

# Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz<sup>1</sup>

## The Relationships among the Painting of Three Castilian Dioceses in the Renaissance. Contributions to the Andrés de Melgar, Alonso Gallego and the Master of the Santa Cruz Catalog

---

Irene Fiz Fuertes<sup>2</sup>

Universidad de Valladolid

**Resumen:** Este trabajo es una contribución al esclarecimiento del panorama pictórico castellano de la primera mitad del siglo XVI, a través del análisis de una serie de obras pictóricas distribuidas en las diócesis de Palencia, Burgos y Santo Domingo de la Calzada, algunas de ellas inéditas. Más allá de una catalogación estilística y de la confirmación de las fluidas relaciones entre estos territorios, a partir de estos hallazgos se reflexiona acerca del papel otorgado al documento por encima de las evidencias formales y sobre la importancia de la movilidad del artista como un elemento difusor de novedades.

**Palabras clave:** Pintura del renacimiento; Castilla; La Rioja; santo Domingo de La Calzada; León Picardo; Andrés de Melgar; Alonso Gallego; Maestro de la Santa Cruz; retablo; análisis artístico; siglo XVI.

**Abstract:** The present study is a contribution to the clarification of the Castilian pictorial panorama of the first half of the 16th century, through the analysis of a series of pictorial works distributed throughout the dioceses of Palencia, Burgos and Santo Domingo de la Calzada, some of them unpublished. Beyond a stylistic cataloguing and the confirmation of the fluid relationships between these territories, these findings are used to reflect on the role given to the document over and above

---

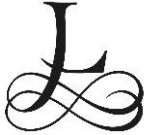
<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del G.I.R. IDINTAR: "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

<sup>2</sup> <http://orcid.org/0000-0002-2146-1311>

the formal evidence and on the importance of the artist's mobility as an element for the diffusion of novelties.

**Keywords:** Renaissance painting; Castile; La Rioja; Santo Domingo de La Calzada; Andrés de Melgar; Alonso Gallego; León Picardo; Master of the Santa Cruz; altarpiece; artistic analysis; 16th century

## 1. Introducción

as obras pictóricas que se van a analizar en este trabajo proceden de localidades hoy pertenecientes a La Rioja y a las provincias castellano-leonesas de Palencia y Burgos, distribuidas en el siglo XVI a lo largo de tres diócesis: Palencia, Burgos y Calahorra-Santo Domingo de la Calzada<sup>3</sup>, que, debido a su contigüidad, mantuvieron estrechas relaciones, también en el campo artístico. Esta cercanía propició la actividad en estos tres territorios de la mayoría de los artistas de los que trata este trabajo. Se debe subrayar que gran parte de las pinturas aquí estudiadas son atribuciones inéditas, hasta ahora clasificadas como obras anónimas, mientras que en otras proponemos una reasignación de autoría.

Además, y puesto que todos los pintores aquí mencionados están relacionados con la diócesis burgalesa, nos ha parecido necesario hacer como punto de partida una breve valoración general del estado de la cuestión de la pintura renacentista en Burgos y, en especial, de la figura del pintor León Picardo. Centrar la atención en esta figura nos permitirá formular una reflexión sobre las dificultades de definir un estilo a través de una documentación contradictoria y la importancia del análisis formal para establecer conclusiones rigurosas. Este pintor nos servirá además de primer nexo entre el foco pictórico burgalés y el calceatense, debido a la vinculación documental existente entre él y Alonso Gallego, pintor nacido en Medina del Campo (Valladolid), pero establecido en Nájera (La Rioja) desde los años finales del siglo XV. Alonso Gallego está, a su vez, relacionado en los documentos con otro pintor asentado en la diócesis de Calahorra-Santo Domingo de la Calzada desde la cuarta década del siglo XVI, Andrés de Melgar; al catálogo de ambos artífices aportaremos obras inéditas situadas fuera del que fue su entorno habitual de trabajo.

---

<sup>3</sup> Aunque actualmente la extensión de estas diócesis se ha reducido notablemente y los límites entre ellas han cambiado, las localidades mencionadas en este trabajo siguen perteneciendo a las mismas demarcaciones diocesanas que en el siglo XVI, salvo en el caso de Herrera de Valdecañas, que ahora es parte de la diócesis palentina y antes lo fue de la burgalesa.

## 1. León Picardo y la pintura burgalesa: sobre la controversia de su estilo

El brillante papel jugado por la pintura burgalesa hispanoflamenca<sup>4</sup> ha contribuido a eclipsar la posterior etapa renacentista, en la que se siguieron produciendo una gran cantidad de retablos pictóricos en toda la diócesis. Más allá de la figura de León Picardo, pocos nombres más de pintores se pueden unir con la ingente producción que sigue ofreciendo este territorio en la primera mitad del siglo XVI. La escasez documental ha propiciado que se haya avanzado poco desde los primeros intentos de clasificación estilística por parte de Chandler Rathfon Post<sup>5</sup>, quien, pese a no escribir aquí uno de sus capítulos más brillantes, trazó un panorama que sigue siendo el necesario punto de partida de las investigaciones posteriores, que en su mayor parte han sido aproximaciones de síntesis<sup>6</sup>.

Hay que añadir que la falta de avance también viene propiciada por el modo en el que se concibe en la actualidad la historia del arte, que ha superado el estudio de cualquier fenómeno artístico desde un punto de vista atribucionista. Sin lugar a dudas, es razonable que el concepto de estilo no sea el único modelo clasificatorio a seguir. Pero en muchos casos, como es el de la pintura castellana del primer renacimiento, se ha pasado de asumir el análisis formal como único elemento de juicio para resolver una autoría, a eludirlo, incluso cuando, como es el caso aquí, no hay muchas más herramientas a nuestra disposición a la hora de clasificar esta pintura.

Como veremos, en las contadas ocasiones en las que sí existe alguna documentación que proporcione información sobre una determinada obra o artista, ésta puede ser también equívoca, incluso contradictoria. En Burgos, quizá por ser un núcleo comercial de primera magnitud, y por tanto con unas relaciones empresariales más complejas, se percibe más que en otros lugares de Castilla la frecuente transacción y traspaso de la obra contratada entre unos y otros artistas. De modo que, como ejemplifica claramente el caso de León Picardo, la documentación, sobre todo si es escasa, no es suficiente para

---

<sup>4</sup> Mantenemos el término hispanoflamenco por ser el más consensuado, aunque somos conscientes del rechazo, o cuanto menos, controversia que provoca su manejo, principalmente porque limita geográficamente lo que es un fenómeno mucho más diverso. Sobre ello: Joan Molina Figueras, "Adiós al Hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María", en Joan Molina Figueras (ed.) *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022), pp. 77-95.

<sup>5</sup> Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol. 9, part.1, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947), pp. 587-668; Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Later Renaissance in Castile*, vol. 14, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966), pp. 130-147.

