

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHANDLER R. POST

Harvard University Press
CAMBRIDGE, Mass. 1947

(Continuación)

LEON PICARDO Y EL MAESTRO DE LLANES. — A través de un trabajo documentado y la segura atribución de otras producciones suyas, basadas en evidencia estilística, León Picardo es una personalidad muy definida como pintor en Burgos, pero las autoridades en escultura española no han estudiado seriamente su probable actividad, también en este gran arte.

Por su afición a la política y a la estética pura, pone algo de la agilidad perteneciente a los maestros italianos del Renacimiento, y así sabemos más de él por los escritos de la historia y por la literatura de la época, que de la mayoría de sus rivales, de menos importancia personal en cuanto concierne al ejercicio de su profesión.

El sobrenombre de Picardo supondría, como el Picart, acaso relacionado con la familia Jacomart, que él o sus antecesores, proceden de Picardía en Francia, y hay alguna razón para creer, como veremos más tarde, que nació en Saint Omer, lo cual, sea como fuese, se creería en la XVI centuria que pertenecía a Picardía, y esto fue la suficiente razón para que, un español de entonces, le describiese como tal.

Don Luciano Huidobro, al hacer referencia en un importante artículo sobre León Picardo, publicado en el «Boletín» número 189, de la Comisión de Monumentos, el año 1939, dice que, según los archivos de la iglesia de San Gil, era feligrés de aquella parroquia, y que su hijo (el escultor Juan Picardo), fue bautizado allí.

La más primitiva referencia que de él se conoce, data del día 12 de febrero de 1513, en una cláusula del testamento de Gutiérrez de Mier, camarlengo del fundador de la capilla del Condestable en la Catedral de Burgos, Don Pedro Fernández de Velasco, así como en los hijos y sucesores en el título de Condestable, Bernardino e Iñigo Fernández de Velasco.

Primeramente se mandó a «León, pintor», que colocase un retablo en la capilla de Santa Ana, propiedad del camarlengo del Condestable, en la iglesia de Cervera de Pisuerga (al extremo Norte de la provincia de Palencia), pero no está claramente definido, por la descripción que se hace en este punto, que León hiciera el retablo. Las palabras: «El retablo que yo tengo hecho en casa de León, pintor», probablemente quieren decir: «El retablo que ha sido hecho y que yo poseo en casa de León el pintor», pero, juzgando por las comas que hay antes que *que* y después de *casa*, podía interpretarse su sentido como: «El retablo de León el pintor que ha sido hecho y que yo tengo en mi propia casa».

Al fin y al cabo, poco importa la interpretación que podamos escoger, ya que el resto del pasaje en el testamento, implica claramente que el autor del retablo fue León Picardo.

La posterior noticia segura que de él se vuelve a tener, se refiere a sus actividades políticas en relación con el levantamiento de los Comunes al principio del reinado de Carlos V en el cual, evidentemente, simpatizaba con los revoltosos.

La frecuentemente repetida historia es que, durante tres años, de 1521 a 1524, llevó a diario un rancho de potaje a Don Pedro de Ayala, Conde de Salvatierra, recluso por orden del Soberano en la cárcel de Burgos, quien le había encargado algún trabajo. Viñaza agrega, sin garantía de su parte, que el artista escribió por entonces un memorial relativo al levantamiento en Burgos.

Está registrado también por Viñaza que el Condestable Iñigo Fernández de Velasco, había sido uno de los que le habían encargado trabajos, y esta aseveración está confirmada, primero, por los documentos publicados por Don Carlos G. Villacampa con respecto a la continuación de las decoraciones en la capilla del Condestable en la Catedral de Burgos, durante la segunda década del siglo XVI y los primeros años de la tercera, y segundo, por uno de los párrafos en el contrato de León Picardo del año 1529 para la policromía del retablo del altar mayor de la Catedral de Oviedo.

