

## Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada

En la Catedral de Santo Domingo de la Calzada existen una serie de representaciones pictóricas de la primera mitad del s. XVI que convierten a este templo en uno de los museos más importantes de la Rioja para conocer las tendencias diversas que inciden en el complejo panorama de este período y permiten, de manera fehaciente, ver la encrucijada de influencias que determinan el tránsito de la pintura gótica a la renacentista.

Este centro religioso, hito fundamental del Camino Jacobeo, erigido a finales del s. XII, cobra gran esplendor con las ampliaciones arquitectónicas de los s. XV y XVI.

Durante el s. XV, la nobleza, enriquecida por las mercedes de los Trastámara, hace gala de su poder económico ampliando la primera traza del templo con capillitas tumulares, verdaderas joyas de la catedral, que se ornamentan con magníficos retablos de pintura. Tal ocurre con las góticas capillas de San Juan y la Magdalena, relicarios de dos impresionantes retablos, el del Maestro de Belorado y el de León Picardo.

El afán suntuario del Cabildo en el s. XVI, lleva a la construcción de un coro bellamente decorado por dos artistas locales, A. de Melgar y Alonso Gallego.

Más aún, en la Sala Capitular existen varios trípticos procedentes de Flandes entre los que destaca con brillo de primera magnitud, el de Adrián de Isebrant.

Estas pinturas reunidas en un mismo recinto, convierten, como hemos dicho, a la Catedral calceatense en una pinacoteca definitiva para estudiar la pintura riojana de esta primera mitad del s. XVI, dependiente estilísticamente de la Escuela Burgalesa en su primera andadura y con

artistas regionales en su despegue posterior. Pero antes de estudiar este importante legado del pasado, vamos a diseñar las características generales del intercambio de contrapuestas influencias que se funden en la llamada, genéricamente, pintura renacentista.

Es muy difícil esbozar una teoría de la pintura española del s. XVI por sus interferencias históricas y estéticas, hasta el extremo que se ha dudado si hay Renacimiento en España.

Existe un hecho y es que el Renacimiento, en sus formas italianas, viene a España cuando el goticismo estaba más exacerbado, cuando las formas medievales habían alcanzado una extremosidad y radicalismo que hacen del reinado de los Reyes Católicos, en muchos aspectos, una apoteosis del medievalismo y cuando el naturalismo tanto en pintura como en escultura, había alcanzado sus formas más exaltadas y se hallaba en vigor la tradición realista del arte flamenco.

Es entonces cuando llegan los influjos italianos basados en un idealismo incompatible con el agudo realismo español y nuestro arte ha tenido que salvar esta incompatibilidad, con resultados no muy felices. En una sola generación es imposible cambiar un estilo, y por ello en España durante la primera mitad del s. XVI, no hay pintores de primera fila, incluso durante la segunda mitad si encontramos figuras destacadas, como Morales y el Greco, se debe a sus acusadas reminiscencias medievales.

El vigor y la fuerte personalidad de la pintura española del s. XV determinan una tenue acogida del Renacimiento Italiano, ya que este movimiento, de abstracción idealizada y rítmica, irrumpe en el momento en que la dirección artística más antagónica, el humanismo, alcanza su culminación en la Península.

Los resultados serán productos híbridos y los pintores pretenden plasmar estos dos elementos contrapuestos hasta que lentamente van incorporando las ideas estéticas nuevas, aún manteniendo un fondo profundamente realista.

No es posible, por tanto, acotar rígidamente las direcciones estilísticas de la pintura española en esta época de gran euforia nacional y de exaltación religiosa y suntuaria que llena de retablos todos los lugares de España.

Sin embargo, con la dificultad de establecer un esquema válido, se pueden señalar en los últimos años del s. XV y primeros del XVI, tres direcciones:

— Hispano Flamenca: Caracterizada por una tímida asimilación de modos y elementos italianos, sobre una base fiel a la tradición realista

del arte flamenco. Cronológicamente podemos situarla en los finales del s. XV y primeros años del XVI.

— Artistas flamencos que trabajan en España y para España: A través de ellos se siguen manteniendo contactos con la pintura flamenca e incluso la conexión es mayor a través de los manieristas nórdicos. En el tiempo, la avalancha de pintores extranjeros que vienen a España, coincide con el primer tercio del s. XVI.

— Plateresca: La influencia italiana se difunde ampliamente, pero el temperamento español sigue manteniendo su crudo realismo, constante histórica de la pintura española que aflorará en el barroco y continuará hasta Picasso.

Todas estas corrientes están materializadas en la Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada.

La 1.<sup>a</sup> tiene su representación en el retablo hispano-flamenco atribuido al Maestro de Belorado.

La 2.<sup>a</sup> en el retablo de León Picardo y el tríptico de Isenbrant.

La 3.<sup>a</sup> en las tablas de Andrés de Melgar y Alonso Gallego.

#### *Retablo del Maestro de Belorado*

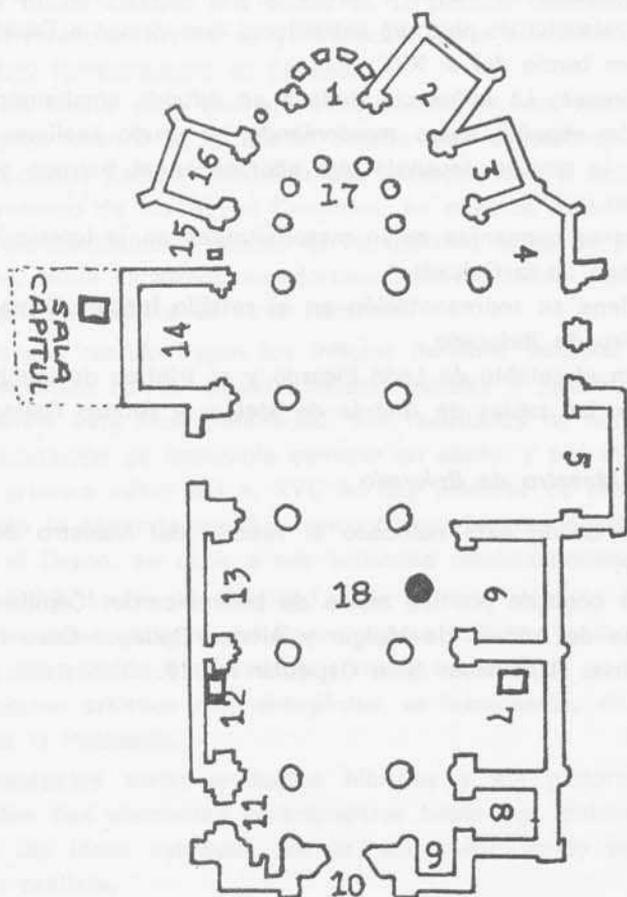
— Lugar donde está colocado el retablo del Maestro de Belorado: Capilla n.º 7.

— Lugar ocupado por las tablas de León Picardo: Capilla n.º 12.

— Tablas de Andrés de Melgar y Alonso Gallego: Coro n.º 18.

— Trípticos flamencos: Sala Capitular n.º 19.

## PLANTA DE LA CATEDRAL DE STO. DOMINGO DE LA CALZADA



PLANTA DE LA CATEDRAL

- Retablo de Sto. Domingo (n.º 18).
- Retablo del Maestro de Belorado (capilla n.º 7).
- Tablas de León Picardo (capilla n.º 12).
- Trípticos flamencos (Sala Capitular).

## I. PINTURA HISPANO-FLAMENCA

*Retablo del Maestro de Belorado*

Está situado el retablo del Maestro de Belorado en la Capilla llamada hoy de San Juan y antes de Santa Teresa, señalada en planta con el número 7. Es interesantísima esta capilla por su arquitectura gótica del s. XV, por sus estatuas yacentes y por sus pinturas. Hoy corresponde su patronato al Marqués del Puerto y Ciriñuela.

Se construyó para enterramiento y en un sepulcro tumular, colocado en el centro de la misma, yacen: Don Pedro Juárez de Figueroa, Señor de Cuzcurrita, muerto el 13 de noviembre de 1418 y su padre D. Lorenzo, educado en el Palacio Real de Enrique II y Juan I.

La capilla, por tanto, es anterior al retablo que fue adosado en el muro Este y que hoy ornamenta esta capilla.

Esto plantea un problema, el retablo es de categoría excepcional para una capilla de no muy amplias dimensiones y no parece fuera realizado para ser colocado en este lugar. La calidad, belleza y proporciones del retablo hispano-flamenco del Maestro de Belorado, son de tal envergadura que permite sospechar fue proyectada para emplazamiento de mayor visibilidad y preferencia, posiblemente para el Altar Mayor.

Se sabe por la documentación del archivo, que en el año 1529 el Cabildo inicia una obra de remodelación de la Catedral debido a problemas de hundimiento de alguno de sus soportes y al deseo de planificar un digno alojamiento al sepulcro del Santo Fundador de la Ciudad. Acude para ello al genial artista Felipe Vigarny (1), acreditado por las obras que estaba realizando en la Catedral de Burgos, y éste recomienda a Rasines para dirigir la empresa de ampliación y remodelación de la Capilla Mayor, nave del crucero y sepultura.

En aquel tiempo regía la sede episcopal el insigne Obispo D. Juan de Castellanos (1522-1541) (2), que donó 1.000 ducados para rehacer la capilla de San Bartolomé, con el fin de que le sirviera de sepulcro (3).

Reunido con los canónigos el 16 de abril de 1536 y tratando de organizar el culto sin que se interrumpieran las obras, propuso al Cabildo que se trasladara el Santísimo Sacramento del Altar Mayor a la capilla de

(1) Felipe Vigarny hizo en 1513 el proyecto del Mausoleo del Sto. y lo talló Rasines.

(2) Alonso Martínez, Ignacio. «Recuerdos Hcos. de Sto. Domingo de la Calzada». Santo Domingo, 1890, pág. 191.

(3) La capilla de S. Bartolomé sustituye a una de las 3 capillas absidales que coronaban la cabecera de la cat. románica y de las que no queda en pie más que la central.

San Bartolomé, dispuesta para recibir su cadáver el día de su óbito y puesto que había ofrecido 1.000 ducados, cantidad excesiva para tal obra, sugirió que la cantidad sobrante pudiera emplearse en el comienzo de un retablo en consonancia con las nuevas dimensiones de la Capilla Mayor (4), proposición aceptada unánimemente en aquella sesión. Movidos los capitulares por el deseo de adaptar el entorno de la Catedral a la nueva época o estilo, o por parecerles demasiado pequeño el retablo existente, se iniciaron gestiones de búsqueda que tuvieron por resultado la venida del gran escultor aragonés Damián Forment a Santo Domingo de la Calzada, para tallar el inmenso retablo nuevo.

Es lógico, por tanto, que al iniciarse las obras de reconstrucción de la capilla y nave mayor el año 1529, se desmontara el retablo viejo, hecho documentalmente probado en los libros de cuentas de la Catedral. Por ellas conocemos la existencia de un retablo anterior al de Forment. Así, en las correspondientes al año 1541, el canónigo Pedro Bravo consigna el siguiente asiento: «HICE CUENTA CON P<sup>o</sup> DE AZPEITIA, Y HALLOSE QUE HABIA PUESTO TREINTA Y OCHO OBREROS EN ASERRAR Y EN HACER ANDAMIOS PARA EL RETABLO Y PARA QUITAR EL RETABLO VIEJO Y PARA OTRAS COSAS, A REAL Y MEDIO CADA OBRERO, QUE MONTAN MIL Y SETECIENTOS Y SESENTA Y OCHO MARAVEDIS» (5).

