondo. Práctica habitualmente seguida y que establecía un verdadero monopolio de trabajo a favor de determinados artistas. Del total reservado, el citado año 1596, contrató este retablo de Hormaza y otro, dedicado a Santiago, en la iglesia de Borcos, además de otras obras menores para Villahizán de Treviño y Villanueva de Odra.

El retablo de Hormaza marca el punto culminante del arte de García de Arredondo, tanto en la traza de la arquitectura cuanto en la escultura y, en ambos casos, con formas que veremos sirven de inspiración, cuando no de modelo, a autores del foco burgalés durante la primera mitad del siglo XVII, ya en época barroca. En este retablo se sigue la composición habitual vista en otros en el banco, con las figuras de Apóstoles en los pedestales de las columnas, relieves con escenas, en este caso de la vida y martirio de San Esteban, y el tabernáculo. La mayor novedad se aprecia en el primer cuerpo en que el número de columnas es seis, al emplearse pareadas en el centro, de orden jónico y fustes entorchados. La disposición se repite en el segundo cuerpo, pero las columnas presentan fustes con estrías verticales y los capiteles corintios. El remate se forma con una caja que acoge al Crucificado y, fuera de ella las imágenes de la Virgen y San Juan.

Es novedad respecto a los retablos anteriores que todas las representaciones son imágenes de bulto, la de San Esteban, como titular, en el centro y a los lados, las de San Pedro y San Pablo, en el primer cuerpo y en el superior, la Asunción-Coronación de la Virgen y, a los lados, San Juan Bautista y San Ildefonso. Aunque, de acuerdo con el contrato, estas dos últimas debían ir en el cuerpo bajo y, en el superior, las de San Pedro y Santiago, de ésta se prescindió, al tallarse en uno de los pedestales del banco y, en su lugar se colocó la de San Pablo, invirtiéndose el orden de

²⁷ AGD. Burgos. LP. Tobar. Leg. 2º. Libro de fábrica, años 1727-1772, fol. 42. Cuentas del año 1740. Pago por el añadido del retablo mayor. Fol. 108. Cuentas del año 1754. Pago al maestro dorador del retablo.

situación en los cuerpos. Otra de las alteraciones respecto a las condiciones señaladas en la escritura fue la supresión de dos escudos en el remate, que debían llevar las armas de D. Alonso Martínez de Castañeda, señor de la villa de Hormaza, que finalmente no se pusieron. Por último, siempre de acuerdo con el concierto, en la caja principal debía ir la figura «de Sant Esteban sentada», imagen que no corresponde con la actual.

La escritura de concierto se suscribió el día 4 de octubre de 1596, ante el escribano de Hormaza, Francisco de Salvatierra²⁸, conteniendo las características y condiciones según las cuales debía hacerse la obra, cuyas variantes hemos visto, empleando madera de «roble, nogal, peral y gerbal bien seco y limpio», acabada en dos años, tres meses más o menos. Lo que García de Arredondo debía cobrar sería fijado, una vez que se hubiera entregado y colocado el retablo, por peritos nombrados por las partes, perdiendo el artista 100 ducados de la cantidad que se fijara. En el momento de la firma del contrato se le entregaban 30.000 maravedís y, el resto, debía abonársele el día de San Lucas de cada año, mediante la entrega de trigo procedente de los frutos de la fábrica, hasta acabar de pagar. En esta ocasión los fiadores fueron Juan Bueras de la Torre, escultor, el también escultor, gallego, Pedro de Ruseco, el pintor Juan de Cea, el maestro de cantería Domingo de Azas y Diego de Rosales, maestro de hacer vidrieras, que formaban parte de su equipo de colaboradores habituales y, en última instancia, de su pequeño círculo de relaciones.

Los cobros anuales se desarrollaron con toda normalidad, recibiendo el artista, una cantidad media de 600 reales cada año que, a partir, del año 1620, comenzaron a cobrar los herederos y, posteriormente, por cesión de sus derechos por la percepción de una suma al contado por un mercader burgalés y sus herederos, no terminándose de pagar hasta el año 1675²⁹. Esta demora en la liquidación de la deuda, motivada por los escasos ingresos de la fábrica de la iglesia, retrasó a su vez la construcción del tabernáculo, que no se había previsto al hacer el retablo, así como la labor de dorado y pintura del retablo. El relicario se hizo el año 1667, a cargo del escultor Juan de Tapia, vecino de Villadiego, que igualmente debió tallar la imagen de San Esteban que hoy vemos. La labor de dorado y pintura del conjunto se realizó nada más terminar de pagar el retablo, a cargo del dorador Toribio García Gutiérrez³⁰, con los caracteres propios del momento, lo que, sin duda, como antes señalamos, contribuye a acrecentar el sentido realista de la estatuaria realizada por García de Arredondo, que en Hormaza alcanza su más alta calidad técnica y de estilo.

²⁸ AGD. Burgos. L.P. Hormaza. Papeles de fábrica. Escritura de concierto para la hechura del retablo mayor de la iglesia.

²⁹ *Ibidem*. Hormaza. Papeles de fábrica, año 1620. Traslado de acuerdo de los herederos de García de Arredondo para el cobro de lo que les debía la iglesia de Hormaza. El año 1537, Diego de Arredondo, en nombre propio y de sus hermanos ceden su derecho sobre el cobro de lo adeudado a María de Axpe, vecina de Burgos, «por mercaderías que reciben de su tienda».

³⁰ Algunos datos sobre la actividad del escultor Juan de Tapia y el dorador Toribio Gutiérrez en J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Obr. cit.*, pág. 107, y en nuestro trabajo «Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos», *BSAA*, tomo XLIV, año 1978, págs. 201-212.



1



2

1. Hiestrosa. Iglesia parroquial. Retablo mayor.—2. Tobar. Iglesia parroquial. Detalle del retablo mayor.



1. Villadiego. Iglesia de Santa María. Retablo mayor.—2. Detalle del retablo.



Hormaza. Iglesia parroquial. Retablo mayor. 1. Conjunto.—2. Detalle.