

LA PROYECCIÓN DE LOS TALLERES ARTÍSTICOS
DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA A MEDIADOS
DEL SIGLO XVII. NUEVAS OBRAS DE DIEGO DE ICHASO Y
PEDRO RUIZ DE SALAZAR

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ
M^a PILAR ALONSO ABAD

RESUMEN

La influencia que ejercieron, desde los últimos años del siglo XVI a mediados del XVII, los artistas de La Rioja en la región oriental de Burgos fue evidente en el retablo mayor de Espinosa del Camino, realizado durante la segunda mitad del XVII. Sus rasgos romanistas conviven con la estética tardogótica, hispanoflamenca y neoclásica aportada por diversas tablas, tallas y relieves y el tabernáculo, incorporados en diversos momentos hasta los últimos años del siglo XVIII.

Palabras clave: Espinosa del Camino (Burgos), Romanismo, Diego de Ichaso, Pedro Ruiz de Salazar, Juan López de Frías, Pedro de Guillerón, Diego de Angulo.

The influence that artists from La Rioja had on the eastern area of Burgos since the late 16th century until middle years of the 17th was evident in the Main Altarpiece of Espinosa del Camino, done during the second half of the 17th century. Its romanism style coexist with late gothic, hispanic-flemish and neoclassic aesthetics present in several panel paintings, sculptures, reliefs and the tabernacle, added progressively until the late 18th century.

Keywords: Espinosa del Camino (Burgos), Romanism, Diego de Ichaso, Pedro Ruiz de Salazar, Juan López de Frías, Pedro de Guillerón, Diego de Angulo.

Los territorios burgaleses y riojanos mantuvieron, a lo largo de los siglos XVI y XVII, unas intensas relaciones artísticas que fueron cambiando en

virtud de la consolidación, del apogeo y del ocaso de los distintos talleres que, a lo largo del tiempo, fueron surgiendo y desarrollándose en ambas zonas¹. Aunque pertenecientes a circunscripciones administrativas y religiosas distintas, los lazos entre la zona centro-oriental de la actual provincia de Burgos y las comarcas occidentales de La Rioja fueron sumamente fluidas, produciéndose un importante trasvase de personas, mercancías e ideas². Durante el siglo XVI, la presencia de maestros burgaleses en La Rioja fue más frecuente que la de artistas riojanos en Burgos³. Sin embargo, esta situación se fue equilibrando en los años finales de esa centuria, de tal manera que en torno a 1600 existió una importante nómina de profesionales que trabajaron indistintamente en ambos territorios y que incluso trasladaron sus talleres en virtud de las demandas artísticas⁴. Esto desembocó, en los años centrales del siglo XVII, en una mayor influencia de los talleres riojanos sobre Burgos, sobre todo en su sector más oriental, situación que se mantuvo hasta finales de esa centuria⁵.

Prueba de esta incidencia de los talleres riojanos, sobre todo los de Santo Domingo de la Calzada⁶, en Burgos la tenemos en la presencia de impor-

1. Un estado de la cuestión sobre las relaciones artísticas entre La Rioja y Burgos se puede encontrar en Payo Hernanz, René Jesús: "Relaciones artísticas entre Burgos y La Rioja en el siglo XVII", en *El pintor Fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, Logroño, 2000, págs. 119-147.

2. Obviamente fue el Camino de Santiago uno de los factores que más contribuyó al desarrollo de estas relaciones.

3. Desde finales del siglo XV y sobre todo en la primera mitad del siglo XVI es frecuente encontrar artistas burgaleses en los territorios más occidentales de La Rioja. Las actuaciones de maestros como Felipe Vigarny, León Picardo, Hernando de Salcedo, el maestro Enrique, Juan de Lizarazu o Juan de Vallejo no son más que algunos ejemplos de la predominancia del foco artístico burgalés sobre el riojano.

4. Un buen ejemplo de la influencia de talleres burgaleses en La Rioja, a comienzos del siglo XVII, es la intervención de artífices como García de Arredondo, Pedro Ruiz de Camargo o Diego de Leiva en el retablo mayor del Convento de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada (Álvarez de Pinedo, Francisco y Ramírez Martínez, José Manuel: *Fray Bernardo de Fresneda y la Capilla Mayor de San Francisco en Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1979). El ensamblador Mateo Fabricio desarrolló una notable actividad profesional a medio camino entre Burgos y La Rioja. En estos momentos, el maestro pintor y dorador Lesmes de Anguiano, natural de La Rioja, comenzó a trabajar en la comarca burgalesa y su hijo, Jacinto de Anguiano, formado en el taller de Juan García de Riaño, alcanzó un gran protagonismo en el arte pictórico burgalés de la primera mitad del siglo XVII. También debemos recordar la actividad en Burgos del maestro ensamblador del foco de Briones Hernando de Murillas.

5. Andrés de Ichaso, escultor riojano y ensamblador de mediados del siglo XVII, fue uno de los introductores de la estética de Gregorio Fernández en algunas comarcas burgalesas (Vélez Chaurri, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990, pág. 307 y ss).

6. Santo Domingo de la Calzada se convirtió en un importante centro artístico en los años finales del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII, como consecuencia del

tantes maestros, como Diego de Ichaso o Pedro Ruiz de Salazar, trabajando en el retablo mayor de la localidad burgalesa de Espinosa del Camino, ambos magníficos exponentes de la actividad artística del foco calceatense, en los años iniciales de la segunda mitad del siglo XVII.

LOS ARTISTAS

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Espinosa del Camino fue una compleja obra colectiva, ejecutada a lo largo de casi 50 años (desde 1650 a 1698) en la que se aprovecharon restos de retablos anteriores y en la que intervinieron varios maestros entre los que destacaron los artistas calceatenses Diego de Ichaso y Pedro Ruiz de Salazar.

DIEGO DE ICHASO

Nacido en Olazagutia (Navarra), desarrolló la mayor parte de su vida artística en Santo Domingo de la Calzada⁷. Su importancia en el obispado de Calahorra-La Calzada llegó a ser tan notable que fue nombrado maestro veedor de obras de arquitectura. Colaboró con algunos de los maestros ensambladores y escultores más destacados de los años centrales del siglo XVII, que trabajaron en los límites entre las actuales provincias de Burgos, Álava y La Rioja como Sebastián López de Frías, Bernardo de Elcaraeta, Pedro de Oquerruri y Diego Jiménez⁸.