Por los datos publicados por Villacampa, se sabe que León Picardo fue frecuentemente remunerado desde 1523 a 1526 por la policromía de las esculturas del retablo principal de la capilla del Condestable, y el contrato hecho para su trabajo en Oviedo, revela que su labor en Burgos fue

ampliada a la policromía de las esculturas de los dos retablos laterales en dicha capilla, el uno, a la izquierda, dedicado a San Pedro, y de las figuras que fueron por entonces agregadas al retablo de Santa Ana, hecho por Gil de Siloe, en el lado derecho,

León Picardo, en su contrato de Oviedo, ofrece hacer la policromía igual o mejor que la hecha en los tres retablos de la capilla del Condestable; sólomente las partes principales del retablo de Santa Ana, hecho por Gil de Siloe y su taller, debieron ser policromías al tiempo de ser esculpidas, y, por tanto, lo dicho por León Picardo, da a entender que sólomente coloreó las partes adicionales de dicho retablo.

Otro asiento en los documentos de Villacampa, registra que a León Picardo se le pagó en 1523 (¿?) «Por el alcance que hizo en el retablo de San Pedro». Afianzado por la opinión del Profesor J. D. M. Ford, yo creo que no es del todo imposible interpretar como un «suplemento» o «adición» la enigmática palabra «alcance», traduciendo el pasaje «para el suplemento que hizo en el retablo de San Pedro» en la capilla del Condestable.

Es difícil sentar semejante aclaración del apunte por una sola referencia a la policromía o a la significación de cualquier otra cosa más hecha por él en las últimas partes de arquitectura o escultura del retablo.

Recientes investigaciones hechas por el Sr. Gómez Moreno y Sr. H. E. Wethey, han establecido que la escultura del retablo de San Pedro fue hecha por Felipe de Vigarni, Diego de Siloe y sus ayudantes, uno de los cuales fue Juan de Valmaseda, y no encontramos razón para rechazar la hipótesis de que León Picardo no fuese uno de los tallistas, además de ser el autor de la policromía.

Otros investigadores hubieran deseado dar a la palabra *alcance* uno de sus significados corrientes «debido a cuenta para saldo» y traducir «por el saldo debido según la cuenta que él presentó por el retablo de San Pedro», distinguiendo así una alusión a remuneración por solo la policromía, pero se ven obligados a esforzar demasiado el verbo *hizo* para hacerle significar «presentado», es decir, «extendió y presentó la cuenta».

En 1524 contrató León Picardo su único trabajo documentado que subsiste como pintor, un retablo dedicado a San Vicente, en la iglesia de Santa Casilda, a la vez que se encargó de hacer la policromía en las paredes. Las tres secciones principales del retablo, que están definitivamente especificadas en el contrato, pueden verse ahora en el Museo Diocesano que hay en los claustros de la Catedral de Burgos, y también se conservan en la misma iglesia de Santa Casilda algunas de las decoraciones murales de su puro estilo. Su curiosidad intelectual y relación con teorías estéticas, se demuestra por el hecho de que Diego Sagredo, en su libro del año 1526

«Medidas del romano», cita a León Picardo como a uno de los interlocutores en el diálogo.

Otro dato relacionado con sus actividades procede del año 1527, cuando pintó una arqueta, que ya no existe, para la capilla del Santo Sepulcro, en la Catedral de Burgos. Don Luciano Huidobro agrega a esta información, sin que sepamos de qué procedencia, que también él ornamentó las habitaciones de la Casa del Cordón, en Burgos, con muchas pinturas, que ya no existen, especialmente retratos.

Ya hemos tenido ocasión de mencionar el importante encargo de hacer la policromía del gran retablo de esculturas del altar mayor de la Catedral de Oviedo, cuyo contrato firmó el 22 de mayo de 1529, no terminando el trabajo hasta el año 1531, que es la última fecha conocida de su existencia en el mundo de los vivos. Considerable interés técnico encierra este contrato, porque en él analiza León Picardo, con extensión, los varios procesos de la policromía y el dorado que se proponía hacer.

He dejado hasta el final de su biografía una noticia que, aunque tiene todas las apariencias de referirse a él, no puede tomarse con absoluta certeza la atribución de otro trabajo que aún subsiste. Se trata de que, según informes, cuando el joven Carlos V, al desembarcar en Asturias el año 1517, pasó por la ciudad de Llanes, el 27 de septiembre, le fue presentado un artista nacido en Saint Omer, que residía con su familia en Burgos y había ido a Llanes para hacer las esculturas de un retablo sobre el altar mayor de la iglesia parroquial.