Es evidente pues, que hubo un retablo anterior al de Forment, el llamado *retablo viejo* y dada la belleza y proporciones del retablo Hispano-Flamenco, encajado hoy en la capilla de San Juan y debido al pincel del pintor anónimo conocido con el nombre de Maestro de Belorado, pudo ser éste el que presidió la antigua capilla mayor de la Catedral. Las razones en las que basamos esta hipótesis son:

1.<sup>a</sup> El retablo del Maestro de Belorado se hizo en fecha más tardía a la construcción de la capilla funeraria donde está actualmente emplazado.

2.<sup>a</sup> Las proporciones de dicho retablo encajan perfectamente en los intercolumnios de la girola del s. XII, que circunda el Altar Mayor, pero ante la ampliación de Rasines, que da a la capilla mayor forma elíptica y eleva la cubierta, para abrir amplios ventanales que iluminen el presbiterio, el punto de mira queda ampliado y el antiguo retablo empequeñecido, por ello se piensa en hacer uno nuevo de mayor magnitud que desplaza el antiguo a la actual capilla de San Juan.

(4) Bol. Soc. Española de Excursiones: El Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. N. Marcos Rupérez. Año XXX. Primer trimestre marzo 1922. Madrid.

(5) Cuenta equivocada pues son 170 maravedís más.

## DESCRIPCION DEL RETABLO DEL MAESTRO DE BELORADO

Este Maestro, denominado así por el gran hispanista CHANDLER RATHFON POST (6), profesor de la Universidad de Harvard, tiene su obra principal en Santo Domingo. A falta de documentos y firmas, Post inventó este nombre y por haber estudiado los paneles de Belorado con anterioridad a las tablas de Santo Domingo, aceptó esta denominación cuando en realidad podía ser la de Maestro de Santo Domingo, ciudad muy vinculada a la órbita artística de Burgos y donde dejó su obra maestra. El Maestro de Belorado siguió trabajando en otras localidades burgalesas como Presencio, Castil de Peones y Santa Gadea del Cid, pero su obra más lograda está en la Catedral Calceatense. (Fotografía n.º 1).

El retablo que nos ocupa se halla presidido por una talla del Calvario que lo corona y en la calle central tiene esculturas coetáneas a las pinturas, la Virgen con el Niño y la Asunción. Una de las predelas es asimismo trabajo del escultor, con cuatro santos de pie. Estas imágenes con su gótico alargamiento, sus tallas profundas y agudas y las cabezas de fuertes relieves, con huesudos pómulos y barbas detalladas, se avienen estéticamente con las pinturas también de fondo flamenco. Pero la pintura quizá más que la escultura se hispaniza en este retablo y sus formas interpretan totalmente la sensibilidad nacional, en este momento tan ásperamente humanista, con unas figuras rebosantes de expresividad y con una crudeza expositiva de stirpe hispánica.

Las pinturas ocupan las calles laterales, con veinte escenas de la vida de Jesús y la Virgen: en la fila más alta, la Anunciación, Visitación, Natividad y Circuncisión, en la siguiente de abajo, la Adoración de los Reyes, Purificación, Huida a Egipto y Jesús entre los Doctores; sigue la Oración en el Huerto, El Beso de Judas, Cristo ante Pilatos y la Flagelación; después la Coronación, Vía Dolorosa, Descendimiento y Resurrección; y en la fila más baja, la Ascensión, Pentecostés, Coronación y para terminar, como si se quisiera expresar un signo de arrepentimiento para implorar las gracias del Señor por su redención, una representación de Jesús con la mujer adúltera.

Debajo de la predela de esculturas el pintor añadió una segunda más baja con los cuatro Evangelistas sentados ante sus mesas y en actitud de escribir los Evangelios.

---

(6) Ch. R. Post: «A History of de Spanish painting». Cambridge 1947-1953. Vol. IX-X-XI-XII-XIII. Llegó a publicar 23 tomos de esta obra y estaba trabajando en ella cuando murió.

El Maestro de Belorado tuvo, en este retablo de Santo Domingo, un Ayudante muy inferior al que destina los episodios de la fila más alta, los más alejados de la vista del observador, excepto uno que a tantos pintores ha entusiasmado, la Anunciación, tratando con especial delicadeza la representación de la Virgen y el Ángel, tal vez influido por la pintura del mismo tema que Berruguete hizo para la Cartuja de Miraflores.

Este Ayudante parece haber intervenido en algunos compartimentos realizados por el Maestro como en el Sacerdote de la Purificación y más ampliamente en el Beso de Judas. La caracterización de las figuras es menos vigorosa en sus manos y los halos de Jesús y la Virgen en sus tablas son más reducidos.

Post, para justificar el nombre de M.<sup>o</sup> de Belorado con que bautizó al ejecutor del retablo de Santo Domingo de la Calzada, compara la obra existente en Santo Domingo y Belorado, lugares distantes solamente 25 Kms., del mismo artista, pero en dos fases distintas de su evolución y llega a la siguiente conclusión:

— El Maestro de Belorado diseña su iconografía, en las tablas de la Iglesia Parroquial de Belorado que son de su primera época, con detalles totalmente flamencos, y cuajado ya su estilo, en el proceso de hispanización que se observa en su madurez, la plasma en su obra maestra, el retablo de Santo Domingo de la Calzada (7). Los rasgos de identificación que señala son los siguientes:

1.<sup>o</sup> El rostro de la Magdalena en los compartimentos del Descendimiento y la Adúltera de Santo Domingo, son reproducción exacta de la cara de la novia en la escena de Las Bodas de Caná, en Belorado.

2.<sup>o</sup> El modelo de tocado con que cubre la Virgen su cabeza en la Huida a Egipto, Descendimiento y Pentecostés, es el mismo que el de Belorado en la narración antes citada.

3.<sup>o</sup> La efigie de San Juan en la Oración del Huerto, Descendimiento y Pentecostés del Retablo de Santo Domingo, es idéntica a la representada en Las Bodas de Belorado.

4.<sup>o</sup> Los rostros caricaturizados de nariz ganchuda y labio caído ilustran escenas de tormento en Santo Domingo y están presentes en Belorado.

5.<sup>o</sup> Semejanza de los halos que rodean las Santas Cabezas en ambos retablos.

---

(7) B. I. F. G. Año XXXIX, núm. 150, pág. 50. Ese Boletín ha publicado, traducido del inglés por Gonzalo Miguel Ojeda, la parte referente a la provincia de Burgos, contenida en la «H.<sup>a</sup> de la Pintura Española», de Ch. R. Post.

— El Maestro de Belorado es un artista bisagra entre dos tendencias que intentan fundirse: La gótica flamenquizante, tan afín al temperamento hispánico, por su crudo y áspero realismo, y la italiana que se va introduciendo lentamente en Castilla.

— La pintura del Maestro a pesar de ciertas alusiones renacentes mantiene un fuerte apego a las formas flamencas, no en una copia servil sino totalmente hispanizadas, determinando rostros muy singulares y abruptos, ceños de gran expresividad, figuras de sorprendente variedad. Las varoniles aguileñas, de mucho carácter; las femeninas ingenuas y estáticas. Gustó, en los fondos, de escenarios naturalistas, deleitándose en el primor y minucia de los árboles de frondoso follaje.

Hay en este retablo de Santo Domingo de la Calzada recuerdos de Alonso Sedano y Pedro Berruguete, y al igual que en estos pintores, se perciben en el Maestro de Belorado, elementos góticos mezclados con las nuevas maneras renacentes.

Entre las notas gótico-flamencas, podemos señalar la *traza general* del retablo, la *estructura* a base de menudos calados y delicadas ojivas en los doseles, y los *fondos de oro* empleados en el encuadramiento de los Evangelistas, así como en los halos de toda la iconografía y en los brocados y pliegues agudos de la indumentaria.

Sus notas renacentes más notables son: la utilización de decoraciones *arquitectónicas renacentistas*, pero empleadas sin dominio de la perspectiva. El *uso del paisaje*, tratando con primor pero sin conseguir crear una ilusión de profundidad.

El Maestro de Belorado, por tanto, no es un artista de primera fila, pero sí podemos calificarlo como un buen representante de los pintores Hispano-Flamencos, con detalles de originalidad que le singularizan de sus coetáneos. Estas notas personales son:

1.º Una gran *imaginación*. Consigue animar composiciones vulgares con detalles naturalistas que se descubren hasta en las tablas pintadas por su ayudante.

En la Huida a Egipto, como en la versión que hay de Fernando Gallego en Trujillo, San José ofrece a la Virgen los dátiles cogidos del árbol y el Borriquillo retuerce su pescuezo para comer una hierba.

2.º El Santo Sepulcro, en la Resurrección, es una tumba del Renacimiento, con el Ángel erguido encima del Sarcófago. En la Ascensión, el Maestro resuelve débilmente el problema de representar a Jesucristo elevándose, queriendo mostrar la altura que le separa de los Apóstoles,

dibujando el cuerpo a escala más pequeña. Plantea problemas, aunque no los resuelve felizmente, de la nueva estética italiana, es un *renovador*.

3.º En los Evangelistas de la predela también demuestra su personal enfoque, representando a San Marcos afilando la púa de su pluma, y acaso con el precedente de Berruguete, presenta a San Lucas levantando el instrumento caligráfico para examinar su punta.

El estudio de este retablo nos lleva a encajarlo en la línea gótico-flamenca imperante en la Escuela Burgalesa. Pero, al igual que se observa en los pintores de esta órbita, el Maestro de Belorado, no se limita a copiar los modelos flamencos, sino que los asimila y recrea con una rural energía tanto en los temas como en los modelos humanos, tomados del natural y de la realidad que le rodea. Sus modelos son sus paisanos, sus trajes los de sus convecinos.

La falta de documentación relativa a su figura, nos lleva a utilizar el procedimiento formalista de comparación. De él se deduce la gran analogía entre la pintura del Maestro de Belorado y la de Alonso Sedano, Jefe del Movimiento Hispano-Flamenco en Burgos, éste trabajó para la Catedral Burgalesa hacia 1490 (8) y es posible que el Maestro de Belorado, al recibir el encargo de pintar «el retablo viejo» calceatense, se desplazara a esta localidad, expandiendo la técnica y estilo del foco burgalés. Aproximadamente sería la última década del siglo XV de nuestra era cuando se realiza la pintura, puesto que en 1540 se hallaba el retablo de escultura de Forment ya terminado y no parece probable que en un plazo inferior a cincuenta años hubiera quedado anticuado el primitivo.

La falta de fechas, firmas y documentos en torno a este Maestro anónimo, nos ha llevado a aplicar el sistema de comparación y eliminación para determinar el círculo y evolución de su obra y de ello hemos deducido que en una aproximación interpretativa, se puede considerar el retablo de la Capilla de San Juan como obra de madurez del artista en la que ha abandonado muchos resabios flamencos, patentes aún en los paneles de Belorado, y ha expresado de manera directa y madura su personal estilo.

---

(8) Huidobro, Luciano: Descubre un documento en el Archivo de la Catedral de Burgos, fechado en 1490, que consigna los expertos designados para hacer la tasación del retablo hecho por Alonso Sedano para la capilla de las Reliquias de la Catedral de Burgos.

## II. PINTORES EXTRANJEROS QUE TRABAJAN PARA SANTO DOMINGO DE LA CALZADA: LEÓN PICARDO Y A. DE ISENBRANT

En la Capilla de la Magdalena (núm. 12 de la planta) situada en el brazo norte de la nave lateral derecha, se conserva un retablo, con tres tablas de León Picardo.