Trabajó esencialmente en La Rioja, realizando importantes obras en Nájera, Anguciana, Anguiano y la propia ciudad episcopal de Santo Domingo de la Calzada. La proyección de Diego de Ichaso en los territorios burgaleses fue muy destacada, interviniendo en obras tan notables como en la factura de unos colaterales en la iglesia de Silanes, en el retablo de Vallarta⁹, en el colateral de la Inmaculada de la iglesia de Santa María de Belorado¹⁰ y el retablo mayor de Quintanilla San García¹¹.

desarrollo económico de la ciudad (Ramírez Martínez, José Manuel: *La Ciudad de Santo Domingo de la Calzada y sus monumentos*, Logroño, 2006).

7. Ramírez Martínez, José Manuel y Ramírez Martínez, Jesús María: *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1984, pág. 20 y ss.

8. Vélez Chaurri, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990, págs. 312-315.

9. Vélez Chaurri, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990, págs. 312-315.

10. Zaparaín Yáñez, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico*, Burgos, 1993, pág. 191 y ss.

11. Moreno del Moral, Fernando: *Retablos barrocos burgaleses. La Bureba, los Páramos y comarcas próximas*, Burgos, 2006, págs. 653-655.

Actuó como ensamblador que muestra una estética transitiva entre el mundo del *tardomanierismo clasicista* y la irrupción de la columna salomónica. Así algunas obras suyas como el retablo mayor de Vallarta (Burgos), realizado a partir de 1650, evidencia aún los elementos formales definitorios del clasicismo final. El retablo mayor de Quintanilla San García (Burgos), levantado hacia 1651, introduce, además de un concepto más desarrollado en lo que a decoración se refiere, la columna estriada en *zig-zag* lo que es una prueba evidente de incipiente barroquismo. En el retablo mayor de Anguiano, labrado desde 1672, introduce unos caracteres totalmente barrocos al emplear en él unos soportes salomónicos, contribuyendo con ellos a la consolidación plena del Barroco pleno en los retablos riojanos¹².

PEDRO RUIZ DE SALAZAR

Nació hacia 1604 en la ciudad de Burgos pues de allí eran originarios sus padres¹³. Es probable que aprendiera el oficio en esta ciudad con Diego de Leiva (c. 1575-1637), con quien sabemos que estuvo vinculado familiarmente pues, en 1628, se casó con su hija Ana Jerónima de Leiva. Posiblemente trabajó en el taller de su suegro hasta que, en 1632, se estableció en Santo Domingo de la Calzada. El ingreso de Leiva en La Cartuja de Miraflores, la liquidación de los bienes de su suegro que le correspondieron a su mujer y el hecho de que, en la Cabeza de Castilla, a la altura de 1630, el mercado artístico se encontraba claramente contraído¹⁴ fueron las razones que motivaron su traslado a esa ciudad riojana que, por el contrario, se hallaba en pleno proceso de expansión artística. En esta localidad, Ruiz de Salazar y su esposa vivirían el resto de sus días, bastante cómodamente, consiguiendo una cierta estabilidad económica, aunque tampoco faltaron momentos de dificultad. Enviudó en 1668 y contrajo segundas nupcias con Juana de Villanueva en 1669, falleciendo en 1670.

Desde su instalación en Santo Domingo de la Calzada, se integró perfectamente en el mercado artístico de la comarca. Se asoció con otros pintores-policromadores para realizar trabajos de dorado y estofado y se relacionó con escultores y ensambladores (para los que actuó en varias ocasiones como fiador), logrando acaparar, poco a poco, las obras más importantes de la ciudad episcopal y las de otras localidades riojanas. Consiguió crear

12. Ramírez Martínez, José Manuel: *Retablos mayores de La Rioja*, Logroño, 1993, págs. 285-286.

13. La biografía de Pedro Ruiz de Salazar aparece perfectamente sintetizada en Gutiérrez Pastor, Ismael: "La pintura del Barroco en La Rioja. El siglo XVII", en *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, Fundación CajaRioja, Logroño, 2009, págs. 147-163.

14. Además, Burgos contaba en estos momentos con una notable nómina de pintores capaces de abastecer el mercado burgalés como Mateo Cerezo "el viejo" o Jacinto de Anguiano Ibarra. Sin embargo, Santo Domingo de la Calzada, tras la muerte de Juan García de Riaño, no tenía ningún pintor de referencia.

un notable taller, con oficiales y aprendices¹⁵, que funcionó organizadamente y que fue capaz de dar satisfacción a las múltiples demandas que, de manera creciente, iba consiguiendo o le iban llegando.

La pintura de Ruiz de Salazar fue esencialmente de temática religiosa. Su estilo se configuró, en primer lugar, en el taller de su suegro Diego de Leiva, donde asumió los modelos del final de la estética del *Manierismo Reformado*. Gutiérrez Pastor aventura algunas interesantes hipótesis sobre la participación de Ruiz de Salazar en obras documentadas de Leiva en Burgos como el banco del retablo de Lodoso¹⁶. Algunas de sus pinturas, como *El taller de Nazaret*, conservada en Santo Domingo de la Calzada, evidencian la deuda con Leiva¹⁷. Su participación en algunos trabajos en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, le facilitaría entrar en contacto con la obra de maestros de mayores vuelos estéticos, vinculados a las innovaciones que se estaban produciendo en la Corte, como las introducidas por fray Juan Rizi y Bartolomé Román¹⁸. A pesar de todo, su estilo se adscribió, a lo largo de casi toda su vida productiva, más al *naturalismo protobarroco* que a una estética barroca más plena. Dominan en sus producciones los grandiosos esquemas de tono escultórico, la firmeza en el dibujo que traza ángulos muy quebrados semejantes a los de Gregorio Fernández en escultura que fueron introducidos en los territorios riojanos por Juan Bazcardo. Dominan en su paleta los colores azules, rosáceos, amarillos y es fiel a la dinámica lumínica del *claroscurismo* sin caer en el *tenebrismo*.