Pero cuando recordamos que otros extranjeros formaron por entonces parte del núcleo de artistas en Burgos (además de Felipe de Vigarni, que sabemos procedía de Langres en Burgundy), no podemos excluir por completo la posibilidad de que la persona distinguida con la presentación a Carlos V, fuese ninguna otra que León Picardo.

El retablo de Llanes que se conserva todavía, está formado por esculturas y pinturas. De lo que estamos absolutamente seguros es que León Picardo, cuyo estilo como pintor conocemos por las tablas documentadas de Santa Casilda, no pudo haber hecho sus muy diferentes secciones pintadas. Su denominación de escultor, con motivo de la presentación al Rey, no quiere decir que él no pintara el retablo, pero la evidencia íntima de las pinturas en sí, niega categóricamente tal atribución. Habrá que dejar a los especialistas de la escultura española la cuestión de aclarar si las tallas de Llanes están hechas por el mismo artista, muy probablemente León Picardo, autor del retablo de Cervera de Pisuerga.

Las pinturas documentadas de León Picardo, en Santa Casilda, constan de tres tablas principales: el pináculo de la Crucifixión (Fot. núm. 17) y dos más bajas laterales que representan la prueba de San Vicente en el

eculeus (1) y el cuervo que con la ayuda de otros pájaros y una pareja de ángeles, protege su cuerpo de los animales salvajes.

El estilo que revela a un artista de no más que un mediano mérito, parece haber copiado en pintura las representaciones esculturales de Felipe de Vigarni. Ya hemos visto si hemos acertado al atribuir el retablo de Cervera de Pisuegra, al estilo de León Picardo, como escultor, que estaba en este aspecto de su concepción dominado por Vigarni, y, de hecho, hay palpables relaciones entre las tallas de Cervera de Pisuegra y las tablas pintadas de Santa Casilda. En el pináculo de la Crucifixión, por ejemplo, la Virgen y San Juan recuerdan el modelo de mujer que hay en las esculturas de Cervera y el ángel, a la derecha, guardando el cuerpo de San Vicente, presenta un parecido a Nuestra Señora en el *Anna selbdritt* (1) que hay en el centro del altar de Cervera de Pisuegra.

Ambos ángeles encierran verdaderamente dilatadas reminiscencias del goticismo flamenco que liga a Vigarni con las modas del primitivo Renacimiento. Es, sin embargo, especialmente en la escena de la tortura de San Vicente en el *eculeus*, donde demuestra León Picardo haber progresado aun más en los cauces del pleno Renacimiento romano, que la mayoría de los artistas citados en el presente volumen.

Los dos verdugos, por ejemplo, en el tipo y algo tumultuosa actividad, sugieren la clase de pintura que se producía en Italia al final del primer cuarto del Cinquecento.

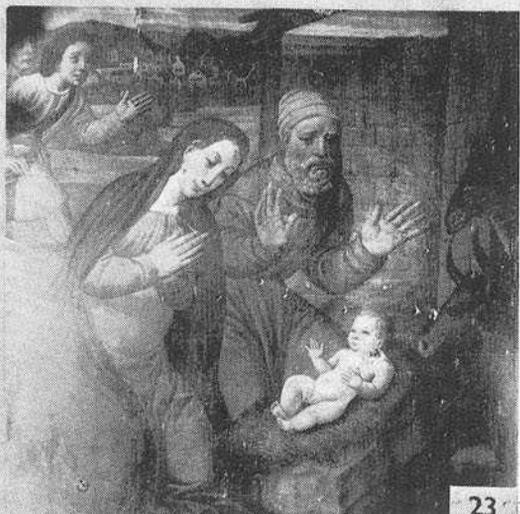
Una de las características de las tablas de Santa Casilda, es la tendencia a llenar los espacios con grandes figuras, y este proceder de León Picardo, se distingue en cierto modo de la producción corriente contemporánea, en la escuela de Burgos, del maestro de Mambrillas, cuyos modelos humanos son similares, pero quien, sin embargo, me parece una distinta personalidad y no meramente otra fase de León Picardo.