<sup>6</sup> Alberto C. Ibáñez Pérez, "Pintura renacentista burgalesa", en *Historia de Burgos. III Edad Moderna*, coord. Sabino Nebreda Pérez, (Burgos: Caja de Burgos, 1999), pp. 133-162; René Jesús Payo Hernanz y Pilar Alonso Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos", en *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2008), pp. 209-240; Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, (Burgos: Caja Círculo, 2008); Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas en la primera mitad del siglo XVI", en *Gonzalo Martínez Diez, un sabio humanista castellano: (homenaje de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes al P. Gonzalo Martínez Diez S. J. Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 2005)*, (Burgos: Aldecoa, Institución Fernán González y Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2009), pp. 97-116.

solucionar los problemas de autoría, ni para dilucidar la frecuente colaboración en un mismo retablo de varios pintores.

Como es sabido, existen notables discrepancias formales entre las pinturas documentadas de Picardo. La documentación aportada por Silva y Luengo en relación a su participación en el retablo de san Bartolomé para la iglesia de san Esteban, hoy en la parroquia de san Lesmes de Burgos, puso en cuestión el estilo de este pintor, hasta entonces razonado a partir de las tablas del retablo de san Vicente, en el que también aparece documentada su participación<sup>7</sup>. La mayoría de las publicaciones posteriores a este hallazgo han mantenido posturas conciliadoras, sin descartar ninguna de las dos opciones<sup>8</sup>, lo cual ha permitido aunar en un mismo catálogo obras tan dispares. Para ello, se ha justificado la diferencia de calidad entre unas y otras explicándolo a partir de una menor intervención del pintor en las del retablo de san Vicente y, en consecuencia, la mayor participación del taller. Pero las divergencias entre una obra y otra no son solo un problema de calidad, sino de estilo, ya que lo único incontrovertible es que el pintor que se encargó de hacer el retablo de san Bartolomé es muy diferente del que realizó las tablas de san Vicente<sup>9</sup>.

Así pues, aunque estas discrepancias impiden asegurar a día de hoy cuál es el verdadero estilo de León Picardo, al menos se pueden extraer conclusiones que quizá sean útiles para reflexionar sobre el modo en el que los investigadores se enfrentan en la actualidad al análisis de la información a la hora de construir una historia del arte, en este caso de la pintura burgalesa.

El hecho de aunar obras tan dispares bajo su nombre evidencia algo que mencionábamos más arriba, la elisión del análisis formal como una herramienta más, pues, por defecto, se antojan más subjetivas las características formales que las documentales. Sin embargo, el caso de León Picardo –y de tantos otros que se podrían traer a colación– viene a demostrar que los documentos, pese a su alto valor informativo, son también un instrumento muy interpretable.

La no elección por parte del historiador del arte entre un estilo u otro de Picardo no representa una toma de postura crítica. Es, en el fondo, una resistencia a desposeer de un nombre propio a una serie de pinturas en un panorama donde, como se apuntaba al inicio de este trabajo, escasean los nombres de pintores que se puedan unir a una obra que perviva.

Pero, aunque a día de hoy no se puede asegurar fehacientemente cuál es el estilo de León Picardo, está fuera de cuestión su importancia en el panorama burgalés del primer tercio de siglo XVI. No solo en relación a su

---

<sup>7</sup> Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 273, 69, (1996), pp. 23-44.

<sup>8</sup> Tal y como se señala en Eloy González Martínez, "La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo", *Philostrato: Revista de Historia y Arte*, 2, (2017), p. 10.

<sup>9</sup> De la misma opinión es Eloy González Martínez, "La subcontratación", p. 15.

papel como interlocutor en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, sino a causa de su rol como empresario que subcontrata la ejecución de obras, porque su trabajo trasciende el ámbito local, así como por sus fluidas relaciones con los clientes de estrato social más elevado. Este último aspecto indica que, sea su estilo el derivado de las tablas de san Bartolomé, o aquel que se puede relacionar con las dedicadas a san Vicente, cualquiera de las dos opciones certifica el éxito de unas fórmulas que no son más que una puesta al día de la sensibilidad hispanoflamenca, con un barniz italianizante en el mejor de los casos.

Se debe subrayar que en el medio burgalés esta opción estilística parece casi inevitable. Si las relaciones y los lazos comerciales con el norte de Europa no decaen en el siglo XVI, lo lógico es que el medio social siga siendo especialmente receptivo a todas las novedades que proceden de esa zona. Y así, a medida que se transforme la pintura del norte de Europa, al compás de lo que se ha dado en llamar Manierismo de Amberes, también se transmute la pintura burgalesa. El manierismo antuerpiano es además compatible con la atención que se empieza a prestar a las novedades italianas, como demuestra precisamente el caso de León Picardo y su papel en la obra de Diego de Sagredo. En definitiva, en Burgos, como demuestran las obras aquí analizadas y otras de las que se hablará más adelante en relación con el Maestro de la Santa Cruz, la adopción de la modernidad no se hace a través del mundo italiano sino de las novedades formales que siguen llegando del norte de Europa.

La superior calidad del retablo de san Bartolomé parece más coherente con la autoría de Picardo y la gran fama que tuvo en su momento, y así lo han considerado la mayoría de los investigadores que se han interesado por este retablo<sup>10</sup>. Sin embargo, esta apreciación debería estar sustentada en algunos indicios que juzguen su pintura a partir de elementos que permitan armonizar su estilo con su papel de interlocutor en la obra de Sagredo. En este sentido, se debe valorar en el retablo de san Bartolomé la mayor atención a la espacialidad, así como la tendencia a utilizar la arquitectura *picta* como soporte de decoración *all'antica*, aunque sea de manera superficial. Estas características están subrayando un conocimiento y valoración, aunque sea epidérmica, del lenguaje italiano. Este tipo de citas no encuentran en las tablas de san Vicente ni en las que se pueden clasificar bajo el mismo estilo<sup>11</sup>. No obstante, somos conscientes de que es endeble como único punto de apoyo para determinar la autoría de Picardo y la cuestión sigue sin estar resuelta satisfactoriamente.

---

<sup>10</sup> Ya desde Gómez-Moreno en 1933, que afirmó su deseo de esta identificación, a la vez que reconocía la falta de asidero documental por aquel entonces. Opinión que comparten Silva y Luengo en 1996 e Ibañez y Payo en 2008. Manuel Gómez-Moreno Martínez, "El retablo mayor de la Catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 25, (1933), pp. 5-6; Silva y Luengo, "Identificación del verdadero estilo", p. 24; Ibañez y Payo, *Del Gótico al Renacimiento*, pp. 192-193.

<sup>11</sup> Salvo en la *Purificación de la Virgen* que pertenece al Museo del Prado (inv. n.º P002172), en el edificio que cierra la composición, pero el manejo de la profundidad y de las proporciones entre arquitectura y personajes es nulo. (En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-purificacion-de-la-virgen/45cad45a-741a-4a9b-be0e-65a0d61eb140>; consultada: 8 de junio de 2024).