Como en casi todos los pintores del momento, tanto en Burgos como en La Rioja, sus fuentes de inspiración básicas fueron los repertorios de grabados manieristas de finales del siglo XVI –como los Sadeler, los Wierix o Cort–, sin llegarse a atisbar la influencia de modelos más avanzados –como los que reproducían las composiciones de Rubens– que ya comenzaban a imponerse en otros ámbitos productivos más pioneros. La huella de Cornelis Cort se halla sumamente presente en las pinturas de los retablos de San Juan Bautista y de la Inmaculada del Monasterio de Cañas, realizados en 1643¹⁹. La presencia de los grabados de los Sadeler está documentada

15. Entre los aprendices que trabajaron en su taller, llama la atención la presencia de uno llamado Juan de Esnel de origen inglés.

16. Gutiérrez Pastor, Ismael: “La pintura del Barroco en La Rioja. El siglo XVII”, en *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, Fundación CajaRioja, Logroño, 2009, pág. 151.

17. Esta pintura nos recuerda notablemente la que Leiva pintó para el bachiller Hidalgo en Santa María del Campo (Payo Hernanz, René Jesús, “Diego Valentín Díaz y el bachiller Francisco Hidalgo”, en *Estudios de Historia del Arte: Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, 2009, págs.167-172.

18. Gutiérrez Pastor, Ismael: *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Instituto de Estudios Riojanos, 1984.

19. Sin duda, la pintura del *Nacimiento de San Juan* y el *Bautismo de Cristo* se hallan en íntima relación con las láminas grabadas por Cort.

en algunas obras, como la *Última Cena*, que Ruiz de Salazar pintó para la Catedral de Santo Domingo de la Calzada²⁰.

OTROS MAESTROS

Junto a los citados artistas calceatenses, en la obra del retablo mayor de Espinosa del Camino intervinieron otros profesionales como el escultor Juan López de Frías. Perteneciente a una notable familia de escultores asentados en Villapanillo (en el Norte de la Provincia de Burgos), muy probablemente fue hermano de Tomás y Sebastián²¹. Su estilo se caracteriza por una plena adhesión a los postulados tardorromanistas en unas fechas, los años centrales del siglo XVII, en las que ya comenzaban a desarrollarse planteamientos estéticos plenamente barrocos.

En el proceso de dorado del retablo intervino el policromador Pedro Guillerón. De orígenes vallisoletanos tuvo una gran actividad profesional en el entorno de Valladolid en los años centrales del siglo XVII. En Burgos desplegó una gran actividad profesional en la que destacó el dorado del retablo mayor del Monasterio de Las Huelgas de Burgos y algunas actuaciones en la parroquia de Villasilos entre los años 1671 y 1672²². Su actividad en Espinosa del Camino se desarrolla a partir de 1659, siendo su primera obra documentada en estas tierras. En el dorado de la imagen de la *Asunción* intervino Diego de Angulo, vecino de Briviesca, que tuvo un gran papel en el ejercicio de las tareas como policromador y estofador en La Bureba.

En la culminación del programa retablístico de la parroquia de Espinosa del Camino participó el maestro Pedro Ramón de Solano que, en 1772, ejecutó, como veremos, los colaterales de Nuestra Señora y de Santa Barbara, tanto en su parte de ensamblaje como en su escultura y que años más tarde realizaría el púlpito. Estas obras se encuadran en una estética claramente tardobarroca, adscribiéndose visiblemente al espíritu rococó que imperaba en la retablística burgalesa y riojana en las últimas décadas del siglo XVIII. Solano es también un magnífico ejemplo de la presencia, en fechas muy avanzadas, de artistas riojanos en Burgos. Hijo de Manuel de Solano (natural de Calahorra), nació en Cuzcurrita de Río Tirón, desarrollando una amplia actividad como ensamblador, escultor e incluso como diseñador de obras de arquitectura en los límites de Burgos, La Rioja y Álava. Instalado

20. Johannes Sadeler reprodujo en grabado una composición del pintor flamenco Pieter Witte que sirvió de fuente inspirativa a Ruiz de Salazar (Ollero Butler, Jacobo: "Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. III, 1991, págs. 79-81.

21. Payo Hernanz, René Jesús y Alonso Abad, M.ª Pilar: "Del fresco a la madera. Renacimiento, Manierismo y Barroco en el retablo mayor de Villanueva del Grillo", *en prensa*.

22. Payo Hernanz, René Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T. II, Burgos, 1998, págs. 464 y 569.

en Belorado, localidad en la que ejecutó importantes trabajos, extendió también su actividad profesional a las tierras burebanas²³.

EL RETABLO MAYOR DE ESPINOSA DEL CAMINO

EL COMPLEJO PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Espinosa del Camino tuvo un complejo proceso de configuración hasta llegar a la situación formal que ahora presenta. Su ejecución está, en gran medida, vinculada a la construcción de la actual fábrica parroquial. En los procesos de renovación artística que vivió esta parroquia en los años finales del siglo XVI y en el siglo XVII va a ser frecuente encontrar actuaciones de maestros vinculados al foco artístico calceatense.

A partir de 1608, comienza a documentarse en las visitas la necesidad de renovación de la iglesia²⁴. Las obras debieron comenzar al poco tiempo pero de una forma lenta, incrementándose el ritmo de los trabajos a partir de 1616-1617 cuando se registra la intervención del cantero cántabro Juan de Naveda²⁵ y poco más tarde la de Francisco de la Sierra²⁶. A pesar de las dificultades económicas que vivió la parroquia, la mayor parte de los trabajos se finalizaron hacia 1621²⁷. Sabemos que en 1633, el bachiller Pedro del Corral había dejado en su testamento 200 ducados para la realización de un nuevo retablo dedicado a San Pedro. Sin embargo, los visitantes ordenaron que no se emprendiera esta obra hasta que no se levantara la nueva sacristía que resultaba imprescindible²⁸. Igualmente, los visitantes ordenaron que con parte de la herencia que había legado se redimiera una parte de un censo, que era muy gravoso para la iglesia, y así poder emprender la ejecución de la sacristía de una forma más desahogada, eso sí, comprometiéndose la fábrica a que una vez concluidos los trabajos se aplicaran las rentas de la parroquia para ejecutar el retablo²⁹. De esta manera la obra de

23. Zaparaín Yáñez, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico*, Burgos, 1993, pág. 193.

24. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. Visita de 13-V-1608.

25. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 19-VII-1617.

26. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 7 y 12-I-1619.

27. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. Visita de 3-IX-1621.

28. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 29-VI-1633.