Esta capilla es la más rica y bella del templo. Fue construida por D. Pedro Carranza en 1517, cuyo suntuoso sepulcro yacente se encuentra empotrado en el muro frontal bajo un arco gótico-florido de bellísima crestería. Una cartela al pie del monumento funerario, reza así: «D. PEDRO CARRANZA, PROTONOTARIO DE LA SANTA SEDE Y MAESTRESCUELA DE LA CATEDRAL DE BURGOS, EN VIDA SE PREPARO ESTE MONUMENTO Y DEDICO A SANTA MARIA ESTA CAPILLA QUE HIZO DESDE LOS CIMIENTOS, EN EL AÑO DEL PARTO DE LA VIRGEN MDXVII, ULTIMO DIA DE NOVIEMBRE».

Consignamos este dato para demostrar nuevamente la conexión de Santo Domingo con el importante foco artístico burgalés creado en la segunda mitad del siglo XV y que continúa en los primeros años del XVI. La bóveda de la capilla de la Magdalena recuerda la estrellada y de plementería calada empleada por Simón de Colonia en la Capilla del Condestable. La reja de hierro repujado, es réplica de la que hizo para la misma Capilla, en 1520, Cristóbal de Andino. El retablo colocado en el muro lateral se debe al pincel de León Picardo, vecino de Burgos. Todo conecta con dicha procedencia. Además consta que Felipe Vigarny, burgalés de adopción, en 1513 hizo el proyecto del sepulcro de Santo Domingo (9). Quede constancia, por tanto, de la presencia en Santo Domingo de la pléyade de artistas procedentes del norte de Europa que llegaron a Burgos y trabajaron en muchas leguas a la redonda de la Cabeza de Castilla; uno de ellos es:

### LEÓN PICARDO

La intensa actividad pictórica existente en Burgos a finales del s. XV no decae durante las primeras décadas de la siguiente centuria. Las activas relaciones comerciales de Burgos con los P. Bajos a través del Consulado del Mar convierte a la ciudad en tierra acogedora de obras y artis-

(9) Prior, A. «La Catedral Calceatense». I. E. R. (Inst. Estudios Riojanos. Logroño, 1950, pág. 51). 11 abril 1513: Rasines se compromete «a hacer la Sepultura del Señor Santo Domingo en alabastro nuevo... según la muestra que dió e hizo Maestre Felipe y a vista de dicho Maestre Felipe».

tas septentrionales. De ese origen es León Picardo (+ 1547) personalidad ampliamente documentada, que representa la colaboración del mundo nórdico en el arte español.

La entidad de León Picardo debió ser más importante que lo que sus obras como pintor nos dejan entrever. Fue uno de los interlocutores en el «Diálogo de MEDIDAS DEL ROMANO» de Diego de Sagredo (10), lo que le da ya la calidad de introductor del Renacimiento en tierras burgalesas y lo une al libro inicial de nuestra historia de la arquitectura. Nace en Saint-Omer y su calidad nórdica se adapta bien al ambiente de artistas germánicos, flamencos y franceses que entonces poblaban España. Fue escultor, pintor de retablos y pintor de tablas. Vivió, se casó, trabajó y está enterrado en Burgos (+ 1541) (11).

Sirvió a los Comuneros en su levantamiento a pesar de la distinción que Carlos V le hizo al entrar en España, cuando al pasar por Llanes en 1517, le fue presentado el artista.

El Sr. Obispo Fray Prudencio de Sandoval, en «La vida del Emperador Carlos V», dice que Picardo fue pintor y criado del Condestable.

Albarellos, en «Efemérides Burgalesas», pág. 263, añade la noticia de que antes de entrar al servicio del Condestable lo estuvo al del Conde de Salvatierra, D. Pedro de Ayala, uno de los caudillos de la Guerra de las Comunidades y le ayudó durante su prisión hasta la muerte del Conde.

Al servicio del Condestable D. Pedro Fernández de Velasco y de sus hijos y sucesores en el título, Bernardino e Iñigo, trabajó casi continuamente.

La noticia más antigua que tenemos de L. Picardo data del año 1513. Aparece su nombre en una cláusula del testamento de Gutiérrez de Mier, camarlengo del fundador de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos, D. Pedro Fernández de Velasco, en relación con el retablo de Cervera de Pisuerga, una de las muchas fundaciones de los Condestables de Castilla. En ella se consigna que la obra fue hecha por León Picardo. Este retablo es de escultura y su obra se halla en la órbita de Felipe Vignary. Después de sus actividades políticas en el levantamiento de los Comuneros a favor de los sublevados, prosigue su dedicación al arte.

(10) Diego Sagredo publica en 1526 el primer Tratado de Arquitectura del Renacimiento que se imprime fuera de Italia.

(11) Martínez Burgos, M. «Datos familiares de L. Picardo Pintor». B. I. F. G. Burgos, T. XXIX, n.º 115 (1951), pág. 490-99; dice que casó con Catalina Basurto y fue enterrado en el convento de San Pablo donde tenía sepultura familiar.

De 1523 a 1526 fue remunerado por la policromía de las esculturas del retablo de la Capilla del Condestable de la Catedral burgalesa, según consta en los documentos publicados por Carlos G. Villacampa con respecto a la continuación de las decoraciones en dicha capilla durante la 2.<sup>a</sup> década del s. XVI (12).

Este retablo fue obra conjunta de Felipe Vigarny y Diego de Siloé lo que indica la relación amistosa que el escultor extranjero Vigarny y el polifacético León Picardo mantenían por su procedencia de allende al Pirineo y su establecimiento en tierras burgalesas. La influencia de Vigarny deja huella en la pintura de Picardo y el retablo de Santo Domingo es muestra clarísima de la calidad escultórica de su pintura. Incluso se puede sugerir, que la presencia de una obra de Picardo en la Catedral sea debida al padrinazgo de F. Vigarny.

#### RETABLO DE LEON PICARDO

Es un retablo plateresco que consta de predela o banco con bajo relieves de Santa Coloma, Santa Bárbara y Santa Ursula y dos cuerpos o pisos de pintura.

El primer cuerpo formado por tres tablas separadas por columnas doradas con decoración «a candelieri» que representan a la Magdalena en el centro y a San Pedro y San Pablo en los lados. (Fotografía núm. 2)

Un segundo cuerpo separado por un entablamiento dorado con cabezas de ángeles y sobre él tres tablas paralelas a las del primer piso con San Jerónimo en el centro y Santo Domingo de la Calzada y San Francisco en las contiguas, son de otra mano. Probablemente este retablo se recompuso.

Las tres tablas del 1.<sup>er</sup> piso constituyen la obra de León Picardo, pintor. En la Magdalena aparece el rostro ovalado propio de su prototipo femenino. La indumentaria está perfectamente elaborada, según las modas de la época. Las calidades aterciopeladas de la túnica están perfectamente conseguidas y los pliegues caen verticalmente por la pesadez, que casi se mide, de la tela.

El canon de la figura es achatado, denso y tiene una plasticidad escultórica.

(12) Ch. R. Post: Ob. cit. B. I. F. G. Burgos, año XXXIX, n.º 152, pág. 243.

San Pedro es un Apóstol de cabeza fuertemente varonil y ensanchada con una silueta achaparrada, cubierto de pesadas telas. El rostro de San Pablo está perfectamente modelado.

Post fue el primer tratadista que atribuyó estas tablas a León Picardo y en su historia de la pintura dice: «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» (13).

Angulo Iñiguez también afirma en su monografía sobre León Picardo que en Logroño hay un pintor de rango análogo al de Picardo (14).

La búsqueda de documentación en torno a estos pintores de la primera mitad del s. XVI nos ha permitido encontrar un dato nuevo de atribución de estas pinturas a Picardo: en el Libro IV de las Actas Capitulares. Fol. 156 vuelto, año 1531, figura este asiento «SE DAN A LEON PICARDO, 20 DUCADOS DE ORO POR PINTAR LAS IMAGENES DE UN LIENZO».

Hasta ahora el único trabajo documentado que subsistía de Picardo como pintor era un retablo dedicado a S. Vicente, en la Iglesia de Santa Casilda, de Briviesca (hoy en el Museo del Claustro de la Catedral de Burgos) en el cual estampó su firma.

Hoy, de manera menos directa, podemos atribuirle documentalmente esta pintura en Santo Domingo. Gracias a la escrupulosidad en el registro de la administración de la catedral riojana, sabemos que León Picardo trabajó en esta obra y la atribución de estas tres tablas a León Picardo no podemos avalarlo por un contrato firmado por el pintor como en el de Briviesca pero sí gracias al dato de las Actas Capitulares.

Están reunidas en estas tablas las características de su pintura que podemos sintetizar con estas notas:

— Cubre el espacio con figuras grandes descriptivas que se adelantan corpóreamente en un primer plano y así, gigantescas y eficaces, desplazan el interés por los fondos.

— Estas figuras tienen calidades escultóricas que acusan su recuerdo de la etapa de escultor y traducen la misma concepción estética de Felipe Vigarny.

[13] Post: Ob., citada B. I. F. G., n.º 152, pág. 248.

[14] Angulo Iñiguez. A. E. A., T. XVII (1945), pág. 84-86.

— Las tres formas humanas representadas son correctas, de sencilla apostura, sin extorsiones y revelan cierto señorío y un equilibrio en la composición de acento clásico.

— Los rostros están suavizados por un tenue esfumado.

— Los colores tienen una unidad tonal y bellos tornasoles iluminan las vestiduras aterciopeladas.

Es León Picardo un artista que aunque gótico por su formación procura asimilar la plenitud y robustez del arte renacentista, puesta de manifiesto en esta obra de Santo Domingo.

El segundo piso de este retablo es de otra mano, no identificada. Tiene las peculiaridades de los manieristas de Amberes, movimiento iniciado hacia 1520 y que se manifiesta en estas pinturas por el afán de movimiento, nerviosismo exagerado en las posturas, rostros feos pero expresivos, actitudes inestables. El estatismo de las imágenes de León Picardo contrasta con el paroxismo del pintor de los cuadros superiores hasta ahora desconocido.

#### TRIPTICO DE ADRIAN DE ISENBRANT

En la Sala Capitular situada en el Claustro de la Catedral calceatense se conserva un magnífico tríptico de A. de Isenbrant, perteneciente a la Escuela de Brujas (n.º 19 de la Planta).

La Escuela de Brujas tiene en el s. XV y durante los primeros años del s. XVI pintores de gran categoría encuadrados tradicionalmente en los «Primitivos Flamencos». Pero al finalizar el s. XV esta ciudad pierde su primacía comercial al cegarse el canal que había permitido la navegación hasta los establecimientos mercantiles de sus habitantes. Este hecho favoreció a Amberes, con un puerto excelente en la desembocadura del Escalda, lo que convierte a esta ciudad en un núcleo de burgueses enriquecidos, consumidores de obras de arte que atraen a numerosos artistas. El centro del movimiento artístico se desplaza pues en los primeros años del s. XVI de Brujas a Amberes.

Brujas, para compensar esta decadencia y evitar la salida de los comerciantes establecidos en la ciudad, inicia un trato de excepción con los españoles que traficaban en el comercio de la lana. Interesaba mantener la fabricación de tejidos con la materia prima suministrada por el Concejo de la Meseta y esta relación mercantil tendrá repercusiones para el patrimonio artístico español, al permitir traer a España obras muy importantes de los pintores brujenses. Una de ellas es el tríptico de A. Isenbrant. Inclu-

so existen en la sala capitular otros dos trípticos de importación, uno de la Escuela de Amberes y otro de época más tardía, también flamenco.