Fig. 1. Alonso Gallego, *Retablo de san Lorenzo y san Sebastián*. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia). © Foto de la autora

## 2. León Picardo y su relación con Alonso Gallego

Angulo relacionó las tablas del retablo de san Bartolomé con el estilo del Maestro de Támara<sup>12</sup>, un anónimo pintor creado por él, aunque sin convencerse del todo al considerar más flamencas las del retablo burgalés. Esta hipótesis ha sido recogida recientemente por González Martínez<sup>13</sup>. Dado que actualmente el otrora maestro de Támara ha sido identificado con el pintor establecido en Nájera, Alonso Gallego, este investigador ha tenido en cuenta además la relación documental entre Gallego y Picardo, desvelada documentalmente por Moya Valgañón, en relación a unos pagos que recibe el primero en nombre del segundo por el dorado de ciertas imágenes para el trascoro de la catedral de santo Domingo de la Calzada<sup>14</sup>.

La falta de un convencimiento absoluto de Angulo sobre la identificación de Alonso Gallego como el autor del retablo de san Bartolomé quizá se explique no solo a través de una mayor o menor filiación flamenca, sino también atendiendo a su excelencia. En una visión global de las tablas se percibe la

<sup>12</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, v. XII, *Pintura del Renacimiento*, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954), p. 105.

<sup>13</sup> González Martínez, "La subcontratación", pp. 15 y ss.

<sup>14</sup> José Manuel Moya Valgañón, *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1433-1563)*. (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986), n.º 32 y n.º 42.

mayor calidad de las pinturas del retablo de san Bartolomé respecto a la producción de Gallego, cuyo estilo está perfectamente identificado y definido a partir de su obra documentada en las pinturas del trascoro de la catedral calceatense. Sin embargo, al hacer un análisis pormenorizado, se pueden rastrear algunos tipos humanos que coinciden plenamente con los utilizados por este pintor a lo largo de toda su producción. Esta circunstancia se percibe especialmente en la escena del *Rapto de san Bartolomé*, donde las mujeres que aparecen a la izquierda de la composición son muy similares a las que escuchan a san Juan Bautista en la *Predicación de san Juan Bautista* del retablo de Herrera de Valdecañas. También hay concomitancias entre la obra de Gallego en el subsiguiente episodio del retablo de san Bartolomé, *El sacerdote encuentra en san Bartolomé*, donde el rostro adusto del sacerdote, con su marcado prognatismo y papada, es habitual en las pinturas de Alonso Gallego..., pero ni desde el punto de vista compositivo, ni cromático, ni en el resto de tipos humanos coincide en absoluto con la obra de Alonso Gallego. En su conjunto, el retablo de san Bartolomé no resiste la comparación formal con la producción de Gallego, de estilo muy uniforme, diseminada por varias localidades de la vecina diócesis de santo Domingo de la Calzada-Calahorra.

Así pues, nuestra hipótesis es que Alonso Gallego pudo colaborar de manera muy parcial en el retablo de san Bartolomé, al menos en las mencionadas tablas.

La relación documental entre Gallego y Picardo, indicada más arriba, en la que el primero recibe un dinero que era para el segundo, puede estar indicando una cierta supeditación de Gallego, además de confianza y conocimiento mutuo. De manera que parece plausible que Picardo pudiera delegar parcialmente en Alonso Gallego parte de la pintura. Sin embargo, conviene puntualizar que este hecho no significa necesariamente que el resto del trabajo fuera hecho por el propio León Picardo.

### **3. Alonso Gallego fuera de la diócesis calceatense: un retablo en Ventosa de Pisuerga (Palencia)**

Además de la relación documental entre Gallego y Picardo, hay una serie de pinturas en Burgos y Palencia que la historiografía ha asignado al primero. La principal sería el retablo que se supone procedente de la iglesia de san Hipólito de Támara de Campos (Palencia)<sup>15</sup> y que le brindó su nombre como

---

<sup>15</sup> Angulo Íñiguez fue el primero en llamar la atención sobre estas pinturas, y agruparlas junto con otras de origen riojano bajo un mismo nombre; en la actualidad la mayoría de ellas se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en Barcelona, pero no se encuentran expuestas. Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, pp. 105-106.

Conviene decir que hay que poner en suspenso esta ubicación original en Támara de Campos, que no se certifica en lo que conocemos del patrimonio de esta localidad palentina. Lo mismo puede decirse de la procedencia, también de Támara, de las pinturas que posee el Museo del Prado atribuidas a León Picardo. No sería la primera vez que este difuso origen se crea cuando las tablas están en comercio, como es el caso de todas las aquí comentadas, con el fin de desorientar sobre su verdadera procedencia, tal y como hasta hace poco sucedió con las tablas del retablo mayor de san Esteban de Fuentelcarnero (Zamora),



Fig. 2. Alonso Gallego, *San Sebastián ante Diocleciano*. Retablo de san Lorenzo y san Sebastián. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia). © Foto de la autora

maestro anónimo. Una obra más modesta y anterior es el retablo procedente de Herrera de Valdecañas (Palencia), relacionado por Diego Angulo con el Maestro de Támara<sup>16</sup> y dedicado a san Juan Bautista, del que, desde nuestro punto de vista, sólo se le puede adscribir dos tablas: la *Predicación de san Juan Bautista* y su *Decapitación*, pues el resto está realizado por otro pintor más retardatario<sup>17</sup>.

Aunque la vecindad de Alonso Gallego en Nájera está documentada desde los años finales del siglo XV, tanto las relaciones estilísticas y documentales con Picardo como los mencionados retablos evidencian un contacto continuo con estos territorios situados al este de los límites de la diócesis de santo

---

que se presentaban como procedentes del monasterio cisterciense de Valparaiso (Zamora). Uno y otro lugar distan pocos kilómetros, pero, a efectos de la legalidad de la venta, no es lo mismo poseer un bien procedente de un monasterio desamortizado que de una venta realizada en la década de 1950, cuando ya existían leyes de protección patrimonial. Sospechamos que algo parecido pudo suceder aquí.

<sup>16</sup> Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, p. 106.

<sup>17</sup> De aquí proviene la confusión existente sobre la autoría de este retablo, pues Post no apreció estas diferencias y lo englobó todo en el catálogo del Maestro de Belorado, incluida la predela, que procede de otro retablo y es, desde nuestro punto de vista, una obra temprana del Maestro de los Santos Juanes. Todo el conjunto se halla expuesto en la actualidad en el Museo diocesano de Palencia, que mantiene una identificación unitaria bajo el nombre de Maestro de Támara. Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, p. 600.



Domingo con posterioridad a su asentamiento en ese obispado. Puesto que Herrera de Valdecañas pertenecía en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, pensamos que hay que entender todas estas obras en un entramado de influencias burgalesas a lo largo del tiempo y no de manera puntual. Otro ejemplo de ello quizá sea una magnífica tabla dedicada a *San Miguel* en el monasterio de santa María la Real de las Huelgas en Burgos, atribuida hace años a León Picardo<sup>18</sup>, pero que desde nuestro punto de vista poco tiene que ver con cualquiera de las pinturas documentadas de este artista y sí con la obra de Alonso Gallego.