29. *Otrosi atento esta esta iglesia empeñada en un censo que sobre si tiene de quatro mil rreales y que es mucho lo que paga de rreditos en cada un año segun la poca rrenta que tiene la fabrica de que rresulta no se poder acudir al culto divino con la puntualidad necesaria. Por tanto manda al mayordomo clerigo y lego de dba yglessia que del alcance final que al presente tiene y con los cinquenta ducados que tiene dado a censo rredimir con efecto la mitad por lo menos de los quatro mil reales y reciben carta de pago, y si con*

la sacristía fue realizada, a partir de 1638, por el cantero Juan de la Maza³⁰ quien ya debía haberla terminado en 1642³¹.

Probablemente el retablo del siglo XVI, que ocuparía el presbiterio de la primitiva iglesia antes de su demolición, fue montado en el nuevo templo hasta que pudiera llevarse a cabo una obra acorde a los nuevos gustos y necesidades. Acabadas las obras de la sacristía, se volvió a plantear la imperiosa necesidad de ejecutar un nuevo retablo mayor. Como era habitual, lo primero que se compró fue el nuevo sagrario. En 1650, los mayordomos de la fábrica acudieron a Burgos a encargar el tabernáculo que fue comprado a Jerónimo de la Torre y a Pedro de la Riba³². No tenemos constancia de si De la Torre y De la Riba fueron los artífices de esta obra. Una vez instalado el sagrario se decidió emprender la empresa pospuesta durante años. En 1657, el visitador ordenaba que se pusieran en marcha los trabajos. En esos momentos, el licenciado Pedro Álvarez, cura de Espinosa del Camino, había entregado una notable partida económica para la obra, con la que pudieron comenzarse las tareas con una cierta holgura económica³³.

dba cantidad no hubiese lo necesario para dba rredençon y gasto preçissos dela fabrica, manda a los herederos de Pedro del corral difunto cura y beneficiado que fue desta iglesia, conbiene a saber a los hijos de Juan del Corral y a los hijos de Francisco del Corral, y Juan de Oca, y Joseph de oca a todos y a cada uno in solidez que de aqui a ocho de deziembre primero que viene deste presente año que es para quando se ha de hazer dba rredençon paguen los maravedis, y rrentas que estubieren caydos de los prados, y otras heredades que dicho Cura Pedro Corral mando hasta en cantidad de duçientos ducados para hazer un rretablo en esta yglessia como de su testamento consta, y la cantidad de maravedis que desde el dia de su muerte contase haber rrentado los frutos de dos prados, se den y presten aesta iglesia para efecto y sin rredimir los duçientos ducados que arriba ha fecho mencion y asimismo la han de prestar de lo que cayere delas rrentas en adelante hasta que se cumpla la cantidad de los duçientos que el difunto deajo. Para que dentro de quatro se le hiziese el rretablo. Y la iglesia se ha de obligar a rrestituir los duçientos ducados, o la cantidad que constase haber rreçevido dellos pagandoles con efecto a los herederos cada y quando que fuese mandado por los Señores proviosores, o vissitadores deste arçobispado; y con esto se acude por aora al desempeño desta yglessia (AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. Visita del 20-VI-1633).

30. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 6-X-1638.

31. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 6-IX-1642.

32. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 30-X-1650.

33. *Otrossi el Señor visitador aviendo ydo vissitar la iglesia parroquial del dicho lugar de Espinosa del camino vio como dicha yglesia que es de la advocacion dela Señora Santa Maria necesita mucho de rretablo dela capilla mayor porque el que al presente tiene es muy antiguo y esta todo el echo pedaços y laiglessia se alla con mas de quatro cientos ducados de sobra y con setenta un año con otro de renta. Los ducados en poder de los mayordomos y lo demas en censos que tiene a su favor y que se alla con ornamentos necesarios. Mediante esso se alla en muy buena ocassion para que pueda acersse el dbo retablo por ser tan necesario. Y mas y mejor lo que de consequir con lo que le a ofrecido = saber a dba iglesia el licenciado pedro alvarez cura y veneficiado en dbo lugar y vicario al presente por el mucho amor que tiene a ssu iglesia y porque el culto divino este con decencia que se debe que es que la serbira con quatrocientos o seis cien-*

Sabemos que se hicieron cuatro trazas para la ejecución de esta obra. Elegida una, se convocó el correspondiente remate, siéndole adjudicados los trabajos al maestro Diego de Ichaso. A comienzos de 1658, este profesional recibió 4.000 reales por el ensamblaje³⁴. Pocos meses más tarde, se entregaron al pintor Pedro Ruiz de Salazar 350 reales por las pinturas de *San Juan* y de *San Pedro*³⁵.

Una vez terminadas las obras de ensamblaje y colocadas las pinturas en el retablo se convocó a varios maestros para que plantearan sus propuestas sobre la realización del dorado y estofado del conjunto. Vinieron un maestro de Santo Domingo de la Calzada, uno de Prádanos de Bureba y dos de Briviesca. Al principio parece que se eligieron las condiciones del maestro de Santo Domingo de la Calzada, que era Ruiz de Salazar, e incluso se proyectó realizar el remate sobre las bases ideadas por este profesional³⁶. Sin embargo, tras una discusión entre los promotores, se decidieron por el proyecto de uno de los maestros de Briviesca, que era Diego de Angulo³⁷. Sobre las condiciones de este profesional se planteó el remate, que se adjudicó el maestro Pedro Guillerrón, dorador vecino de Valladolid, que recibió, en 1659, elevadas partidas por la ejecución de sus trabajos³⁸.

En 1659 se dieron por terminadas las obras. En la nueva obra se ensamblaron unos relieves de otro retablo del primer tercio del siglo XVI y se aprovechó también una imagen de la *Asunción* que muy probablemente sería también de esos momentos. Sin embargo, los responsables de la fábrica no debieron quedar demasiado satisfechos con el resultado final del conjunto. En 1671 obtuvieron permiso para poder realizar una nueva talla de la Virgen que fue encomendada al escultor Juan López de Frías, vecino del lugar de Villapanillo³⁹. Parece ser que la imagen se talló en el taller de López de Frías y que, desde allí, se trasladó a Briviesca, donde los mayordomos también habían entrado en contacto con el dorador Diego de Angulo, con el que tenían relaciones desde que se doró el ensamblaje del retablo, para que policromara esta imagen de la titular⁴⁰.

tos ducados para acer y dorar el dho rretablo con que por los veynte años primeros sin interponer ninguno le paguen los rreditos de ellos si diere quatro cientos ducados veynte y si diere seis cientos treynta que es a rraçon de a veynte el millar y al fin de los veynte años abiendole pagado los dbos rreditos açe de gracia ala dba yglesia el principal que es la de quatrocientos ducados que es la de seiscientos porque esto hera ansi su voluntad (AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 2-XI-1657).

34. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 3-I-1658.

35. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 27-X-1658.

36. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 22-IX-1659.

37. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 22-IX-1659.

38. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1593-1668. 22-IX-1659.

39. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1667-1729. 4-XI-1671; 18-IV-1673; 15-I-1674.

40. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1667-1729. 15-I-1674.

Aún con esta intervención los mayordomos de la fábrica no estaban del todo satisfechos con el resultado final, pues el retablo se había ejecutado en un tamaño más pequeño al del testero del presbiterio, lo que generaba una extraña imagen. Pronto surgió la idea de poder ampliar el retablo, pero una serie de dificultades, ligadas a diversos problemas en la arquitectura del templo que tuvieron que solventarse de manera imperiosa, impidieron que pudiera desarrollarse tal empresa⁴¹. Para intentar solucionar este aspecto deficiente, se mandaron ejecutar dos pequeños retablos laterales que, sin embargo, no acabaron de generar una imagen decorosa del conjunto. Por ello, en la visita de 1694, el visitador dio licencia para proceder a la ampliación⁴². Esta obra se ejecutó en 1698, tanto en la lo tocante al ensamblaje como al dorado⁴³, generándose dos calles laterales extremas en las que, en el cuerpo inferior, se colocaron dos esculturas reaprovechadas y, en el superior, dos tablas de finales del siglo XV.

El retablo se mantuvo sin ninguna transformación significativa hasta finales del siglo XVIII. En esos momentos, la iglesia vivió un intenso proceso de mejora y de actualización estética en lo referente a sus bienes muebles. Así, en 1771, se ejecutaron los retablos colaterales de Nuestra Señora y de Santa Bárbara, que fueron dorados en 1772⁴⁴. (Lámina 1. Santa Bárbara) El encargado de realizar estos trabajos fue el gran ensamblador y escultor tardobarroco, Pedro Ramón de Solano, que fue también quien realizó el púlpito y tornavoz⁴⁵. Desconocemos quién fue el dorador aunque quizá fuera Gabriel de Palacio que actuó como policromador de algunos de los trabajos menores que realizó Solano para la fábrica, como las nuevas andas de la Virgen⁴⁶.

41. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1667-1729. 19-X-1689.

42. *Y porque vino su merced a visitar y reconocer que el Retablo del Altar maior esta con algun genero de ynperfeccion porque a los costados ay unas claridades lo qual am procurado remediar haciendo para lo bajo dos colaterales y sin embargo se rreconoze dba ynperfeccion y su merced en atencion de que se alla la dicha fabrica con dinero lo suficiente y bastante para hacer en el dbo Retablo lo que falta en los claros de ellos costados y al rematte mando a los mayordomos ecclesiastico y seglar dela dba fabrica manden hazer dbo retablo y que se ponga a perfecto y en ttoda forma todos los dos blancos para lo qual les concedia y concedio licencia y para que puedan poner y pongan zedulas en la Puertta principal dela dba yglesia y demas partes acostumbres para que venga a noticia de todos remattandolo en el maestro o maestros que con mas comodidad lo hiciere otorgando las escrituras que convengan y sean necesarias alas quales desde luego ynterponia y interpuso su mrd su autoridad ordinaria y decreto judicial en forma para que valgan y hagan* (AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1667-1729. 21-VII-1694).

43. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1667-1729. 29-X-1698.

44. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1729-1831. 16-XI-1771 y 30-XII-1772.

45. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1729-1831. 29-VI-1797.

46. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1729-1831. 7-X-1773 y 17-X-1774.



Lámina 1. Santa Bárbara. Detalle del retablo colateral dedicado a esta santa. Pedro Ramón de Solano. 1772.

Las obras de Solano inauguraron, en la Fábrica Parroquial de Espinosa del Camino, la estética del Barroco Clasicista que desembocaría en algunas transformaciones ya plenamente neoclásicas del retablo mayor. En 1797, el ensamblador de Cerezo de Río Tirón Lorenzo Busto hizo una nueva mesa,

totalmente neoclásica, para este retablo⁴⁷. Los mayordomos debieron quedar sumamente satisfechos con los trabajos de este maestro, de tal manera que, en 1798, le encargaron realizar también un nuevo tabernáculo conforme a los mismos criterios formales que había introducido en la mesa. En 1799, se doraron todas estas piezas⁴⁸. Vemos, cómo al filo de 1800, se cerraba el ciclo de la compleja construcción y transformación del retablo mayor de Espinosa del Camino.

LA ARQUITECTURA DEL RETABLO DE DIEGO DE ICHASO Y SU AMPLIACIÓN

Alzado sobre un banco, el retablo consta de dos cuerpos y remate, y se articula en tres calles, lo que conforma el conjunto levantado a partir de 1657. A ello hay que unir las calles laterales extremas que, realizadas, desde 1698, como ampliación, permitieron adaptar el conjunto al testero del presbiterio. La estructura arquitectónica resulta de una notable sencillez tardoclasicista. Los elementos sustentantes son columnas de orden toscano, estriadas en vertical, salvo en la zona del remate en donde aparecen pilastras.

La articulación de los elementos que conforman el retablo se realiza de la siguiente manera. En el primer cuerpo se sitúan los dos lienzos de *San Juan* y *San Pedro*, que flanquean el tabernáculo neoclásico, realizado por Lorenzo Busto en 1798 y que sustituye al primitivo. El segundo cuerpo lo preside la talla de la *Asunción*, a cuyos lados se disponen cuatro relieves del siglo XVI, dos a cada lado. Como estos relieves resultaban demasiado pequeños para las calles laterales se diseñó un remate a modo de frontón partido, que quedó colocado por encima de estos paneles narrativos entre las columnas toscanas. El resultado final de esta compleja articulación arquitectónica nos remite a los modelos compositivos característicos de los ensamblajes romanistas que Diego de Ichaso conocía perfectamente y a los que aún, en estos años centrales del siglo XVII, se encontraba plenamente adherido. (Lámina 2 Retablo).