#### ADRIAN DE ISENBRANT

La Escuela de Brujas tiene en este período, cabalgando entre los dos siglos, a un pintor de gran categoría, discípulo de Gerard David en cuyo taller se formó, como otros muchos pintores, es A. de Isenbrant. Su labor la realiza en Brujas y en Amberes, debido al auge adquirido por este nuevo emporio comercial, en la etapa cumbre de su carrera.

No tenemos de él ninguna obra firmada y las que se le atribuyen lo son por comparación o eliminación. Sin embargo tenemos noticias de su vida:

SANDERUS, cronista, escribiendo ya en el s. XVIII, dice: «Adrianus Isebrandus, Brugensis, Gerardi Davidis, pictoris discipulus fuit». Esta nota indica que considera a Isenbrant de Brujas. Hoy sabemos que llega de Harlem y debió ser antes de 1510, puesto que este año aparece su nombre en un documento. El año 1516 fue admitido como maestro del gremio de pintores, y en 1535 actúa en cargos importantes de dicho gremio (15).

En el mismo s. XVIII, Van Male, poeta, al tratar de los hombres célebres de Brujas, hace un elogio de su pintura y dice que «su estilo es sumamente delicado y refinado».

De las obras de Isenbrant que existen en España se han ocupado fundamentalmente, Friedlander(16), Post (17), Hernández Pereda (18) y Elisa Bermejo(19).

#### TRIPTICO DE ISENBRANT

El tríptico de Santo Domingo de la Calzada es una perla preciosa que enriquece el joyero pictórico de la Catedral.

Recoge aquí un tema ya ampliamente tratado en la pintura española: LA MISA DE SAN GREGORIO, asunto que llena la tabla central. En las puertas pueden verse, a la izquierda, San Antonio Abad, y a la derecha Santo Domingo de la Calzada.

(15) Pijoan. Summa Artis. T. XV, pág. 144.

(16) Friedlander: «Early Netherlandis Painting». XI. Leyden-Bruselas, 1974. Págs. 47-106.

(17) Post: B. I. F. G., núm. 158. Tercer trimestre, 1959, pág. 723.

(18) Hernández Perera, J.: «La obra de A. de Isenbrant en España». GOYA, núm. 34. (Enero-Febrero 1960), pág. 213-222.

(19) Bermejo, E.: «Nuevas pinturas de Adrián de Isenbrant». A. E. A. núms. 165-168. T. XLVII (1969), pág. 117-130.

El tríptico cerrado presenta al exterior la Anunciación en grisalla con el Arcángel San Gabriel en la tabla izquierda y la Virgen a la derecha. (Fotografía núm. 3)

Las primeras noticias del tríptico las recoge Carl Justi en un trabajo de 1908, señalando su valor pero sin aludir para nada a escuela ni autor. Añade el crítico además, que por aquella fecha se encontraba en Santa María la Real de Nájera, en la provincia de Logroño. La relación de los asuntos que consignó no da lugar a dudas de que se refiere a este tríptico.

Años más tarde, Post, al atribuir a Isenbrant un retablo hecho en los Países Bajos (a principios del XVI) para la provincia de Burgos y concretamente para la Iglesia de San Juan de Castrojeriz, que tiene como tema la Misa de San Gregorio, afirma: «esta misa de San Gregorio presenta nuevamente una variante en la composición del asunto que él o los miembros de su taller ya utilizaron en otros casos aún existentes; una versión es la descrita por Friedlander en 1933 como en posesión de un negociante de Berlín. Otra, en el Museo del Prado y una tercera en el centro de un tríptico de Santo Domingo de la Calzada, en la cual, según mi opinión y acertadamente percibida por otros investigadores, se patentiza el arte de Isenbrant» (20).

Lo que continúa sin aclarar es, si siempre estuvo en Santo Domingo, o como dice Justi, procede de Nájera. El hecho de que en el interior de la puerta derecha del tríptico se represente a Santo Domingo, fundador de la ciudad que lleva su nombre, hace pensar en que fuera un encargo hecho exclusivamente para su catedral.

Las noticias acerca del tríptico son escasas pero su valor es incalculable.

El asunto principal, como hemos dicho, es la Misa de San Gregorio. Con muy pocos artificios el pintor centra la composición en la exaltación del Milagro, en un primer plano la escena de la consagración y Cristo sobre el Altar en nicho semicircular. (Fotografía núm. 4)

En el mismo plano y en la parte inferior, un clérigo de rodillas, posiblemente el donante presentado por un Santo, que por su tosco sayal, puede ser Santo Domingo.

Al fondo, intentando crear una perspectiva de profundidad, detrás de la barandilla, los asistentes al Milagro. Con la Misa de San Gregorio, hizo

(20) Post: B. I. F. G. Burgos. Año XXXVIII. Bol. n.º 148, pág. 723.

Isenbrant tres trípticos para España, catalogados por Friedlander (21). Estas representaciones son: uno en Barcelona, otro en El Prado y el de Santo Domingo.

El de propiedad particular está en Barcelona y es de forma apaisada, factura muy cuidada y una composición con decidida vocación por la simetría. El centro lo ocupa el altar, que, a su vez, está ordenado en función de la figura de Cristo, cumpliendo en la escena las veces del eje real y simbólico. En el fondo los atributos de la Pasión. En el altar unos candeleros verticales subrayan la idea rectora de la composición, Cristo resucitado. Los fondos laterales son de arquitecturas renacentistas.

Los personajes que asisten a la Misa, de rodillas en torno al altar, están colocados en un equilibrio de volúmenes con respecto al eje de simetría.

En esta pintura Isenbrant imita un grabado que Durero hizo sobre este tema y que ha sido recogido por Panofsky en «La Vida y Arte de Alberto Durero» (22).

A esta misma fuente acude Isenbrant para otras versiones del mismo tema que se deben a su paleta, la conservada en el Museo del Prado y la de Santo Domingo de la Calzada.

El altar, la postura de Cristo, el encuadramiento de la escena, la composición de los celebrantes y la situación de los donantes difieren muy poco en las dos pinturas.

Los detalles decorativos, cortinas, adornos, son también idénticos.

Los personajes se ven repetidos en su caracteriología aunque varíe un poco la situación en una y otra obra. Sin embargo, también existen en ellas diferencias.

Al comparar estas dos Misas, dice E. Bermejo (23):

«Lo que más llama la atención es una mayor preocupación de detalle en el acabado y la importancia concedida a lo decorativo en el ejemplar del Museo del Prado. Ante esta evidencia se nos ocurren dos hipótesis: primera que en el tríptico de Santo Domingo haya colaboración de discípulos, por tratarse sin duda, de obra de encargo destinada a la exportación, y segundo, que corresponda a una etapa temprana de la producción de Isenbrant, cuando todavía no se siente fascinado por la exuberancia decorativa y los motivos italianizantes. Como por otra parte, los tipos y el

(21) Friedlander. Ob. cit. vol. VI, n.º 214, 1971.

(22) Panofsky: «The Life and Art of Albrecht Dürer». Princenton, 1943-1948, pág. 137.

(23) Bermejo, E.: Ob. cit., pág. 22.

modelado, nos parece que están dentro del estilo un tanto difuminado y blando del artista, nos inclinamos por la segunda, aún a riesgo de equivocarnos al no existir obras suyas fechadas que permitan establecer una evolución ascendente o decadente de su pintura. Tampoco existe, que sepamos, ningún dato que permita identificar al personaje, clérigo al parecer, presentado por un Santo, que aparece de rodillas a la derecha del primer término, identificación que sería muy interesante por tratarse, sin duda, del donante del tríptico».

En la puerta izquierda de retablo, abierto, está representado San Antonio Abad, como un anciano venerable de luengas barbas y rostro ovalado con bello claroscuro. La tabla está ocupada totalmente por su figura esbelta y elegante. Lleva los atributos propios de la Orden y de su jerarquía: la tau y la campanilla, emblemas de la orden, y el báculo distintivo de su dignidad. No falta el detalle realista flamenco; un cerdo que asoma tras las vestiduras del Santo.

En la puerta derecha se representa a Santo Domingo de la Calzada protegiendo a los peregrinos y guiando su camino. La indumentaria de Santo Domingo se identifica con la del Santo que introduce al supuesto donante en la Misa pincelada en la tabla central.

En las puertas de cerramiento existe una de las más bellas Anunciaciones de la Escuela Flamenca. Aquí no hay color, prima el dibujo, un dibujo delicado y vaporoso como diría el poeta Van Male, está hecho en grisalla. La Virgen y San Gabriel ostentan vestiduras con pliegues angulosos pero sus expresiones son dulces y serenas y se despegan de la tabla, de las hornacinas de arcos tímidamente renacentistas, con la corporeidad de esculturas.

La posición de los protagonistas de la Anunciación, las proporciones de las figuras y la forma de plegar las telas en ángulos agudos como de latón recuerdan los trípticos de Menling y de otros «primitivos flamencos». El empleo de un arco para la hornacina que no es aún de medio punto, son detalles que avalan la hipótesis de E. Bermejo de que el tríptico de Santo Domingo es obra temprana de Isenbrant.

El tríptico de Santo Domingo es una obra de importación posiblemente legada a la catedral por algún canónigo cuya memoria quiso inmortalizar el pintor en la figura del donante que, protegido por el Santo presencia, enfervorizado, el Milagro.

### III. PINTURA PLATERESCA

#### ANDRES DE MELGAR Y ALONSO GALLEGO

En el Coro de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada existen importantes pinturas de la etapa plateresca, realizadas por dos artistas locales, A. de Melgar y Alonso Gallego. Constituyen el conjunto más importante de la pintura renacentista riojana protagonizada por artistas que vivieron en la ciudad, trabajaron en la zona durante toda su vida y su obra está totalmente documentada en el legado del archivo calceatense.

Estas pinturas que decoran el coro actual en su pared Sur y Oeste (trascoro) no estuvieron colocadas en el lugar donde hoy las contemplamos. La razón es muy sencilla, este coro bajo, situado entre los pies y cabecera de la catedral, se hizo años después de pintarse las tablas.

Vamos pues a señalar algunos datos históricos acerca del traslado del coro primitivo al lugar que hoy ocupa.

Ya hemos dicho que la catedral del s. XII sufrió ampliaciones y remodelaciones. La época de mayor paroxismo constructivo fue la primera mitad del s. XVI.

En el año 1517 el Obispo D. Juan de Castellanos (24) fundamenta las cartas en las que solicita limosnas para las obras de la catedral, en el hecho de que el Deán y Cabildo están haciendo un Coro «singuloso» (25). Verdaderamente tenía razón el Obispo, el coro es un relicario de bajo relieves en nogal labrados con la exaltación fantástica de la decoración plateresca. Pero el coro, para el que solicita ayuda el Obispo Castellanos, estuvo situado en alto, a unos cinco metros del suelo y probablemente a los pies de la iglesia.

A finales del s. XVI el Cabildo, siguiendo la tradición española de colocar el coro en la nave mayor de las Catedrales, quizá para dar mayor esplendor a la liturgia o simplemente por comodidad, inicia las gestiones para su bajada.