En el mismo Museo de la Catedral de Burgos hay otras seis tablas un poco más pequeñas, cuya íntima evidencia demuestra que él las pintó y alguna vez pertenecieron a un retablo en la iglesia de Bocos, cerca de Villarcayo. Los asuntos son: la Anunciación; la Resurrección; San Cosme y San Damián ejecutando el milagro de la pierna cancerosa de su devoto (con el episodio de la amputación de la pierna del Etiope, representado en menor escala, arriba en el fondo) (Fot. 18); su Decapitación; San Pedro a mitad de tamaño natural en un paisaje (comprendiendo un fragmento de otro Santo), y una efigie similar a una virgen mártir. La tendencia que León Picardo tiene hacia los efectos de la *sfumatezza*, especialmente en la

(1) Palabras desconocidas en mi vocabulario inglés.



17. — MUSEO DIOCESANO. — Crucifixión
18. — Id. id. — San Cosme y San Damián
19. — LARA DE LOS INFANTES. — Piedad
20. — BRIVIESCA. — San Martín y el pordiosero



21. — VILLAQUIRAN DE LOS INFANTES. — San Miguel pesando las almas
21 bis. — Id. id. — Santas Catalina y Margarita
22. — MUSEO PROVINCIAL. — Misa de San Gregorio
23. — VILLANUEVA DE ARGAÑO. — Natividad

interpretación de las caras, es aquí más evidente que en las pinturas de Santa Casilda.

El ha dejado también un retablo en la iglesia de Lara de los Infantes. El compartimento principal está ahora ocupado por una estatua del culto a la Virgen, pero la totalidad del resto son pinturas suyas, presentando una iconografía aun más comprensiva que la del altar de Bocos.

A la derecha de la estatua se ha representado a San Miguel como vencedor del dragón satánico, y a la izquierda, su aparición en la procesión rogativa de San Gregorio organizada para detener una epidemia. Las tres escenas en la fila más alta, son: La Virgen invistiendo la casulla a San Ildefonso; Santiago a caballo conduciendo a los españoles a la victoria sobre los infieles en la batalla de Clavijo, y el martirio de San Andrés.

La Piedad en el centro de la predela (Fot. 19) está flanqueada por dos compartimentos laterales con las figuras de San Roque y San Sebastián, este último aún concebido de acuerdo con la tradición iconográfica española como un joven señor. Considerando que San Roque y San Sebastián eran los patronos especialmente invocados contra la plaga y que otra persona relacionada está incluida en el grupo, hace suponer que el retablo fue encargado como una oferta de gracias por haber sido redimidos de la peste.

Todos los trazos del estilo de León Picardo se evidencian a primera vista, sus tipos, sus vestimentas favoritas contemporáneas y el relleno de espacios con pocas y grandes figuras. Por ejemplo, en la Magdalena de la Piedad, en Lara, y la Crucifixión, en Santa Casilda, no se ha molestado en variar la cabeza, y el San Roque se parece estrechamente al Cristo de la Resurrección de Bocos. La composición del martirio de San Andrés, está basada en las mismas líneas que la Escena en Santa Casilda, que representa la tortura de San Vicente en el *eculeus*. Hasta los halos de la Piedad revelan una configuración idéntica a la de los nimbos usados en las series de Bocos para la Virgen mártir y San Pedro.

También prueba que León Picardo fue el autor de un tríptico que hay en Santo Domingo de la Calzada, representando a la Magdalena en el centro y a San Pedro y San Pablo a los lados. La Magdalena ilustra su rostro característico de mujer, y su predilección para vestir, hasta a los santos femeninos con las modas más elaboradas de entonces. Su pote de ungüentos es prácticamente idéntico al que tiene entre las manos en la Piedad, de Lara de los Infantes. Las ondulantes expansiones de sus mangas incorporan un aspecto que la tendencia de Picardo asume a menudo en sus otras producciones.

El San Pedro es solamente una más envejecida versión de su Apóstol, como está representado en las tablas de Bocos, hasta en la naturaleza de

las llaves que lleva como emblema. Llena los espacios con sus acostumbradas voluminosas figuras, marcadas aquí por una rechonchez del físico que ya está ejemplarizado por tales otras formas de su pincel, como en particular el San Miguel, de Lara de los Infantes.