Son pocos los elementos decorativos escultóricos que aparecen ligados a la arquitectura. Encontramos motivos ornamentales, a modo de gallones, en los marcos de las pinturas y en las narraciones escultóricas de las calles laterales del segundo cuerpo. En el remate de la calle central aparece una notable cactácea, muy probablemente realizada en el proceso de ampliación del retablo. Las peanas sobre las que se ubican las tallas en las calles extremas, surgidas a raíz de esa ampliación, presentan unos caracteres que vinculan el retablo a un momento estético más avanzado que el que define la zona central.

LOS ELEMENTOS ESCULTÓRICOS REAPROVECHADOS

Como hemos señalado, el retablo de Espinosa del Camino presenta una serie de elementos escultóricos reaprovechados. Las figuras del *Calvario*

47. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1729-1831. 29-VI-1797.

48. AGDBu. Espinosa del Camino. Libro de Fábrica 1729-1831. 10-IX-1799.



Lámina 2. Retablo mayor. Diego de Ichaso, 1650-1698. Pedro de Guillerrón, 1659.

son tres tallas –el *Crucificado*, la *Virgen* y *San Juan*– que proceden de un conjunto escultórico anterior. Fueron realizadas a comienzos del siglo XVI, en un estilo transitivo entre la estética tardogótica y una incipiente adhesión a los postulados renacentistas. El proceso de repolicromado que sufrieron estas piezas desvirtuó buena parte de sus caracteres originales.

Mejor calidad presenta la talla de bulto de *San Andrés*, realizada en torno a 1500, por algún maestro próximo a Gil de Siloe. Esta talla nos recuerda mucho la escultura de este santo custodiada en la Capilla de San Enrique de la Catedral de Burgos. Donde mejor se evidencian los rasgos siloescos es en la cabeza y en el rostro. El santo está representado con la pierna derecha ligeramente avanzada, portando la cruz aspada en la mano

derecha, atributo de su martirio, y sujetando un libro en la izquierda. El plegado de los paños sigue manteniendo una cierta tendencia a la angulosidad. En el pecho se abre una oquedad en la que se ha ubicado una reliquia⁴⁹. Creemos que esta talla se colocó a partir del momento de la ampliación, en 1694, en la calle de la Epístola del primer cuerpo coincidiendo con la instalación en las calles extremas de dos tablas de finales del siglo XV. Lamentablemente la escultura que se ubicó en esas fechas en la calle del Evangelio ha desaparecido, por lo que no sabemos si era de la misma época que este *San Andrés*. Creemos que esta talla y las dos tablas citadas pudieron formar parte de un primitivo conjunto escultórico y pictórico que se desmontaría para que algunos de sus elementos volvieran a colocarse en la ampliación de este retablo.

En las calles laterales del segundo cuerpo están los antedichos cuatro relieves. Se trata de unas creaciones realizadas en torno a 1530-1540 por algún maestro seguidor de Felipe Vigarny, que representan la *Adoración de los Magos* y la *Natividad*, en el lado del Evangelio, y la *Presentación* y la *Huida a Egipto*, en el de la Epístola. (Lámina 3 Presentación) En algunos aspectos formales, este conjunto, que formó parte de un primitivo retablo, nos recuerda el de la Capilla de la Natividad de la iglesia de San Gil de Burgos. También nos evocan los relieves de maestros como Hernando de Salcedo y el Maestro Enrique de Valgañón y Sajazarra. Así como las esculturas del *Calvario* y el de *San Andrés* fueron repolicromadas en el siglo XVII, estos relieves mantienen, en su mayor parte, la policromía original. Las composiciones son sencillas y claras en su lectura narrativa, eludiendo todo tipo de detalle secundario. Las figuras, que son las que protagonizan las escenas, se organizan únicamente en dos planos de profundidad, adecuándose al marco arquitectónico. El efecto visual del dorado, empleado como casi única policromía de las vestiduras, quedaría mitigado en el efecto total del primitivo conjunto para el que fueron creados los paneles, no siendo así en la actual recomposición en el segundo cuerpo del presente retablo.

LA ASUNCIÓN DE JUAN LÓPEZ DE FRÍAS

La escultura de la *Asunción* labrada por Juan López de Frías en 1671 es probablemente una de las obras más destacadas de este profesional. Fue ejecutada siguiendo modelos característicos de la estética romanista (Lámina 4). La Virgen, de rostro estereotipado, está sentada sobre un trono de nubes, con un notable *contrapposto*, en el que los brazos y las manos se dirigen hacia la derecha, en actitud suplicante. Rodeada de varios angelitos, que la izan y coronan –conjugando así la Asunción-Coronación en una misma imagen, fórmula habitual en estos momentos– está dotada de un cierto movimiento contenido. El plegado de los paños tiene formas rugosas

49. En 1772, durante unas labores de limpieza y barnizado de esta pieza, se procedió a practicar esta oquedad en el pecho para albergar la reliquia (AGDBu. Espinosa del Camino, Libro de Fábrica 1729-1831. 30-XII-1772).



Lámina 3. Relieve de la Presentación. Anónimo. 1530-1540.

con caracteres redondeados. Esta talla se halla en la senda estética de una larga serie de obras que, comenzando en la escultura que López de Gámiz labrara para el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara de Briviesca, tuvo su continuación en maestros como los hermanos De la Haya, García de Arredondo o Martín Ruiz de Zubiate en las postrimerías del siglo XVI, en la provincia de Burgos y que también tuvo su proyección en los talleres riojanos de las últimas décadas de esta centuria⁵⁰.

50. Barrio Loza, José Ángel: *La escultura romanista en La Rioja*, Logroño, 1981.



Lámina 4. Asunción. Juan López de Frías. 1671.

LAS TABLAS DE FINALES DEL SIGLO XV

Según se ha citado arriba, en las calles extremas que surgieron a raíz de la ampliación del retablo en 1698, se colocaron dos interesantes tablas hispanoflamencas que representan la *Anunciación* y la *Natividad*⁵¹ (Lámina 5). Fechables en los años finales del siglo XV, se trata de dos pinturas

51. Silva Maroto, M.ª Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana. Burgos y Palencia*, T. II, Valladolid, 1990, págs. 703-704.



Lámina 5. Anunciación. Anónimo. Finales del siglo XV.

en las que se evidencia una fuerte influencia de Rogier van der Weyden, sobre todo en la que representa la *Anunciación*. Estas obras se hallan en el entorno del Maestro de Los Balbases y de Diego de la Cruz, aunque también presentan algunos rasgos de otros pintores que trabajaron en Burgos en los últimos años de esta centuria, como el Maestro de Budapest. Quizá formaron parte de un mismo grupo con la escultura de *San Andrés* y las que conforman actualmente el *Calvario*, reaprovechándose en el nuevo conjunto del siglo XVII.

LAS PINTURAS DE PEDRO RUIZ DE SALAZAR

Ya hemos señalado que, en 1658, Pedro Ruiz de Salazar ejecutó las pinturas de *San Pedro* y de *San Juan*. El lienzo de *San Pedro* presenta una inscripción en la que se puede leer lo siguiente: *El Bachiller Pedro del Corral Cura y Beneficiado en esta iglesia de Espinosa mandó 200 ducados para hacer un retablo con imagen de San Pedro y por ser en parte que no lucía y estorbaba con licencia del Señor Arzobispo conmutó en este relicario. Año de 1648*. El Bachiller Corral, que dirigió espiritualmente la parroquia de Espinosa del Camino en las primeras décadas del siglo XVII, tuvo un notable papel en el impulso de las obras que se verificaron en el templo en estos años. Esta fue la razón por la que en su testamento dejó hasta 200 ducados para hacer un retablo dedicado a San Pedro. Sin embargo, los visitantes no creyeron oportuno dedicar ese dinero a la realización a esa empresa, sino destinarlo a la finalización de los trabajos de cantería y a redimir parte de un censo que resultaba sumamente gravoso, como dijimos. Aún debía quedar parte de este legado sin gastar en 1648, pues en esa fecha, tal y como indica la cartela del lienzo, las autoridades diocesanas decidieron destinar esa cantidad a la compra del tabernáculo –hoy sustituido por el ejecutado a finales del siglo XVIII– actuación que se verificó en 1650. Sin embargo, entre los responsables de la fábrica debió seguir existiendo el recuerdo de los deseos del Bachiller Corral, por lo que se determinó, una vez acabados buena parte de los trabajos del mismo, recordar su generoso donativo. Por ello, se honró la memoria del donante, encargando un lienzo con la imagen de San Pedro (santo patrono del bachiller y a quien había querido dedicar un retablo) y con la antedicha cartela.

La pintura de *San Pedro* realizada por Pedro Ruiz de Salazar, presenta al santo ubicado en una estancia delimitada por una arquitectura clásica que se abre a un paisaje (Lámina 6). El primer Pontífice aparece sentado sobre una silla papal elevado sobre un pequeño podio. Tanto la figura como la silla se encuentran ligeramente ladeadas, en posición de tres cuartos, para evitar la visión frontal. El sitial queda resaltado por una cortina y un dosel rojo que tienen como misión dar solemnidad y dignificar a la figura. San Pedro está vestido de pontifical, destacándose el alba y la rica capa pluvial cuajada de bordados. Ostenta otros atributos como la tiara que le corona y la cruz papal de tres brazos que descansa en su brazo derecho. Con la mano derecha imparte una bendición y con la izquierda sujeta las dos llaves. Quizá una de las partes más destacadas de toda esta imagen sea el rostro barbado, que se corresponde con el de una persona madura, cuya mirada dirige hacia el cielo,

como en estado de comunicación directa con la Divinidad. El paisaje que se describe como fondo de la escena se caracteriza por su carácter boscoso y en él se desarrolla la historia del martirio del santo. La pintura, de evidente dominio de lo dibujístico y ligada a las tendencias formales del último Mannerismo, presenta, sin embargo, algunos interesantes rasgos que la vinculan a la estética barroca. El colorido —en que dominan los fuertes colores rojos y amarillos— y el bello paisaje arbolado dotan a la composición de unos caracteres innovadores que hacen preludiar los cambios que vivirá la pintura riojana en la segunda mitad del siglo XVII.



Lámina 6. *San Pedro*. Pedro Ruiz de Salazar. 1658.

El lienzo de *San Juan Evangelista* presenta también una cartela, en la zona inferior, que reza: *El Bachiller Pedro Álvarez Cura y Beneficiado de esta villa y vicario de Foncea dio seiscientos ducados para hacer y dorar*



Lámina 7. San Juan Evangelista. Pedro Ruiz de Salazar. 1658.

este retablo. Año de 1657. Con esta inscripción se quiso dejar constancia de otro de los personajes que más habían contribuido, en los años centrales del siglo XVII, a la mejora de la fábrica y a la dotación de bienes muebles para el culto en la misma. El lienzo representa la visión de San Juan en Pathmos. Compositivamente hunde sus raíces en el grabado de *San Juan en Pathmos*, realizado por Jan Sadeler sobre una creación de Martín de Vos. El santo, sentado sobre una roca en la parte derecha de la escena y ligeramente ladeado, se ubica en un bello y conseguido paisaje que en la lejanía describe un río y un bosque. En el primer plano, se dispone, cobijando a la figura del santo, un gran árbol que adquiere un notable protagonismo. Viste túnica de color verde oscuro y manto rojizo que cae sobre su hom-