En acta del 14 de Febrero de 1597, abordan la cuestión de *bajar el Coro* y acordaron los capitulares que si los Sres. Obispos D. Pedro Portocarrero, de Cuenca, y D. Pedro Manso (26), de la diócesis, dan los maravedís que

(24) Juan de Castellano rigió la sede episcopal de Calahorra y La Calzada de 1514 a 1522.

(25) Prior, A.: Ob. cit., pág. 57.

(26) Alonso Martínez, I.: Ob. cit., pág. 191. D. Pedro Portocarrero fue Obispo de Calahorra y la Calzada de 1588 a 1593. Posteriormente nombrado Inquisidor General y Obispo de Cuenca. D. Pedro Manso le sucede y su mandato se extiende de 1593 a 1612.

tienen ofrecidos para la reforma, *se baja el coro*, abonando la Catedral lo que falte. Se ratifica el acuerdo, el 5 de Septiembre «por los grandes inconvenientes que se siguen de tenerlo alto, por no poder acudir a las cosas y servicio del culto divino, con las ceremonias y licencias necesarias, mandando se ejecute y cumpla con la mayor brevedad que se pueda hacer». Dos años más tarde, en 1599, un documento del Archivo de Protocolos Notariales de Burgos testifica lo siguiente (27) «...que cuanto en nosotros Luis Gabeo arquitecto y Domingo de Albitiz, maestro de carpintería, fue rematado el bajar el Coro de la Santa Iglesia de Santo Domingo de la Calzada y ponerle y hacerle de nuevo en el cuerpo de la dicha Santa Iglesia y entró en ello que hubiésemos de hacer una reja de madera de roble con sus remates y una figura de la Asunción... que Jerónimo de Salazar acabe la obra a 5 de Mayo de 1599».

Efectivamente Jerónimo de Salazar, pintor y vecino de Santo Domingo se compromete a dorar y platear la reja en el Coro ya construido. La obra fue rapidísima, en un plazo de dos años se hizo la nueva ubicación del Coro y quedaban solamente los remates.

Fue entonces cuando se colocan las pinturas en el trascoro y en la pared lateral Sur del mismo.

#### HISTORIA DEL RETABLO DE SANTO DOMINGO

Las tablas del retablo de Santo Domingo, colocado en un lateral del Coro frente a la capilla núm. 6 dedicada al Beato Hermosilla, obra conjunta de A. Melgar y Alonso Gallego, estuvieron colocadas al principio en la pared del actual altar de San Sebastián (28), a la entrada de la Sala Capitular (capilla núm. 14) que tenía entonces su puerta principal en el actual altar del Cristo. Allí estuvieron unos 70 años. Se trasladan en los primeros años del s. XVII, terminada la nueva fábrica del Coro, para cerrar y decorar su exterior derecha. Es posible que algunas tablas sufriesen en el traslado un cambio en su colocación. La tabla 4 de la fila superior y la 1 de la fila inferior tienen la mirada del Santo orientada hacia afuera y no hacia el centro como indica la unidad de la narración. El centro de gravedad de toda la exposición lo constituye la tabla central de mayor tamaño, presidida por el Santo titular, y en torno a ella convergen todas las escenas

(27) A. P. N., Burgos. Leg. 2.601, reg. 8.

(28) El P. Vega describe las escenas en latín.

y esta distorsión compositiva en las tablas señaladas, no convergentes hacia el centro, puede ser debida al traslado.

Probablemente en 1826, al reforzar las columnas del Coro después de su incendio en 1825, se cambió de sitio la puertecilla de entrada exterior derecha al Coro. De ello han quedado señales en la tabla del extremo derecho de la fila inferior, donde existen adosados fragmentos de la pintura de la tabla contigua al ser colocada en ella la puerta de cuarterones tableados que da subida al órgano. Es decir el trozo de pintura que quitaron lo colocaron rellenando el vacío que había quedado en la tabla donde estuvo primeramente colocada la puerta.

#### ARTISTAS QUE INTERVIENEN Y DESCRIPCION DEL RETABLO

Este retablo es obra de dos artistas, A. de Melgar y Alonso Gallego, que podemos considerarlos riojanos aunque no por nacimiento Melgar, sí por adopción.

En los Legajos de Fábrica del archivo correspondientes al año 1531 hemos encontrado una noticia escueta que documenta la paternidad de esta obra: «*Se paga a Andrés de Melgar, vecino de Santo Domingo y a Alonso Gallego, vecino de Nájera, 4 ducados por lo que se les debe de la pintura de los retablos*» (29).

En este año 1531 y en el taller que tenía Melgar en Santo Domingo se pintan las nueve tablas de la vida del Santo. Desde luego trabajan dos pintores, dato que se evidencia por la traza diferente de las escenas aparte del que aporta la documentación.

El retablo está integrado por nueve tablas, 8 son de igual tamaño y la central sobresale de las restantes en dimensiones. Le separa una pequeña balaustrada superior, donde se encuentra la parte del ático o remate del actual retablo, que termina con esculturas de ángeles que portan escudos. Los paneles pintados se encuadran en columnas policromadas en blanco y oro con profusa decoración plateresca. Los entabla-

(29) LEGAJO DE FABRICA. 1: En dos cuadernos sueltos del legajo de Fábrica 1 correspondientes al a. 1531. Fol. 5 y 5 v.º. Hay varios asientos:

a) «Se dan a Gallego 2 ducados para el pago de la pintura de los retablos».  
 b) Se dan a Melgar 4 ducados para la pintura de los retablos.  
 c) A. Gallego se pagan 2 ducados en pago de la obra de lo que se debe de los retablos.  
 d) A. Melgar se le dan 4 ducados en pago de la obra que se debe de los retablos.  
 Hay que subrayar que los Libros de Fábrica no comienzan hasta fines del s. XVI, cuando Trento ordena la concepción de 5 libros: Bautismo, Confirmación, Matrimonio, Defunción y Fábrica.

mentos que separan las cuatro tablas altas de las bajas con relieves de decoración vegetal y cabezas de ángeles.

El retablo relata la vida de Santo Domingo, es un himno en color al fundador de la Catedral.

La temática del retablo es la siguiente:

Fila superior de izquierda a derecha:

1.<sup>a</sup> Tabla:

— Arriba, el ejército de Pedro el Cruel quiere arrasar la ciudad de Santo Domingo por declararse a favor de Enrique de Trastámara, después de la derrota de Don Pedro en Nájera, el año 1337.

— En el medio, el pueblo de Santo Domingo acude suplicante al sepulcro del Santo.

— Izquierda y abajo, sepulcro y unas manos que salen de él en señal de protección.

2.<sup>a</sup> Tabla:

— Peregrino ahorcado injustamente.

— Grupo de calceatenses que lloran el atropello.

— A la izquierda, llegada del padre y la madre del peregrino con sus bordones, acompañados de un caballero, acaso oficial de justicia.

3.<sup>a</sup> Tabla:

— En la Mesa del Gallo y Gallina, ya vivos, el corregidor y esposa que levantan las manos admirados del prodigio.

— A la izquierda, los padres del inocente ahorcado, absortos ante los animales vivos.

Los hechos de estas tres primeras tablas se datan siglos después de la muerte del Santo. Por ello no aparece su figura.

4.<sup>a</sup> Tabla:

— Al fondo, el pastor de Villaquirán con sus ovejas que destrozan la huerta del hospital.

— En el centro, la figura del Santo destacada en un plano resaltado implorando por el pastor que está tullido.

— A la izquierda y fondo, paisanos que presencian la escena.

Fila inferior de derecha a izquierda:

5.<sup>a</sup> Tabla:

— A la puerta del templo, Domingo repartiendo un pan.

— Un mendigo toma medio pan. El resto de la concurrencia, peregrinos con conchas en los sombreros y madres con niños, esperan.

— A los pies del Santo arrodillado un tullido con planchas en las manos para andar a cuatro pies. Acaso el pastor tullido.

6.<sup>a</sup> Tabla:

— Dos peregrinos maleantes insultan y golpean a Domingo que cae al fuego.

— La decoración interior y los útiles señalan el recinto del hospital. (Fotografía n.º 5).

7.<sup>a</sup> Tabla:

— Es la TABLA PRINCIPAL que quiere dar la IMAGEN COMPLETA de Domingo, representándolo como protector de peregrinos y liberador de cautivos. Así se le representó siempre del s. XII al s. XVI.

— Santo Domingo en actitud acogedora: por la izquierda a una joven y unos peregrinos todos con cadenas; por la derecha a otros encadenados, quizá cautivos.

8.<sup>a</sup> Tabla:

— Los maleantes de la tabla 6.<sup>a</sup> riñen entre sí.

— Al orar por ellos Domingo, un perro trae la mano que uno cortó al otro en la pelea.

9.<sup>a</sup> Tabla:

— El peregrino muerto bajo la rueda.

— Santo Domingo, acompañado por San Juan de Ortega, resucita al peregrino. (Fotografía n.º 6).

En las tablas inferiores destaca siempre con una forma de mayor tamaño que las restantes figuras, el Santo, ocupando en algunos casos la totalidad del compartimento.

En el retablo descrito hay una unidad temática, resalta la gloria y santidad de Domingo, pero hay dos manos perfectamente delimitadas, la de Melgar y la de Gallego.

La documentación nos dice que trabajan ambos, a los dos les pagan en plazos sucesivos cantidades fraccionadas. Son dos las manos que colaboran en la realización del retablo.

El análisis estilístico del retablo nos lleva a la misma conclusión: hay dos pintores.

En unas tablas el colorido es magnífico, de gran limpieza y brillantez, predominando los rojos, verdes y los oros, y en otras la entonación es más terrosa. Igualmente ocurre con las anatomías, naturales unas y angulosas otras. Se calibra a través de la contemplación, el trabajo de dos artistas distintos.

Melgar es pintor de talla superior a su colaborador, en él:

— Las caras son dulces, expresivas, serenas. En los rostros femeninos se perciben ecos de los manieristas flamencos.

— Las manos flexibles, naturales.

— El dibujo es perfecto.

— La pincelada segura.

— El color luminoso, verdes brillantes y rojos intensos.

— Su dominio en el oficio de dorador, lo demuestra en las orlas de oro que enriquecen e iluminan las representaciones de la indumentaria parda del Santo ermitaño que cae en pliegues flexibles de calidades perfectamente conseguidas.

Gallego, aunque no desentona en el conjunto de la obra, tiene notas de menor calidad:

— Las caras son duras, gesticulantes.

— Las manus ganchudas, acartonadas.

— Las calidades de las telas menos logradas, los pliegues son más agudos, poco naturales.

— El colorido opaco.

— Pobreza en la representación del Santo. El hábito pardo carece de ornamentación.

Incluso al representar al Santo se ven dos efigies distintas: la de Melgar de frente ensanchada y la de Gallego de canon más afilado.

Las técnicas de los pintores son idénticas, los estilos son distintos. Los tipos, el color y el grado artístico alcanzado son superiores en la obra de Melgar.

Estas notas observadas en el estudio de los compartimentos nos permiten atribuir a Gallego las tablas n.º 1 y 2 de la fila superior y las n.º 6 y 8 de la inferior (según la numeración atribuida en la descripción de las escenas del retablo), y a Melgar las situadas en la fila superior, n.º 3 y 4, y las situadas en el n.º 5 y 9 de la inferior.

La tabla central es obra de Melgar, se ve claramente su manera de representar la iconografía de Domingo que constituye el eje de simetría de todo el retablo y el eje simbólico de exaltación de su santidad. Presenta esta tabla tratamiento más refinado que las restantes, perceptible en barbas y cabellos detalladamente pintados, incluso algún arrepentimiento de Melgar para dar mayor realce al Santo como el de modificar el escapulario de caída vertical en otro arrebolado por el viento.