Es en este contexto de continuo contacto en el que se puede enmarcar otro retablo palentino que damos a conocer, sito en Ventosa de Pisuerga, una localidad muy cercana a los límites con la antigua diócesis burgalesa. Dedicado a san Sebastián y san Lorenzo, se encuentra ubicado en un lateral de la iglesia parroquial de este lugar (Fig. 1). El retablo consta de dos cuerpos con dos tablas de pintura en cada uno, separadas por una calle central escultórica, con san Sebastián en la superior y san Lorenzo en la inferior. Las dos tablas superiores narran dos episodios de la vida del primero: *San Sebastián ante el emperador Diocleciano* (Fig.2) y *Flagelación de san Sebastián*, y las del cuerpo inferior se destinan a sendos pasajes de la vida de san Lorenzo: *San Lorenzo ante el emperador Decio* y *Martirio de san Lorenzo en la parrilla*. El banco es completamente pictórico, con figuras de medio cuerpo; en el centro *Cristo como Varón de dolores*, flanqueado por dos padres de la iglesia a cada lado. En los extremos, cierran la composición sendos retratos de dos de los tres donantes del retablo.

El estilo de las pinturas no deja lugar a dudas sobre su adscripción a Alonso Gallego. El hecho de que utilice de manera recurrente unos tipos humanos muy característicos facilita esta labor de identificación; así, se reconoce uno de sus rasgos más distintivos: las amplias frentes sobresalientes que dan un aire entre ingenuo y caricaturesco a la mayoría de sus figuras. No obstante, hay que reconocer la voluntad del pintor por superar los estereotipos en la caracterización de los padres de la iglesia de la predela, especialmente san Gregorio (Fig. 3), cuya vívida representación supera en calidad los retratos que cierran los lados del banco, en cuya base discurre una inscripción que revela sus donantes: el abad Alonso Pérez de Avia y sus hermanos Juan y Alonso de Avia<sup>19</sup> (Fig. 4).

Dado que ninguno de los efigiados lleva vestiduras abaciales, seguramente se trate de los retratos de estos dos últimos, de los que además se conserva un pleito mantenido en 1517 en el que ambos se declaran "herederos que so-

---

<sup>18</sup> Atribuida a León Picardo en José Manuel Moya Valgañón, "Una tabla de León Picardo en Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, 112, (1992), pp. 62-64.

<sup>19</sup> "[Est]a ovra mando el abad Alonso perez de avia padre e sus hermanos juan de avia y aº de avia". Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), p. 232. En esta bibliografía se transcribe erróneamente, al interpretarse que el primero de los donantes es el padre de los hermanos Juan y Alonso de Avia.



Fig. 3 Alonso Gallego, *San Gregorio*, retablo de san Lorenzo y san Sebastián, *predela*. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia) © Foto de la autora

mos de alonso perez de avia nuestro hermano que en gloria sea"<sup>20</sup>. Por esas fechas, o, como mucho, en la tercera década de siglo, es cuando se estaría realizando esta obra. Aunque el estilo de Gallego no varíe mucho a lo largo de su dilatada carrera, el ensamblaje gótico y el estatismo de las composiciones, ajenas aún a la influencia de Andrés de Melgar, ayuda a datarlo en esas coordenadas, al igual que el peinado de los donantes, cuya melena, cortada de manera escalonada, más larga detrás que delante es propia de la segunda década del siglo XVI y aún perdura en los inicios del siguiente decenio<sup>21</sup>, así como la camisa cerrada en torno al cuello, que es propio de los primeros años de la década de 1520, antes de sobre elevarse y rizarse.

#### 4. La huella de Andrés de Melgar en Burgos y Palencia

Compañero de Alonso Gallego en la realización de las pinturas para el trascoro de la catedral calceatense y en otros retablos como el mayor de *San Pedro* de Enciso<sup>22</sup>, Andrés de Melgar es uno de los pintores más destacables

<sup>20</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARCHV), Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 203,2.

<sup>21</sup> Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962), p. 33. No se debe confundir con la melena corta pero recta que se impondrá enseguida por influencia del nuevo monarca, sobre todo entre los hombres más jóvenes.

<sup>22</sup> El catálogo más completo de sus atribuciones en La Rioja: José Gabriel Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013).



Fig. 4. Alonso Gallego. *Donante de la familia Avia*, retablo de san Lorenzo y san Sebastián. Parroquia de San Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia) © Foto de la autora

de la meseta norte por el papel jugado en la difusión del manierismo florentino en el tercio central de siglo. Nacido en tierras leonesas, introduce en La Rioja las novedades del primer manierismo pictórico proveniente de Italia, que conoce gracias a su paso por el taller de Alonso Berruguete en Valladolid<sup>23</sup>. Las obras en las que se documenta su intervención y que han llegado hasta nuestros días fueron participadas por otros artistas, como el mencionado Gallego en su producción riojana y Lorenzo de Ávila y Antonio Vázquez en el retablo de Pozuelo de la Orden (Valladolid)<sup>24</sup>. En todas estas pinturas mancomunadas se pueden seleccionar aquellas creaciones que poseen un estilo muy uniforme y más avanzado respecto a sus compañeros de trabajo. Todo ello, unido su cercanía estilística al manierismo berruguetesco, ha permitido dilucidar que su autor es Andrés de Melgar. Sus composiciones se caracterizan por tender al dinamismo, que consigue habitualmente por las posturas abiertas y movidas de los abundantes personajes que las ocupan. El italianismo que impregna sus escenas no le llega sólo por su aprendizaje con Berruguete, sino como es habitual, a través de estampas italianas, aunque en ocasiones utiliza fuentes más arcaicas, como se puede apreciar en la embarcación que aparece en la escena del retablo de Pozuelo de la Orden de *Santo Tomás embarca para la India*, toma-

<sup>23</sup> José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, (Valladolid-Madrid, 1898-1901), pp. 136, 280 y 285.

<sup>24</sup> Jesús María Parrado del Olmo, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, (1998), pp. 256-270.





Fig. 5. Maestro de la Santa Cruz, *Retablo de todos los santos*. Convento de Santa María de Bretonera, Belorado (Burgos). © Foto de la autora

da del *Liber Chronicarum*<sup>25</sup>. En cuanto al dominio de la anatomía y de la perspectiva, es bastante somero, sus interiores son abigarrados y un poco torpes. En el manejo del paisaje y del color es donde mejor se aprecian sus habilidades. Usa un cromatismo potente, acudiendo en unas ocasiones a los tornasolados y en otras a las tonalidades cálidas y saturadas; estas combinaciones le sirven para que los primeros planos contrasten vivamente con el paisaje en la lejanía, donde minimiza el elemento vegetal y se centra en la representación de riscos azulados y escarpados.

Estas características se perciben en toda su producción. Es por ello que, desde nuestro punto de vista, hay que desechar una propuesta de atribución a este pintor de unas pinturas sitas en el convento de las clarisas de santa María de Bretonera en Belorado<sup>26</sup>, cuyo estilo no encaja con el de Melgar y se debe relacionar con un maestro anónimo del que hablaremos a continuación.

<sup>25</sup> Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, (Nuremberg: Antonius Koberger, 1493). Por ejemplo, en el fol. 179, que representa a la ciudad de Magdeburgo.

<sup>26</sup> Payo y Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos", p. 231; Ibáñez y Payo, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas", pp. 108-109. Aunque esta segunda publicación salió con posterioridad a la primera, su fecha de redacción es anterior, así que se debe considerar el punto de partida de esta hipótesis.



#### 4.1. El Maestro de la Santa Cruz

El retablo al que nos referimos consta de nueve tablas y se ubica en la nave del mencionado templo conventual (Fig. 5). Su ensamblaje permite fecharlo en los años finales de la tercera década de siglo. Las composiciones pictóricas se caracterizan por ser estáticas y retardatarias, también en lo relativo a sus figuras, que en nada se relacionan con el manierismo berruguetesco que impregna toda la obra de Melgar si no, en todo caso, con la tendencia a un cierto expresionismo en los rostros que entronca con la influencia de León Picardo en toda la zona. Consideramos que las pinturas del retablo de santa María de Bretonera son obra del anónimo pintor que trabaja en el entorno burgalés bajo la influencia de Picardo conocido como Maestro de la Santa Cruz<sup>27</sup>.

Recurrimos a la comparación estilística para comprobar que se trata de un mismo pintor, que posee unos recursos muy limitados y repetitivos: en los personajes femeninos o en los masculinos jóvenes, es frecuente que recurra a los rostros dulces e inclinados hacia un lado, como se ve por ejemplo en san Juan evangelista del retablo de Belorado (Fig. 6), que es el mismo tipo que utiliza en el paje que cierra a la izquierda la escena en la que *Heraclio porta la Vera Cruz* de la cartuja de Miraflores (Fig. 7). Los personajes masculinos de más edad son los que mejor recogen esa tendencia expresionista que lo relaciona con Picardo<sup>28</sup>, al igual que el empleo de un canon achaparrado para las figuras que ocupan gran parte del espacio. Las composiciones son estáticas y simétricas, el paisaje en la lejanía es somero, aunque a veces detalla pormenorizadamente algunos elementos vegetales o minerales en primer plano. Son todos, en definitiva, elementos más bien conservadores que concuerdan con el gusto imperante en esta zona en las primeras décadas de siglo, donde la aparición del lenguaje renaciente queda limitado a los interiores arquitectónicos, plagados de referencias *all'antica*.

Angulo también atribuyó a este maestro parte del retablo de Ameyugo<sup>29</sup>, realizado a medias con el pintor que se encargó, entre otras obras, de las tablas del retablo de Olivares de Duero que no fueron ejecutadas por Juan Soreda. A este catálogo queremos sumar también el retablo de san Bartolomé de la localidad de Castrecías (Burgos), hoy expuesto en el museo de san Esteban en Burgos, una obra que ha pasado desapercibida para la historiografía. Tanto Castrecías como Ameyugo ya pertenecían en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, pero la segunda se encuentra en una zona limítrofe con la diócesis de santo Domingo de la Calzada.

<sup>27</sup> Asignado este nombre por Diego Angulo Iñiguez, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 68, 18, (1945), pp. 94-96.

<sup>28</sup> Como ya señaló en su origen Angulo, "León Picardo", p. 94.

<sup>29</sup> Angulo, "León Picardo", p. 95. Éste le atribuye procedentes de este retablo un *Jesús entre los doctores*, y con más dudas una *Presentación de la Virgen en el templo* y una *Purificación*. Las sitúa en el Museo de Barcelona. Actualmente pertenecen a la Fundación Muñoz Ramonet, dependiente del Ayuntamiento de Barcelona.



Fig. 6 Maestro de la Santa Cruz, *San Pedro, san Pablo, san Andrés y san Juan evangelista*. Retablo de todos los santos. Convento de Santa María de Bretonera, Belorado (Burgos). © Foto de la autora

En cualquier caso, las evidencias estilísticas llevan a concluir las letras que aparecen en la espada de Santa Catalina: "P A M", y que habían sido interpretada como la firma latinizada de Andrés de Melgar, no son tal, pero quizá puedan dar la clave para desentrañar el nombre del por el momento anónimo Maestro de la Santa Cruz.

#### 4.2. El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos)

Excluida esta pieza del catálogo de Melgar, se le debe atribuir, en cambio, otro retablo dedicado a san Bartolomé que se encuentra en la diócesis burgalesa, muy cerca de la sede diocesana, en la iglesia de san Adrián de Villimar. Se conoce el contrato de esta obra firmado en 1540 entre la iglesia y el batidor de oro Antonio de Segovia gracias a las investigaciones del profesor Ibáñez Pérez<sup>30</sup>. El estudioso dedujo que el batidor no ejecutó las pinturas, cuyos temas se especifican en el documento, sino que fue el encargado de contratarlas debido a su mayor potencia económica. Esta capacidad le permitía ejercer como empresario más que como artista y, según esta hipótesis, quien en realidad ejecutó las pinturas fue el pintor burgalés, Pero de Balmaseda, que comparece como testigo, aunque su firma se en-

<sup>30</sup> Alberto C. Ibáñez Pérez, "El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 190, (1978), pp. 67-80.



Fig. 7. Maestro de la Santa Cruz. *El emperador Heraclio portando la Santa Cruz*. Cartuja de Miraflores (Burgos) © Foto: Ramón Pérez de Castro

cuenta tachada. Sin embargo, aunque estas deducciones derivadas de la lectura del contrato tienen lógica al ser un procedimiento habitual en los conciertos para realizar un retablo, en este caso las comparaciones formales vuelven a demostrar que su autor es Andrés de Melgar.

Se trata de un pequeño retablo de seis tablas, en el que se reserva la calle central para la escultura, cuya mediocre ejecución contradice el lugar común de la superioridad de la escultura renacentista burgalesa frente a la pintura. Todas las pinturas, salvo la de *San Miguel venciendo al demonio*, que fue hecha por otro artista, concuerdan plenamente con el estilo documentado de Melgar. Al detenemos, por ejemplo, en el *Camino del Calvario* (Fig. 8a), se observan todas las virtudes y flaquezas del estilo del pintor; capta la atención del espectador al colocar a Cristo con un sayón rojo en el centro de la composición y, para dotar de movimiento a la escena, rodea esta figura de hasta cinco personajes que con sus gestos y posturas forman diagonales a su alrededor. La mayoría de las figuras, incluso las del fondo, están tomadas de la estampa homónima de Agostino Veneziano a partir de la conocida pintura de Rafael *El Pasma de Sicilia* (Fig. 8b), grabada en la segunda década del siglo XVI. La figura que se encuentra a la izquierda del espectador que mira el rostro de Jesucristo, es una copia del verdugo a punto de decapitar a san Pedro en el grabado de Jacopo Caraglio (Fig. 8c) a partir de un dibujo de Parmigianino, el *Martirio de San Pedro y San Pablo*, realizada poco después del *Saco de Roma* de 1527. El artista no se limita a contrastar el cromatismo y dinamismo de este grupo con el frío paisaje del fondo, sino que, como es





Fig. 8a. Andrés de Melgar, *Camino del Calvario*, retablo de san Bartolomé. Parroquia de San Adrián, Villimar (Burgos). © Foto de la autora

habitual en él, amontona los personajes secundarios en un extremo de la composición. Los interiores también suelen ser abigarrados, también porque a los personajes se suma la recreación de una arquitectura renacentista, pero, sobre todo, evidencian de modo más claro su dificultad al elaborar la tercera dimensión. Todo ello se percibe en la escena de la *Predicación de San Bartolomé* (Fig. 9a), en la que el santo tiene el mismo rostro, y también el atavío, de santo Tomás en la escena del retablo de Pozuelo de la Orden, *Gondóforo pide a santo Tomás construir un palacio en la India*.

Las pinturas han de ser necesariamente posteriores a la firma del contrato en 1540. Las relaciones artísticas entre las diócesis burgalesa y calceatense durante el renacimiento son lo suficientemente fluidas como para que no haga falta acudir a exégesis complicadas a la hora de justificar este encargo a Melgar fuera de su habitual ámbito de trabajo. Pero, en todo caso, conviene recordar que, justo por estos años, el pintor hubo de desplazarse a Valladolid a causa del pleito que mantenía en el tribunal de Chancillería reclamando su condición de hidalgo<sup>31</sup>.

En dicho pleito se recoge además el testimonio que certifica que, aunque residente en Santo Domingo de la Calzada, el pintor ha vuelto a Sahagún "algunas veces", y a este respecto se debe subrayar que el camino para ir

<sup>31</sup> María Victoria Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada", *Boletín de la Institución Fernán González*, 197, (1981), p. 406.





Fig. 8c. Jacopo Caraglio, *Detalle del martirio de san Pedro y san Pablo*, grabado. Metropolitan Museum, Nueva York © Metropolitan Museum



Fig. 8b. Agostino Veneciano, *Camino del Calvario*. Metropolitan Museum, Nueva York © Metropolitan Museum, public domain.

tanto a Valladolid como a Sahagún pasaba necesariamente por Burgos. La estancia o estancias en Valladolid se han vinculado además con el conocimiento de la decoración pictórica que para el palacio de Francisco de los Cobos en esta villa habían realizado pocos años antes los pintores Alejandro Mayner y Julio de Aquiles, y que pudo servir de inspiración para la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada<sup>32</sup>. Uno de los mascarones monstruosos que abundan en esa rica policromía del retablo calceatense (Fig. 9b), lo vemos reflejado en la base del altar de la estatua que centra la composición de la *Predicación de san Bartolomé*. A su vez, ese mascarón guarda una íntima relación con algunos de los rostros monstruosos dibujados en los folios que se atribuyen a Melgar pertenecientes al Metropolitan (Fig. 9c)<sup>33</sup>, y que serían el testimonio gráfico de la perdida decoración del palacio vallisoletano<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Nicole Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques: Rome, Valladolid, Santo Domingo de La Calzada" *Dialoghi di Storia dell' Arte*, 4-5, Diciembre (1997), pp. 24-33.

<sup>33</sup> Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques", p. 26, il. 5

<sup>34</sup> A los asignados por Dacos se han ido atribuyendo otros dibujos en diferentes colecciones y museos. Dichas atribuciones, así como el estado de la cuestión respecto a la posible autoría de Melgar queda recogido en Echeverría Goñi. Pedro Luis Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del primer renacimiento en el retablo calceatense: procesos y modelos internacionales", en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, coord. Eduardo Azofra Agustín, (Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009), pp. 69-114.



Fig. 9a. Andrés de Melgar, *Predicación de san Bartolomé*, retablo de san Bartolomé. Parroquia de San Adrián, Villimar (Burgos) © Foto de la autora

### 1.1. Retablo de san Jerónimo para la capilla de los Arce de la catedral de Palencia

Quizá también se deban enlazar estos periplos entre Santo Domingo de la Calzada y Valladolid con otra obra de Melgar fuera de su entorno habitual, fechable por esos años, que hasta ahora permanecía como obra anónima. Se trata de un retablo de una sola tabla de grandes dimensiones, dedicada a san Jerónimo penitente (Fig. 10), y que originalmente se encontraba en la capilla de san Gregorio de la catedral de Palencia, y hoy forma parte del discurso expositivo de la seo, cuya existencia ha pasado relativamente desapercibida para la historiografía<sup>35</sup>.

Desde el punto de vista estilístico, además de resaltar su gran calidad, hay que indicar que la pintura no presenta dificultades compositivas que pongan en un aprieto al artista, es por ello que se puede concentrar en explotar su talento para el colorido y los contrastes cromáticos, algo que se deja sentir

<sup>35</sup> Debo el conocimiento de esta obra a Rubén Fernández Mateos, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. La pieza es mencionada en Urrea y Martín González y simplemente se fecha en el siglo XVI. Payo Hernanz ya la considera de los años centrales del siglo XVI. Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo 1*, p. 12; Payo Hernanz, "Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la catedral", p. 460.



especialmente en el manejo del paisaje, que recuerda por sus escarpadas rocas los de Patinir, aunque con tonos más apagados. El rostro enjuto del santo es el mismo que el de santo Domingo en la escena del *Castigo de los malos peregrinos* del trascoro de la catedral calceatense, pero la pintura palentina es algo posterior, ya que responde a un estilo más maduro. Por encima de las columnas descansa un entablamento cuyo friso, decorado a punta de pincel con un festón con cestos de frutas, vuelve a evidenciar el buen hacer de Melgar en este campo, aunque no se puede relacionar con ninguno de los dibujos que se le han asignado en las últimas décadas.



Fig. 9b. Andrés de Melgar. *Grutesco*, detalle de la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja. © Foto de la autora

Esta capilla era patronato de la familia de los Arce. La fundó el canónigo Juan de Arce, sobrino de fray Alonso de Burgos. A este respecto se debe subrayar que la homonimia entre este espacio y el colegio vallisoletano no es casual, pues ya en el documento fundacional de capilla, signado en Palencia el 15 de enero de 1528, se percibe la voluntad de evidenciar estos lazos familiares, pues se otorga licencia para "poder poner en todo ello e cada una cosa e parte de ello los letreros insignias e armas de una flor de lis que son sus armas y fueron de su tío el señor don Alonso de Burgos de buena memoria, obispo que fue de Palencia el cual hizo el colegio de san Gregorio de Vallid"<sup>36</sup>.