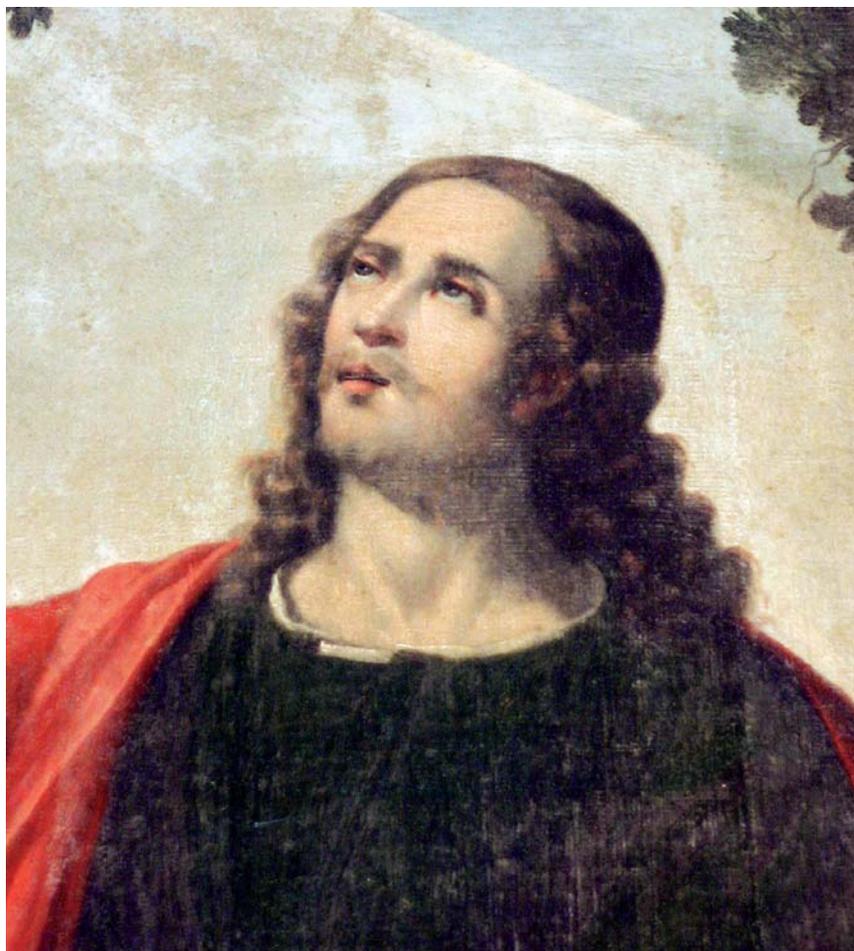


Lámina 8. Detalle del rostro de San Juan. Pedro Ruiz de Salazar. 1658.

bro derecho y reposa en su regazo. La mano derecha se halla alzada, con la pluma en actitud de escribir, mientras que la izquierda sujeta un libro abierto. A sus pies le acompaña, como atributo, el clásico águila que lo individualiza como evangelista (Láminas 7 y 8). El rostro, que muestra el semblante de un hombre joven, se define por su notable calidad y por captar los rasgos de una persona en trance. En el cielo, se aparece una pequeña imagen de la Mujer Apolítica, de la que surgen ráfagas de luz que iluminan al santo. Esta composición demuestra un profundo conocimiento de la tradición representativa de la visión de San Juan que tiene en los grabados de los Wierix una perfecta plasmación gráfica⁵², aunque Ruiz de Salazar ha

52. Maquoy Hendricks, Marie: *Les Estampes des Wierix* T. II, Bruxelles, 1979, págs. 117, 118 y 121.



Lámina 9. San Andrés. Pedro de Guillerrón. 1659.

conseguido dotar a la escena de una mayor suavidad que la que definía a estos grabadores manieristas. Uno de los elementos que más destaca en este lienzo es el magnífico tratamiento de los fondos de paisajes en donde la pincelada se torna suelta.

LA POLICROMÍA DEL RETABLO

Como señalamos fue el dorador vallisoletano Pedro de Guillerón quien se encargó de realizar el trabajo del dorado del retablo desde 1659. A la hora de analizar las labores llevadas a cabo por este maestro en esta obra debemos distinguir dos actuaciones. La primera es su intervención en la factura de las pinturas narrativas del banco y la segunda la ejecución del dorado y estofado de la arquitectura y de algunas esculturas.

En relación a las pinturas narrativas hemos de señalar que podemos distinguir dos tipos: aquellas que aparecen en los netos y las que se desarrollan en los paneles longitudinales. En los netos hallamos las representaciones de *San Vitores* –con la cabeza en las manos– y la de *San Juan de Ortega*, ambos santos de una gran veneración en la comarca. Junto a ellas acompañan las figuras de *Santiago* y de *San Andrés*. La presencia de Santiago en este conjunto debe hacer alusión a la ubicación de la villa y de su iglesia en pleno Camino de Santiago y la de San Andrés a que la fábrica poseía desde antiguo una reliquia de este santo que, como dijimos, se incluyó en el retablo en la ampliación de 1698 (Lámina 9). Estas dos últimas muestran una clara pervivencia de los modelos compositivos desarrollados por los Wierix⁵³. En los paneles longitudinales se instalaron dos representaciones pasionales que plasman el *Prendimiento* y el *Camino del Calvario*. Las dos escenas se definen por el abigarramiento y por el desarrollo de una estética claroscurota que las vinculan a los planteamientos estéticos de las décadas iniciales del siglo XVII.

La actuación de Guillerón sobre la arquitectura del retablo se basó en el dorado de los componentes arquitectónicos, quedando pintados algunos elementos decorativos en tonos verdes, rojos y azules y desarrollando una decoración esgrafiada en algunas zonas de los paneles de fondo. Quizá el elemento más destacado sea el friso del primer cuerpo, en el que se desarrolla una bella decoración de roleos vegetales, realizada a punta de pincel sobre el fondo dorado. En gran medida, las labores de Guillerón supusieron una innovación en el contexto de la policromía de la zona que aún permanecía muy vinculada, en estos momentos, a concepciones plásticas de las primeras décadas del siglo XVII⁵⁴.

Sabemos que el dorado de la *Asunción*, que talló Juan López de Frías en 1674, fue realizado por el dorador de Briviesca Diego de Angulo. Llevó a cabo un trabajo de notable calidad, aunque quizá un tanto arcaizante en

53. Maquoy Hendricks, Marie: *Les Estampes des Wierix* T. II, Bruxelles, 1979, págs. 124-130.

54. Bartolomé García, Fernando: *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001.

relación con la fecha de ejecución. Dominan las carnaciones a pulimento y los vestidos pintados en rojo y azul, y se desarrollan labores de esgrafiado que dibujan rameados que nos llevan a la tradición decorativa de las primeras décadas del siglo XVII.

Por fin, en 1698, un maestro dorador anónimo intervino en la ejecución del dorado de la ampliación del retablo, tanto de las calles laterales como del remate. En esta ocasión se llevó a cabo una actuación que recuerda mucho a la de los años centrales del siglo XVII, ya que en los paneles del fondo de las calles laterales se verificó, al igual que en el remate, el desarrollo de los clásicos roleos vegetales. Igualmente gran calidad presenta la policromía de la talla de *San Andrés*, de finales del siglo XV, que debió ser repolicromada en estos momentos a raíz de su inclusión en la ampliación del conjunto.