Melgar y Gallego se reparten por igual el número de paneles a decorar, 4 Melgar y 4 Gallego. La primacía de Melgar queda patente al encargarse él de la tabla que preside el retablo.

### TABLAS DEL TRASCORO

A los pintores reseñados anteriormente, se deben también dos ingentes tablas que cubren el trascoro. Fueron trasladadas a este lugar, al igual que el retablo de Santo Domingo, en los primeros años del s. XVII, momento de inauguración del coro nuevo. Su primer emplazamiento estuvo en el coro alto.

En el contrato estipulado en 1598 para el comienzo de la obra de bajada del coro se acuerda: «El arquitecto se ha de obligar a bajar todas las figuras y remates como es el Cristo Crucificado y Nuestra Señora y San Juan y más figuras y remates y *tableros de pintura* del trascoro y lados del coro y sus ornatos y balcones» (30).

Hay más testimonios de su antigua situación, en las Actas Capitulares correspondientes al a. 1531 (31) «el cabildo hace cuentas con Alonso Gallego, vº de Nájera, de la pintura de los *respaldos*». Le corresponde la mitad de 280 ducados, de las cuales ha de percibir Melgar 10, que le mandó dar Gallego. Firma el conforme Alonso Gallego. A continuación (folio siguiente) se lee textualmente: «En onze días del mes de febrero de mill e quinientos e treynta/e un año se hizo cuenta con Andrés de Melgar, pintor, de lo que avía de aver del pincel de los *respaldos* que hera la mytad de dozientos/y ochenta ducados que son los que de su parte le cabían ciento y cuarenta ducados y más diez ducados que le dio de su libranza a Alonso Gallego que son ciento y cinquenta ducados». Firma: Andrés de Melgar (32).

El tiempo de ejecución de estos respaldares o trascoros, como transcriben los canónigos que dirigen las obras o la administración de la Catedral, es el mismo que el del retablo de Santo Domingo. Año 1531.

La valoración de la categoría artística de Melgar y Gallego es idéntica, a juzgar por la igualdad de su retribución.

Dos años más tarde, en 1533, un hecho sorprende; Alonso Gallego desaparece de Santo Domingo y Melgar continúa con innumerables tra-

(30) En cuadernillo suelto (es posible que se introduzcan luego en algún legajo) figura este contrato. Año 1598. Folio 2 v.º.

(31) Actas Capitulares. Libro IV, folio 139.

(32) Actas Capitulares. Libro IV, folio 140.

bajos dentro de la misma catedral hasta llegar al cénit de su carrera en la policromía del Altar Mayor.

En el año 1533 se salda totalmente la deuda contraída con los pintores: Melgar firma el conforme al recibir la suma: «Conosco yo, Andrés de Melgar, pintor, vecino de esta ciudad de Santo Domingo que rescibido de vos el Sr. Can<sup>o</sup> Tomás de Paz como Obrero de la Fábrica desta M. I. Igl. diecisiete mil ciento treinta y seis ms. con los cuales me acaba de pagar toda la suma de maravedis de sus 140 ducados de la obra de *trascoros* que por mi parte había de haberlo y porque es verdad que lo recibí le dí este conocimiento y finiquito firmado de mi nombre... 24 Enero de 1533» (33).

Sin embargo, Gallego no firma este documento y envía a ultimar la cuestión económica a un sobrino, Albar Pérez Gallego, vecino de Nájera que firma el finiquito en nombre de su tío (34).

Esto hace suponer que Gallego declinó, ante el ascenso de Melgar en la carrera artística, y abandona las obras de la Catedral calceatense.

Las TABLAS DEL TRASCORO, cuya paternidad queda patente, están flanqueadas por columnas abalaustradas con una decoración plateresca más renacentista que en el retablo de Santo Domingo, bucraneos, guirnaldas y ornamentación vegetal con predominio del oro en su policromía.

Tema: Relatan escenas de la Pasión de Cristo, la Flagelación en la izquierda y la Cruz a Cuestas a la derecha.

La *composición* está hecha a base de primeros planos. Las figuras llenan totalmente el formato de la tabla y los artistas destacan, con importancia prioritaria, el tema principal.

En el mural de la Flagelación centra la escena Jesús atado a la columna que constituye el eje de simetría, a ambos lados se equilibran los grupos en la búsqueda de una distribución geométrica de los volúmenes. Los artistas en esta obra aplican fórmulas estéticas del renacimiento: la figura divina se sitúa en el cuadro como cúspide. Hay un proyecto compositivo. Existe una unidad en el relato. Las arquitecturas renacentistas con arcos de medio punto y hornacinas con esculturas pretenden resaltar el ilusionismo de profundidad mediante la ventana de fondo que crea un segundo plano. Sin embargo, el resultado no es muy feliz. El hecho de que estos murales fuesen diseñados para contemplarlos desde abajo (debido a su antigua colocación) determina unas extre-

(33) Actas Capitulares. Libro IV. Folio 140 y A. Prior. Ob. cit., pág. 108.

(34) Actas Capitulares. Libro IV. Folio 139. A continuación del documento anteriormente citado de ajuste del precio de la obra.

midades deformadas con respecto al resto de la figura y quizá los pintores resolvieron así la perspectiva para un punto de mira tomado desde abajo.

Lo mismo ocurre con las dimensiones de la columna con respecto a la estatura de Jesús, la cabeza llega a pocos centímetros del capitel. El estudio de la tabla sugiere que ante la atribución conjunta de estas pinturas a Melgar y Gallego, haya una clara intervención de Melgar en el protagonista de la escena, Cristo con el cuerpo desnudo.

En este trabajo conjunto de Melgar y Gallego es indudable se debe al pincel de Melgar el cuerpo desnudo de Jesús coloreado en entonaciones grisáceas que contrastan con las alegres tonalidades de las túnicas de los sayones. Esto sugiere la preparación teórica de Melgar que posiblemente conocía las recomendaciones de Pacheco en su tratado a los pintores cuando les indica que se puede copiar del natural los rostros y las manos pero en el resto del cuerpo han de valerse de valientes estampas e incluso recomienda que el cuerpo desnudo de Jesús se debe reproducir en tonos irreales, sin vida, para evitar todo sensualismo. Además cuando Melgar en su faceta de pintor de retablos de escultura hace la policromía de la Quinta Angustia, tallada por Forment, utiliza la gama que ya había ensayado en esta tabla de la Flagelación.

En la tabla de la Cruz a Cuestas se plantean menos problemas compositivos, se narra directamente el drama del Camino del Calvario y es el dolor de Cristo y la ayuda del Cirineo lo que prima en el mural.

Las figuras están tratadas con primor y minuciosidad hasta en los más insignificantes detalles: sandalias, cabellos, corazas. No existen deformaciones tan acusadas como en la Flagelación. Es una tabla en la que probablemente intervino de manera más directa A. de Melgar.

El *Colorido* es relumbrante, a base de rojos muy variados, bermellones y carmines, los verdes intensos y brillantes. Los blancos centellean como focos de luz.

El tono se emplea a veces en primer toque, otras a base de veladuras respetando luces y dando sombras. En los primeros planos, se acentúa la luz con blancos de plata.

En esta obra a pesar de que los documentos muestran que trabajaron conjuntamente Melgar y Gallego, el color, la composición, los tipos, en fin, la labor fundamental se debe a Melgar. En una aproximación interpretativa se puede lanzar la hipótesis de que la ausencia de Gallego a partir de 1533 en Santo Domingo fuera debido al protagonismo de Melgar en el período de suntuosidad y embellecimiento de la Catedral.

## ANDRES DE MELGAR

Es el pintor más importante y documentado de la primera mitad del s. XVI en Santo Domingo de la Calzada y podemos denominarlo como el PINTOR DE LA CATEDRAL CALCEATENSE por antonomasia. Toda su vida y obra está consagrada a trabajos en la Santa Iglesia.

La ingente labor desarrollada por Melgar requiere un estudio detenido del artista que lo vamos a dividir en tres partes:

- I: Fuentes.
- II: Datos Biográficos.
- III: Obras.

## I. FUENTES:

En ellas se refleja la labor de Melgar de 1530 a 1554 en Santo Domingo.

## 1.º Libro IV de ACTAS CAPITULARES:

- Pintura de tablas (años 1531-1533). Fol. 139-140.
- Dorados y estofados (años 1539-1553). Fol. 74 y 75.

## 2.º LEGAJOS DE FABRICA U OBRA:

- Legajo de Fábrica I (trabajos de pintura). Fol. 3, 5 y 5 v.º, y 7.
- Legajos de Fábrica V (cuentas con los herederos de Melgar), a. 1575. Carpetas 5-31-A. Carpetas 5-31-B.

## 3.º A. PRIOR: LA CATEDRAL CALCEATENSE. I. E. R. (Instituto Estudios Riojanos). Logroño, 1950:

Publica transcritos documentos de contrato y tasación para la obra de policromía que realiza MELGAR EN EL ALTAR MAYOR, pág. 104-109.

## 4.º CHANCILLERIA DE VALLADOLID. Sala de los Hijosdalgo, sig. 120/20.

## II. DATOS BIOGRAFICOS:

A. de Melgar aparece en todos los contratos como vecino de Santo Domingo. La primera noticia y el primer trabajo datan de 1530. Se casó en

la ciudad con María Díez de Tejada, calceatense, posiblemente el año 1530 y tuvieron tres hijos, Lorenzo, Andrés y Mary (35).

No se sabe de manera cierta su procedencia, pero en un documento de la Chancillería de Valladolid Sala de Hijosdalgo, se recoge su presencia en la ciudad castellana el año 1540 (36) para tramitar expediente ante los Alcaldes de los Hijosdalgo con el fin de ingresar en este estamento social y se declara hijodalgo de padres y abuelos. En él, manifiesta estar casado en Santo Domingo hacía unos 10 años (esto afirma la posibilidad de que se casara en 1530). Los testigos que se presentan son naturales de Benavente, Fuentes de Ropel y Villosino de Valdebridales y éstos declaran conocer a su padre, llamado Francisco de Melgar, casado con Beatriz de Vega y a su abuelo Martín de Melgar, casado con Beatriz de Salinas.

Estos datos hacen suponer que procedía de Zamora. Pero a partir de la fecha de su matrimonio queda vinculado a Santo Domingo hasta su muerte.

Debió de conocer la obra de Picardo con el que coincide cronológicamente y hace amistad con Damián Forment nada más llegar éste a Santo Domingo en el año 1535 (37).

En el año 1538 ya acompaña Melgar al escultor Forment en un viaje de Inspección que realizan para ver la calidad de la cantera de alabastro de Alesanco lo que prueba el comienzo de una amistad que no se rompió jamás y que quedó sellada con la colaboración de los dos artistas en el broche de oro de la Catedral: EL RETABLO MAYOR.

### III. OBRA:

Siguiendo la documentación paso a paso se puede constatar la denominación de PINTOR DE LA CATEDRAL con la que debiera denominarse a A. de Melgar; en:

1530: se paga a Melgar por «el pincel de las puertas de la Capilla Mayor». (Fol. 4 v.º) (38).

«por el pincel en la C.ª Mayor tras el retablo». (Fol. 7).

1531: «por pintar puerta órgano pequeño». (Fol. 5 v.º) (39).

(35) Legajo, 5-31-B.

(36) Chancillería Valladolid. S. Hijosdalgo, sig. 120/20.

(37) M. de Lozoya. H.ª de Arte Hispánico. T. III. El Marqués consignó la estancia de Forment en Santo Domingo del a. 1536 al 1541, fecha de su muerte. Según el Archivo Forment firmó el contrato de la escultura del retablo el 15-11-1537 en la Catedral de Sto. Domingo e incluso figura un asiento del a. 37 en el que el Canónigo Bartolomé Albión que en ese año reseña: «Dí de comer y cenar a Mª Forment luego que aquí vino, gasté 5 reales».

(38) Legajo de Fábrica I. Fol. 2.

(39) Legajo de Fábrica I.

1533: «Se toma asiento con Melgar para que dore todos los balaustres y vigas de los órganos» (40).

1539: Melgar, Forment y el Cabildo firman contrato para el dorado y policromía del Retablo Mayor (41).

1544, 45, 46 y 48: pinta vidrieras, dora rejas, hace filacteras (42).

1553: Tasación y valoración del dorado y estofado del RETABLO MAYOR (43).

Esta panorámica recoge su dedicación a tres especialidades dentro de la pintura.

1.º *Pintura de tablas*: ya hemos indicado las que decoran las paredes del Coro. Solamente hemos de añadir los retablos que hizo para las Iglesias de Cañas, Enciso, Hormilla, Tirgo, Trevijano, Bezares, Castañares, Ibrillos y Valgañón.

La prolífica producción de Melgar y su continua ocupación en las labores de la catedral calceatense hacen pensar en la creación de un taller importante dirigido por A. de Melgar y con la colaboración de ayudantes.

2.º *Pintura de vidrieras* y otros detalles menores.

3.º *DORADO Y ESTOFADO DE RETABLOS*. — En el a. 1539 cuando ya iba avanzada la obra escultórica de Forment, el Cabildo hizo un contrato con A. de Melgar para pintar, dorar y estofar el retablo mayor, tallado por Forment.

Se le exigió de antemano que hiciera una muestra de su trabajo, e hizo al efecto la de «LA QUINTA ANGUSTIA» que es la que se halla en el centro del primer cuerpo del retablo, pero el cabildo, a pesar de haberle gustado, quiso tener como seguridad y garantía el conforme jurado de Damián Forment (8 de Marzo de 1539) «FORMENT DIJO SO CARGO DEL JURAMENTO DESTA FORMA: Que la pieza del dicho Andrés de Melgar estaba muy perfectamente hecha y acabada, dorada y estofada, e que el dicho Andrés de Melgar, pintor, era persona avil e suficiente e doraría el dicho retablo e aría todo lo demás a perfección, tan bien como otro cualquiera hombre su oficio de todo el Reino» (44). No se equivocó Forment ni salieron defraudadas las esperanzas del Cabildo al confiarle esta obra que resultó perfecta, acabada y digna de todo elogio.

El Cabildo, con la muestra a la vista y dadas las oportunas garantías por Forment, no dudó en encomendar a Melgar el dorado, pintura y estofado

(40) Libro de Actas n.º IV. Fol. 140 v.º.

(41) Libro de Actas n.º IV. Fol. 66, 67, 68 y 69.

(42) Libro de Actas n.º IV. Fol. 162.

(43) Libro de Actas n.º IV. Fol. 74 y 75.

(44) Actas Capitulares. Libro IV. Fols. 66, 67, 68 y 69. Prior: Ob. Cit., pág. 104 y ss.

de su retablo, previas las condiciones estipuladas en el contrato, como por ejemplo: «el oro que fuese hecho conforme a la muestra o mejor, que emplease bien el oro y los mejores colores que pudieran hallarse y que cuando estuviera terminado el retablo, fuese tasado por dos personas, designadas respectivamente por las partes contratantes y «una tercera elegida por dichos señores» (45).

La obra del dorado debió de sufrir varias interrupciones como se desprende de los asientos que se leen en los Legajos de la Obra y Actas Capitulares, duró por lo menos trece años (desde 1539 a 1551) pues el último pago de oro se hizo el 22 de Enero de 1552.

En el libro de «Acuerdos Capitulares» aparece la cuenta con A. de Melgar, en la que hasta 1552 se hacen constar las cantidades que éste va recibiendo a cuenta de su trabajo, así como algunas cantidades que se entregan y adelantan para comprar panes de oro para el dorado del retablo. En estos asientos aparece la firma de A. de Melgar.

Que la obra del dorado debió durar el tiempo indicado se contrasta por la fecha en que se hizo la tasación, pues no parece lógico que se hiciera hasta que el retablo no se hallase terminado según se había estipulado en el contrato con Melgar en 1539.

En efecto, la tasación del dorado, pintura y estofado, se hizo, con las formalidades acordadas el 25 de Septiembre de 1553, por Francisco de Lubiano, vecino de Logroño, y Juan de Salazar, que lo era de Vitoria, ambos pintores, puestos, respectivamente, por el Cabildo y Melgar (46).

Dichos peritos redactaron su informe, obligando a Melgar a terminar algunos detalles del dorado de las molduras y a dorar y encarnar los serafines y otros detalles de la V Angustia, de manera que «acabando esto como está dicho y declarado, suma y monta el valor de dicha obra de dorar, estofar y pintar, QUINIENTOS NOVENTA Y NUEVE MIL MARAVEDIS». Dictamen que aceptaron ambas partes, prescindiendo de un tercero, a que tenían derecho según contrato.

Melgar no llegó a percibir el total importe de su obra. El último recibo firmado por él es en 1554, en el que recibe del Canónigo Valencia cuarenta y tres mil ciento veinticinco maravedís, que había dado el Emperador Carlos V (47) por la cuarta parte de una bula que se predicó en el Obispado

---

(45) El 7 de marzo de 1539 se toma juramento a Forment sobre la habilidad de Melgar. El 8 de marzo de 1539 se firma el contrato con Melgar.

(46) Actas Capitulares. T. IV. Fol. 74 y 75. A. Prior: Ob. cit., pág. 107.

(47) C. V. estuvo en Santo Domingo el a. 1541.

de Calahorra y la Calzada, según cédula firmada por su hijo el Príncipe, luego Felipe II (48).

Muerto Andrés de Melgar, sus herederos tardaron en cobrar los emolumentos de la obra, muchos años.

Después de 22 años se salda la cuenta. El año 1553 se hace la tasación y el año 1575 reciben los hijos de Andrés de Melgar ochenta ducados «para cuenta de lo que se *debe* por dorar el retablo de la Catedral» (49) con lo cual parece quedó totalmente extinguida la deuda.

En el momento de la liquidación final, Andrés de Melgar, del mismo nombre que su padre se encontraba en Madrid y otorga carta de poder a favor de su hermano Lorenzo, residente en Santo Domingo, en orden a liquidar los bienes pendientes de la herencia de su padre (50).

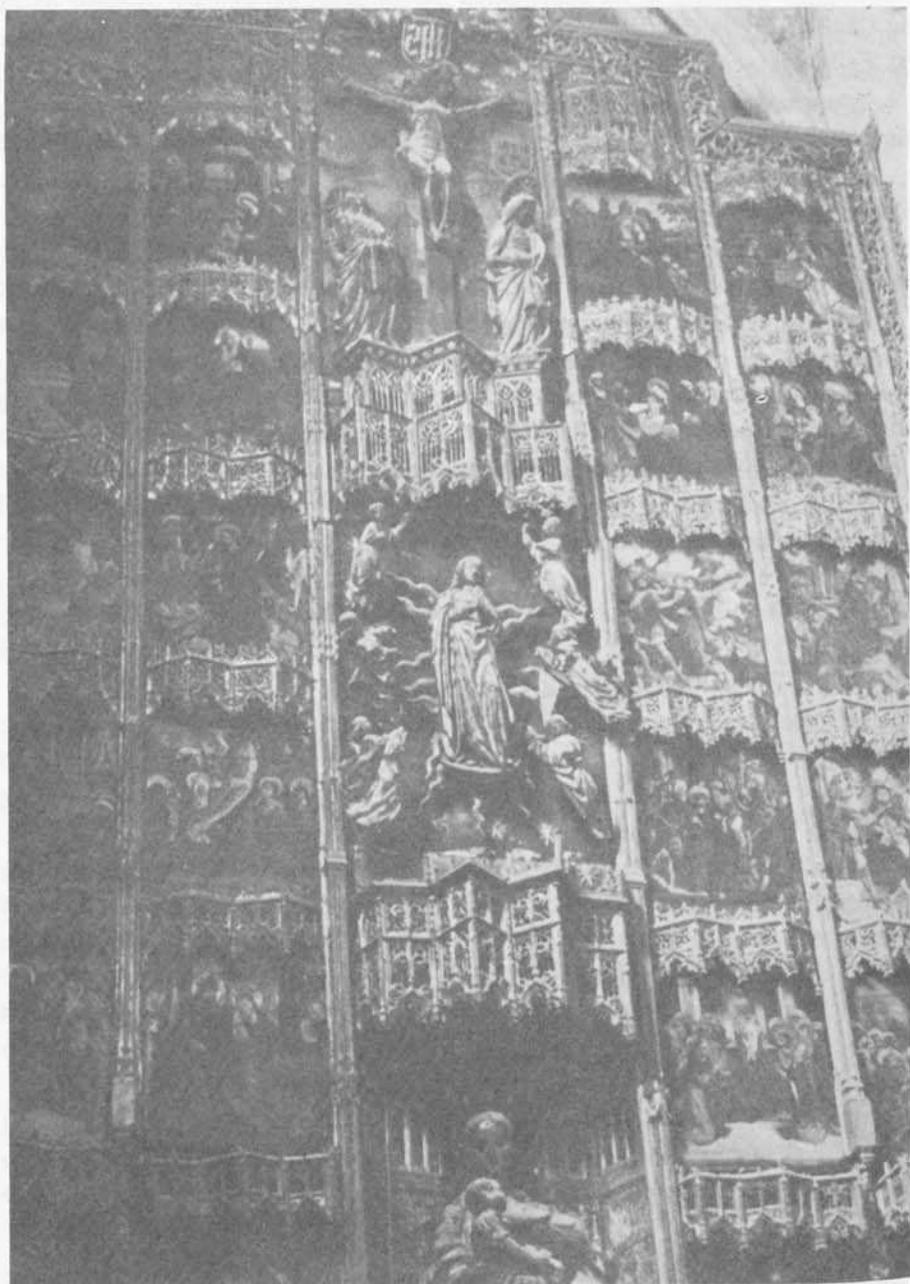
Con Andrés de Melgar se cierra esta primera mitad del s. XVI en la pintura catedralicia que empieza su andadura en el círculo burgalés y que cuaja en un artista netamente riojano.

MARIA VICTORIA SAENZ TERREROS

(48) B. S. E. Excursiones. Año XXX. Primer trimestre. Madrid, marzo 1922.

(49) Legajo 5-31-A. (Cuaderno de 5 folios).

(50) Legajo 5-31-B. (Cuaderno de 11 folios).



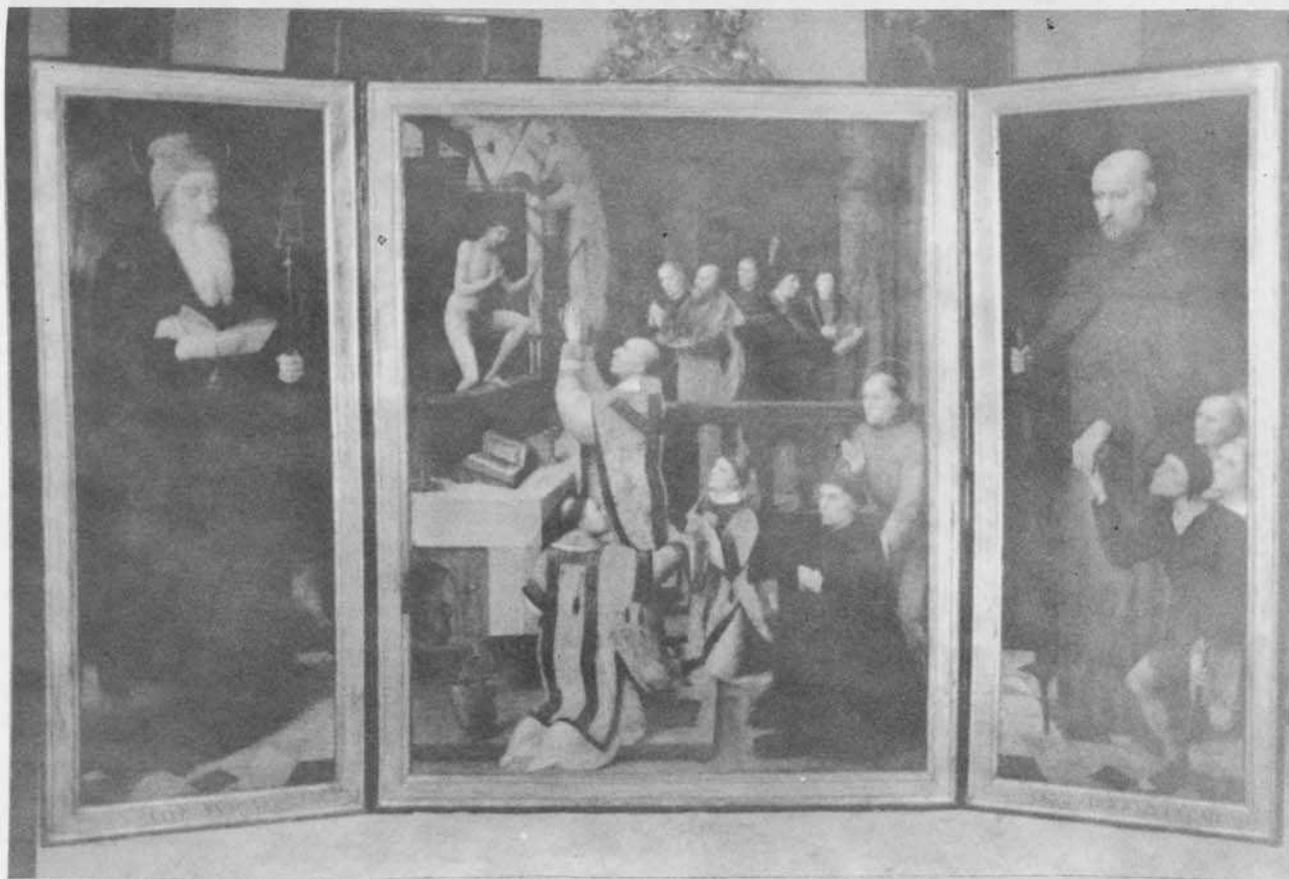
Fotografía n.º 1. — Retablo del Maestro de Belorado, Sto. Domingo de la Calzada. (La Rioja).



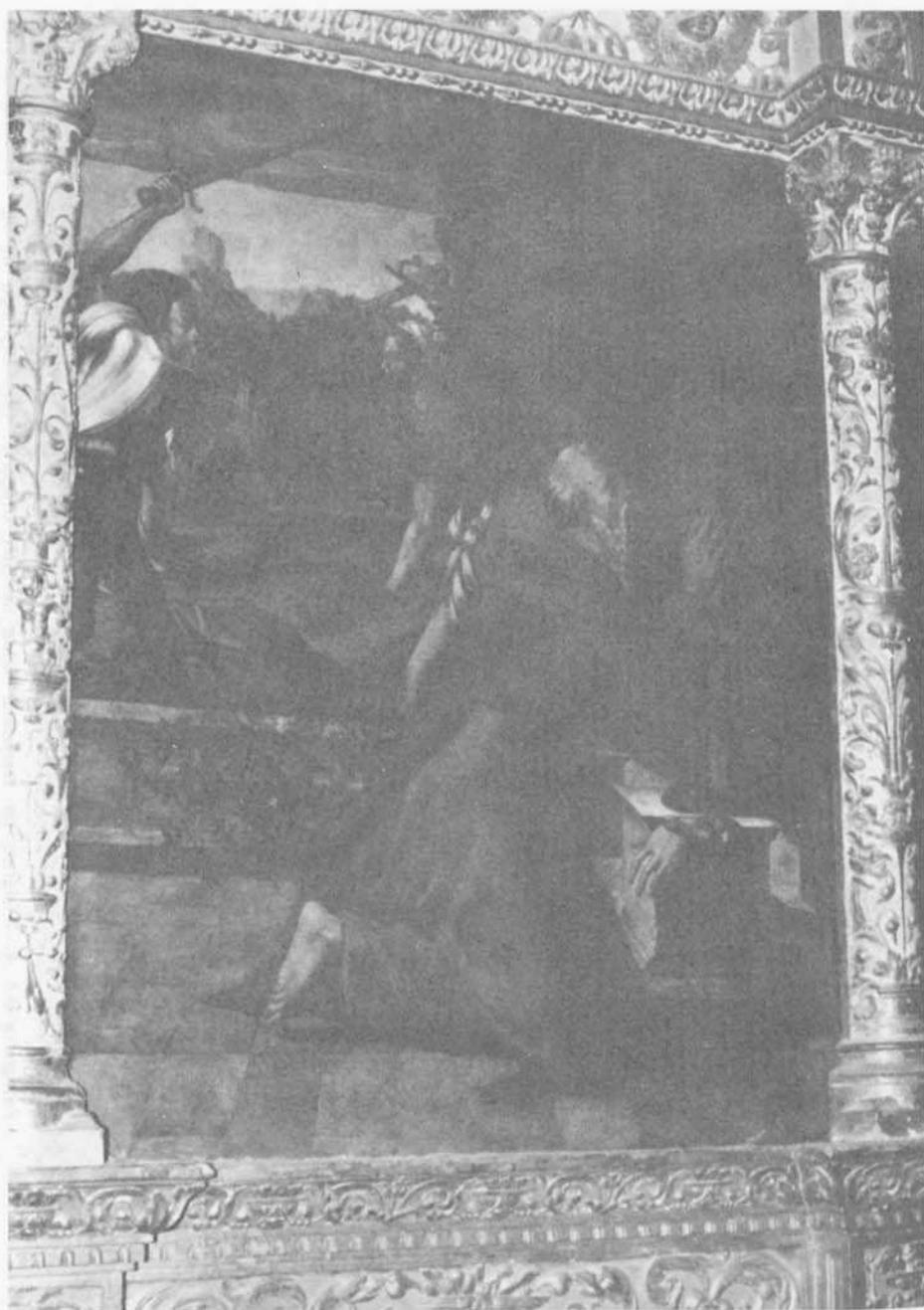
Fotografía n.º 2.—Tablas de León Picardo. Sto. Domingo de la Calzada. (La Rioja).



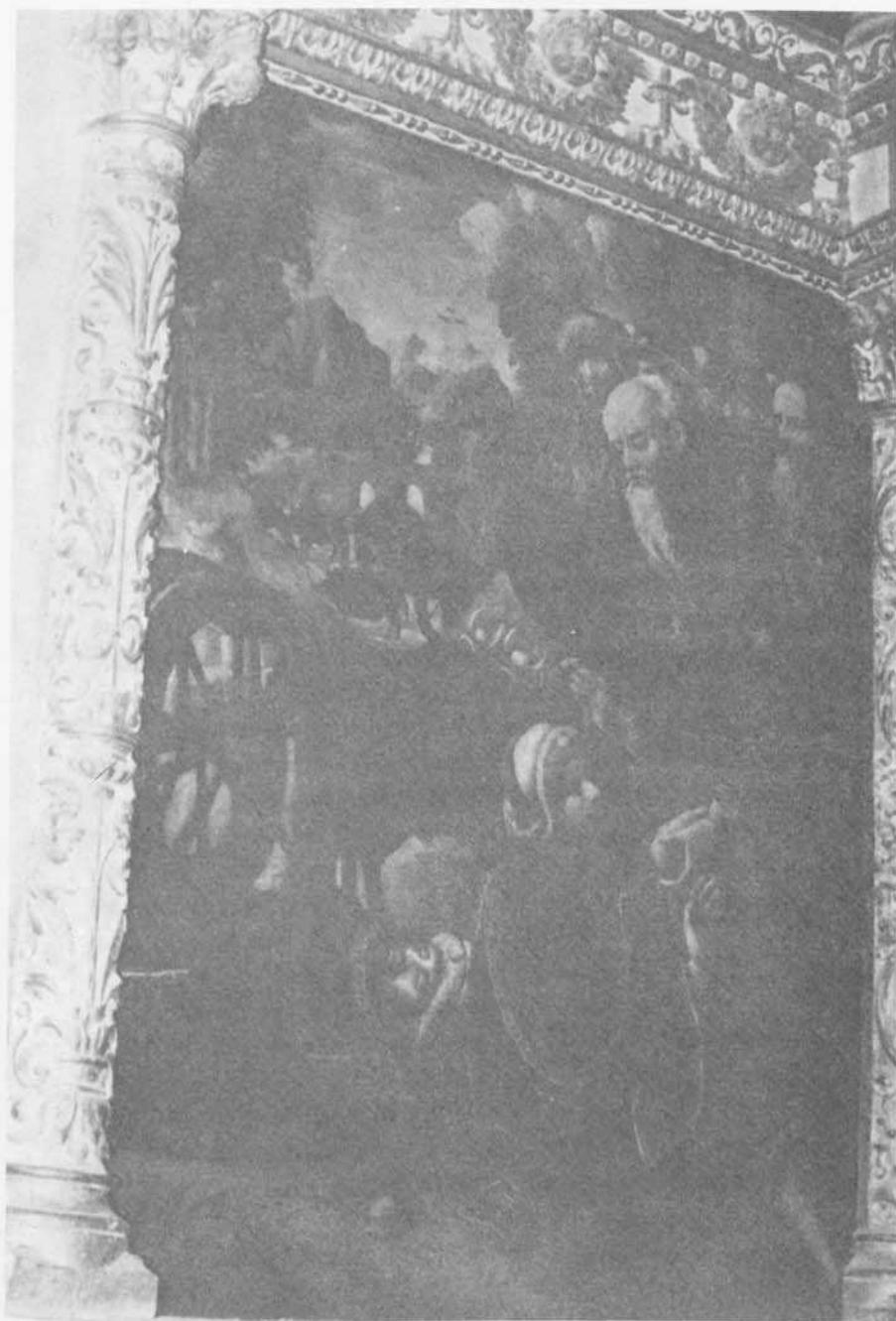
Fotografía n.º 3. — Puertas del Tríptico de Isenbrant



Fotografía n.º 4.—Tríptico de Isenbrant: Misa de San Gregorio. Sto. Domingo de la Calzada. (La Rioja)



Fotografía n.º 5. — 6.ª Tabla del Retablo de la Vida de Sto. Domingo.  
Probablemente realizada por Alonso Gallego



Fotografía n.º 6. — 9.ª Tabla del Retablo de la Vida de Sto. Domingo.  
Probablemente realizada por Andrés de Melgar