Si León Picardo es el pintor León, que los registros de 1531 le muestran haber recibido un encargo para un trabajo decorativo en el trascoro de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, su relación con la ciudad da nuevas bases para la atribución del tríptico.

En la capilla que contiene el retablo hispano-flamenco, en la iglesia de San Martín, en Briviesca, que ya se ha descrito en el tomo IV, hay colgado un cuadro solitario, cuya íntima evidencia revela claramente que fue ejecutado por León Picardo. (Fot. núm. 20). Representando a San Martín en su encuentro con un pordiosero, parece ser un fragmento de un altar desaparecido, dedicado al celestial patrono de la Iglesia.

La cabeza del pordiosero repite la del soldado que está más bajo, a la izquierda, en el Resurrección de Bocos. El escudero de San Martín duplica al Santo médico que hay a la izquierda, en el milagro de la pierna, de la misma procedencia; el árbol está pintado al modo característico de Picardo, y el paisaje montañoso halla, en general, estrechas analogías con las de Bocos, Santa Casilda y en el retablo de Lara de los Infantes.

Con un alto grado de similitud, puede incluirse también en la relación de León Picardo, más bien que al Maestro de Mambriillas, dos fragmentos de un altar que hay en la sacristía de la iglesia parroquial de Villquirán de los Infantes. (Fot. núm. 21). En uno representa a San Miguel pesando las almas y a un clérigo donante arrodillado, y el otro, exhibe las efigies de Santa Catalina (¿?) y Santa Margarita. La pieza de más declarada evidencia para su atribución es la perfecta similaridad de las Vírgenes mártires a la modificación de los tipos femeninos del Maestro de Mambriillas, que descubrimos en tales figuras hechas por León Picardo, como son la Magdalena, en Lara de los Infantes y en las tablas de Bocos, la Virgen de la Anunciación y la solitaria doncella canonizada.

El compartimento del donante y San Miguel muestran, además, su afición a colocar pocas pero grandes figuras en cada tabla, y todos los rostros están suavizados por su incipiente *sfumatezza*. La representación del eclesiástico arrodillado revela que nuestro pintor no está carente de dotes de vigor y sinceridad como retratista.

El mismo grado de gran parecido para ser obra suya, puede atribuirse a una tabla de la Misa de San Gregorio, que ha pasado de la capilla de San Juan de Sahagún (anteriormente llamada capilla de Santa Catalina de los Rojos), en la Catedral de Burgos, al Museo Diocesano. (Fot. núm. 22). Los perfiles del sacerdote y del segundo de los clérigos representados, son

persuasivamente similares a varios otros ejemplos que hay en los compartimentos de la historia de San Cosme y San Damián, en Bocos; el halo de San Gregorio es idéntico a alguno de los otros en la colección de Bocos, y la tabla otra vez denuncia el algo confuso modelano de León Picardo. Es legítimo suponer que pudo ser encargada por Antonio de Rojas, quien fue arzobispo de Burgos de 1525 a 1527, para la capilla de la familia.

El grupo de casi convincentes atribuciones a León Picardo, puede aún aumentarse con una tabla de la Epifanía que hay en la colección Georgi, de New York. Los factores más determinantes son el San José, quien es prácticamente una repetición de la curiosa ensanchada cabeza de San Pedro en el tríptico de Santo Domingo de la Calzada, y la tendencia, como especialmente en el rey mago negro, a emplear telas pesadas para las vestimentas, dispuestas en grandes y complicados pliegues. Pero, aun hay otras casi superabundantes trazas de la obra de León Picardo. La Virgen cae dentro de su modelo corriente de mujer joven; la nariz achatada del rey negro, recuerda al soldado que hay en la esquina derecha de abajo de la Resurrección en Bocos, y el otro rey que está de pies, es en mucho el mismo personaje más joven que el potentado presidiendo la causa de San Vicente en el *eculeus* del grupo de Santa Casilda.

Mientras este volumen pasa a la imprenta, Angulo ha publicado un importante artículo sobre Leon Picardo, del que yo hubiera tratado ampliamente de haberle conocido con anterioridad.