En el tercio inferior de las columnas que flanquean la pintura aparecen sustentados por *putti* sendos escudos que se vuelven a repetir en los plintos. El de la derecha, con una solitaria flor de lis de oro sobre campo de sinople, con bordura cargada de cuatro –seis en el de la columna– cruces de la orden de santo Domingo, es el escudo de fray Alonso de Burgos, como se puede comprobar al compararlo con los que adornan la capilla del Colegio de san Gregorio en Valladolid. El blasón vuelve a encontrarse en la puerta de nogal de la sacristía de la capilla palentina, así como en la clave de la bóveda y en el coronamiento de la reja de cierre. Volviendo al retablo, el escudo de la izquierda, fajado de oro y gules y bordura de oro cargada de cuatro calderas en sable es el blasón de los Arce<sup>37</sup>, con lo que de nuevo se vinculan con su

<sup>36</sup> Archivo de la Catedral de Palencia (en adelante ACP), Armario 1, leg. 1. La existencia de este documento está consignada en Jesús San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la catedral de Palencia*, (Palencia: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1983), p. 22.

<sup>37</sup> Miguel de Viguri, *Heráldica palentina. I, La ciudad de Palencia*, (Palencia: Diputación de Palencia, 2005), p. 56. Agradezco al profesor de la Universidad de Burgos, Julián Hoyos Alonso, sus indicaciones al respecto.



Fig. 9c. Andrés de Melgar, *Grutescos*, dibujos, detalle. Metropolitan Museum, Nueva York. © Metropolitan Museum, public domain



Fig. 9d. Andrés de Melgar, *Grutescos*, dibujos, detalle. Metropolitan Museum, Nueva York. © Metropolitan Museum, public domain

ilustre predecesor al emparejar los dos escudos familiares. En eje con estos, en el friso sobre las columnas, se representan dos bustos masculinos en bajorrelieve que quizá pudieran tratarse de retratos idealizados del patrono de la pintura y de fray Alonso.

La obra de Melgar es posterior al fallecimiento del fundador de la capilla en 1534<sup>38</sup>. Se haría bajo el gobierno de sus sobrinos, Antonio de Arce, que ostentó el patronazgo de la capilla hasta su muerte en 1553<sup>39</sup>, y su hermano, el famoso teólogo trentino Juan de Arce, llamado como su tío. Este último, al morir en 1564 deja testamento e inventario, hoy ilocalizable, donde se describen los bienes de la capilla<sup>40</sup>.

## 1.2. Un *Descendimiento de la cruz* en comercio y algunas precisiones biográficas

Andrés de Melgar también es el autor de una tabla del *Descendimiento de la cruz*, en el mercado artístico parisino de junio de 2023<sup>41</sup>, atribuido a la escuela toledana y fechado en la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 11; 152 x 110, 4 cm.). Creemos que se puede precisar algo más esa fecha y datarse hacia 1550. Sus medidas encajan con las habituales para colocar en el ático de algún retablo, aunque, por otra parte, es extraño que aparezca representado en segundo plano a la derecha el *Entierro de Cristo*, –muy simi-

<sup>38</sup> Esteban Ortega Gato, "Blasones y mayorazgos de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 3, (1950) p. 29.

<sup>39</sup> Rafael Martínez, "Una época de esplendor. El renacimiento en la catedral", en *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, (Valladolid: Promecal, 2011), p. 319.

<sup>40</sup> San Martín Payo, *Catálogo de la catedral*, pp. 304-305.

<sup>41</sup> París, Sotheby's (13 de junio de 2023), lot. n.º 3. (en web :

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/tableaux-et-dessins-1300-1900-session-i/the-descent-from-the-cross-descente-de-croix>; consultada: 7 de octubre de 2023)





Fig. 10. Andrés de Melgar, *San Jerónimo penitente*. Catedral de Palencia. © Foto de la autora

lar al realizado por Alonso Berrugete en Fuentes de Nava (Palencia)– si la tabla iba a estar a gran altura. El san Jerónimo penitente que cierra la composición en el ángulo inferior derecho también puede estar revelando que se trata de una tabla hecha para una contemplación más íntima. En todo caso, lo único que sabemos es que durante varias décadas del siglo XX perteneció a una colección privada española<sup>42</sup>. La composición resulta un tanto abigarrada por el exceso de personajes, ordenados en torno al triángulo que forman las dos escaleras apoyadas en la cruz. Estas, así como las dos figuras que recogen el cuerpo de Cristo a la derecha de la composición están basados en la conocida estampa de la *Deposición de Cristo* grabada por Marcantonio Raimondi, a partir de una composición de Rafael, fechada hacia 1520-1525. La parte mejor resuelta es el paisaje al fondo, a la izquierda de la composición, que equilibra con sus tonos más fríos la saturación excesiva del resto de la pintura.

Como colofón en relación a este pintor y en un afán de aclarar algunas noticias contradictorias sobre su lugar de nacimiento, tras la lectura atenta de la documentación exhumada en el archivo de Chancillería, los datos parecen bastante claros. Todos los testigos presentados por el pintor en la

---

<sup>42</sup> Agradezco esta información a la Galería Caylus de Madrid, actual propietaria de la tabla.



Fig. 11 Andrés de Melgar, *Descendimiento*. Colección privada © Fotografía: cortesía galería Caylus, Madrid.

probanza de hidalguía, coinciden en precisar que su padre, Francisco de Melgar, se instala desde su matrimonio y hasta su muerte hacia 1510 en Sahagún; los testigos vecinos de esa localidad afirman, además, conocer desde niño al pintor, por lo que es evidente que este nació y se crio en Sahagún, aunque sus ancestros paternos pertenecieran "a los melgares que vivían en Benavente"<sup>43</sup>.

En cuanto a la fecha de su muerte, Moya la sitúa en 1555 tomando como referencia la última vez en la que se le rastrea documentalmente, el 30 de diciembre de 1554, cuando firma la última carta de pago por la policromía del retablo mayor de la catedral<sup>44</sup>, mientras que Echevarría Goñi, afirma que murió en 1557<sup>45</sup>.

En noviembre de 1558 una mujer que fue criada de la familia de Melgar, Eugenia Soto, interpone un pleito a los hijos del pintor reclamando unos pagos. Afirma que ella "había servido cuatro años poco más o menos a Andrés

<sup>43</sup> ARCHV, Registro de Ejecutorias, caja 558. El pleito fue dado a conocer por Sáenz Terreros que transcribe erróneamente el nombre de algunas localidades. Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI", p. 406.

<sup>44</sup> Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, p. 115.

<sup>45</sup> Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del Primer Renacimiento", p. 72.

de Melgar, difunto, vecino de la dicha ciudad, en su enfermedad hasta que murió y después de muerto llevó su anal e de su mujer un año para entrambos”.

Si se considera que Eugenia Soto interpuso el pleito, recién acaecidos estos hechos cuando los curadores de los hijos de Melgar la echaron de las casas del pintor, parece que la criada todavía se ocupó de asuntos de la familia Melgar un año más tras la muerte del pintor y de su mujer, y esto sitúa su fallecimiento en 1557. Por tanto, la razón de que Melgar no aparezca más en la documentación desde diciembre de 1554 no está relacionada con su muerte, sino con una enfermedad que le mantuvo alejado de su oficio. Su labor en la policromía del retablo mayor calceatense tasada en septiembre de 1553, se debe considerar su última obra, ya que la escasa documentación posterior no se refiere a nuevos encargos<sup>46</sup>, por lo que seguramente esta enfermedad, de la que nada más se precisa, le apartó del ejercicio de su profesión.

## **2. Conclusiones**

Quizá busquemos respuestas demasiado simplificadas –una obra, un nombre de artista– cuando lo que continuamente demuestra la documentación es una realidad compleja, con diversas intervenciones, colaboraciones y subcontrataciones.

Desde nuestro punto de vista, se debe abordar esta complejidad sin eludir un análisis formal, y, de hecho, el esclarecimiento del estilo de un autor ayuda a interpretar los documentos, siendo este un dialogo mutuo y no excluyente.

Un análisis formal riguroso y abierto al debate, es un instrumento que contribuye a proporcionar una visión de conjunto donde antes había obras dispersas, y por tanto ayuda a revalorizar dichas obras, y a comprender el marco de actuación de un determinado pintor y su taller.

A este respecto, se comprueba con los ejemplos aquí expuestos que el asentamiento de un pintor en una determinada localidad no entraña estatismo, y esta movilidad ayuda a explicar la evolución en la obra de un artista al tener como consecuencia la renovación de sus fuentes.

En definitiva, si no se dilucidan correctamente los rasgos formales de cada pintor y no se obtiene una visión de conjunto de un determinado lugar, no se pueden explicar adecuadamente conceptos más abstractos, como, por ejemplo, en este caso, el impacto de la pintura del norte de Europa en las primeras décadas del siglo XVI o la irrupción de manierismo florentino.

---

<sup>46</sup> Recogida en Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, p. 115.



## Fuentes documentales:

Palencia, Archivo de la catedral (ACP)

Armario 1, leg. 1.

Valladolid, Archivo de la Real Chancillería (ARCHV)

Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 203,2.

Registro de Ejecutorias, caja 558.

## Bibliografía:

Angulo Íñiguez 1945: Diego Angulo Íñiguez, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 68, 18, (1945), pp. 84-96.

Angulo Íñiguez 1954: Diego Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae, v. XII, Pintura del Renacimiento*, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954).

Ávila 1981: Ana Ávila, "Influencia de la estampa de la obra de Juan Soreda", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7, (1981), pp. 81-93.

Bernis 1962: Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962).

Dacos 1997: Nicole Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques: Rome, Valladolid, Santo Domingo De La Calzada", *Dialoghi di Storia dell' Arte*, 4-5, Diciembre (1997), pp. 24-33.

Echeverría Goñi 2009: Pedro Luis Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del Primer Renacimiento en el retablo calceatense: procesos y modelos internacionales" en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, coord. Eduardo Azofra Agustín, (Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009) pp. 69-114.

Gómez-Moreno Martínez 1933: Manuel Gómez-Moreno Martínez, "El retablo mayor de la Catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 25, (1933), pp. 1-6.

González Martínez 2017: Eloy González Martínez, "La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo", *Philostrato: Revista de Historia y Arte*, 2, (2017), pp. 5-20.

Hernando (2003): José Luis Hernando Garrido, "Notas sobre pintura en el siglo XVI en la Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas", *Biblioteca: estudio e investigación*, 18, (2003), pp. 215-255.

Ibáñez 1978: Alberto C. Ibáñez Pérez, "El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos), *Boletín de la Institución Fernán González*, 190, (1978) pp. 67-80.

Ibáñez 1999: Alberto C. Ibáñez Pérez, "Pintura renacentista burgalesa" en *Historia de Burgos. III Edad Moderna*, coord. Sabino Nebreda Pérez, (Burgos, Caja de Burgos, 1999), pp. 133-162.

Ibáñez y Payo 2008: Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, (Burgos: Cajacírculo, 2008).

Ibáñez y Payo 2009: Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas en la primera mitad del siglo XVI" en *Gonzalo Martínez Diez, un sabio humanista castellano: (homenaje de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes al P. Gonzalo Martínez Diez S. J. Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 2005)*, (Burgos: Aldecoa, Institución Fernán González y Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2009), pp. 97-116.

Martí y Monsó 1898-1901: José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, (Valladolid-Madrid, 1898-1901).

Martínez 2011: Rafael Martínez, "Una época de esplendor. El renacimiento en la catedral" en *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, (Valladolid: Promecal, 2011), pp. 290-352.

Molina Figueras 2022: Joan Molina Figueras, "Adiós al Hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María", en Joan Molina Figueras (ed.), *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, (Madrid: Museo Nacional del Prado 2022), pp.71-95.

Moya Valgañón 1986: José Manuel Moya Valgañón, *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1433-1563)*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986).

Moya Valgañón 1992: José Manuel Moya Valgañón, "Una tabla de León Picardo en Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, 112, (1992), pp. 62-64.

Moya Valgañón 2013: José Gabriel Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013).

Ortega Gato 1950: Esteban Ortega Gato, "Blasones y mayorazgos de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 3, (1950), pp. 1-422.

Parrado del Olmo 1998: Jesús María Parrado del Olmo, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, (1998), pp. 256-270.

Payo Hernanz 2011: René Jesús Payo Hernanz, "Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la catedral" en *La Catedral de*

*Palencia: catorce siglos de historia y arte*, (Valladolid: Promecal, 2011), pp. 438-479.

Payo y Alonso 2008: René Jesús Payo Hernanz y Pilar Alonso Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos" en *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2008), pp. 209-240.

Post 1947: Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol. 9, part. 1, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947).

Post 1966: Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The later Renaissance in Castile*, vol. 14, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966).

Ramos 2002: "Juan Soreda y las tablas del antiguo retablo de Luzón (Guadalajara)", *Archivo Español de Arte*, 299, 75, (2002), pp. 315-322.

Sáenz Terreros 1981: María Victoria Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada", *Boletín de la institución Fernán González*, 197,60, (1981) pp. 377-409.

San Martín Payo 1983: Jesús San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la catedral de Palencia*, (Palencia: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1983).

Schedel 1493: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, (Nuremberg: Antonius Koberger, 1493).

Silva y Luengo 1996: Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 273, 69, (1996), pp. 23-44.

Urrea y Martín González 1977: Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. 1*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1977).

Urrea y Martín González 1980: Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. 2*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980).

Viguri 2005: Miguel de Viguri, *Heráldica palentina, I, La ciudad de Palencia*, (Palencia: Diputación de Palencia, 2005).

Recibido: 10/10/2023

Aceptado: 29/04/2024