Refiriéndose a trabajos indocumentados, él también atribuye a nuestro Maestro los retablos de Bocos y de Lara de los Infantes, y acertadamente agrega una producción que yo no conocía: unas tablas de un altar de la Virgen, de propiedad particular, en Madrid, que proceden de la región de Burgos y muestran el interés de incorporar una más tangible relación a la pintura del primitivo Renacimiento en Flandes que sus otras producciones, sugiriendo que él mantuvo contacto con el desarrollo artístico en el Norte de Europa después de emigrar a España.

Nuestras investigaciones nos han llevado a la conclusión que, quienquiera que fuese el autor de las esculturas en el retablo de Llanes, León Picardo no pudo ser el pintor de las seis tablas intercaladas en el extenso marco plástico, y puesto que existen otros trabajos de este pintor anónimo, nos vemos en el deber de llamarle el Maestro de Llanes.

EL MAESTRO DE ARGAÑO. — Sobre el altar mayor de la iglesia parroquial de Villanueva de Argaño, al Oeste de Burgos, existe un retablo compuesto principalmente por seis tablas de la vida de la Virgen que nos servirán para referirlas a nombre del maestro de Argaño y agregar así otra personalidad a los anales de la escuela de la provincia en el principio del Cinquecento. (Fot. núm. 23). De notables dotes, o mejor aún, él se

inclina, como lo hace León Picardo a los gustos del completo Renacimiento romano, hasta tal punto, que el superior grado de su actividad no podría fecharse probablemente antes de la segunda década de su centuria.

Está todavía suficientemente influenciado por la vieja tradición iconográfica española, hasta el punto de colocar a la Virgen de rodillas en el asunto de la Purificación. Su más cercano parentesco artístico en la región, es acaso el maestro de Durham; pero la relación no es suficientemente íntima para sugerir que, como el maestro de Belorado, él pudiera ser su aprendiz, y posee una muy distinta individualidad, cuyas características pueden sacarse a la luz por las comparaciones necesarias para el proceso de atribuirle otro trabajo.

Puede decirse desde un principio al atribuirle esta obra, que no se puede argüir con exactitud más que a una sección del retablo que hay en la colección Lázaro, de Madrid, consistente en dos grandes compartimentos, de los cuales el de abajo representa la Anunciación y el de arriba comprende las dos escenas de la Visitación y la Natividad.

El parecido estilístico en general al altar, en Villanueva de Argaño, es de por sí evidente, y solamente falta ordenar las detalladas analogías que, al menos, implican una identidad con su trabajo. La más convincente de estas analogías es la reaparición de una peculiar clase de rostro femenino presentado a menudo en el altar y sin parecido a los empleados por cualquier otro pintor español de la época; largo y estrecho, terminando la barba en punta, y curiosamente anticipándose a los tipos de Luis Morales.

Los ejemplos en las tablas de la colección Lázaro, son la Virgen en la Anunciación y en la Visitación, y en este último caso, repitiendo tan exactamente la Madre de la Natividad, en Villanueva de Argaño, que parece imposible que las dos figuras no hayan sido hechas por un solo hombre. La predilección para presentar posturas de perfil y las manos plegadas también, lo confirman, y el perfil de Nuestra Señora en la Natividad, de la colección Lázaro, es muy similar al de la misma figura en la Purificación, del retablo que da nombre al Maestro.

La correspondencia en la disposición del velo de Santa Isabel, en ambas versiones de la Visitación, debe notarse también, y en general los pliegues de las vestiduras están tratados en exactamente la misma manera. Hay parecido también en los paisajes, fértiles y llenos, con edificios en el centro del asunto, pero viendo las montañas agrestes en la lejanía.

La fina delineación del San José en la Natividad, de la colección Lázaro y, particularmente, su muy levantado brazo derecho, constituyen elementos más avanzados de los que se ven en el retablo de Villanueva de Argaño; pero estos factores pueden ser debidos a fecha posterior en la carrera del artista, y al menos la agitación de San José es aproximada en sus manos extendidas en la Natividad, del retablo, y en el levantado brazo de Zacarías, en la Visitación.

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA