

Aportaciones al retablo mayor de la colegiata de Santillana del Mar: promoción, autoría y fuentes de inspiración

Contributions to the altarpiece of Santillana del Mar collegiate church: patronage, artistic authorship and sources of inspiration

Julio Juan POLO SÁNCHEZ

Universidad de Cantabria

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7702-6805> / julio.polo@unican.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i20.6550>

Recibido: 27-I-2021

Aceptado: 25-III-2021

RESUMEN: Estudio comparativo del retablo mayor de Santillana del Mar, partiendo de una reflexión historiográfica crítica y de un análisis histórico-artístico que tiene en cuenta el contexto escultórico y pictórico del norte castellano en el primer tercio del siglo XVI, especialmente centrado en el taller burgalés y en su prolongación por el norte peninsular, que lleva a proponer como promotor de la obra a un abad de la colegiata, don Martín de Mendoza, que la gobernó entre 1507 y 1532. El retablo, citado ya documentalmente en 1538, debió realizarse poco antes (ca. 1530), si tenemos en cuenta el estilo de las escenas e indumentaria de los personajes, por un grupo de artífices de procedencia burgalesa, cercanos al círculo de Felipe de Bigarny y León Picardo, con claras conexiones con los retablos de Gumiel de Hizán (Burgos), de San Bartolomé en San Lesmes de Burgos o Llanes (Asturias).

Palabras clave: Retablos; Renacimiento; taller burgalés; siglo XVI; Santillana del Mar (Cantabria); Llanes (Asturias); Gumiel de Hizán (Burgos); Martín de Mendoza; Felipe de Bigarny; León Picardo.

ABSTRACT: Comparative study of the Santillana del Mar (Cantabria) altarpiece, which begins with a historiographical reflection and a historical analysis that takes into account the sculptural and pictorial context in northern Castile in the first third of the sixteenth century, a territory influenced by the Burgos training workshop, which is considered as promoter of the work to the abbot of the collegiate, Don Martin de Mendoza, who governed between 1507 and 1532. The altarpiece, documented in 1538, had to be realized shortly before (ca. 1530), according to the style of the scenes and the clothing of the individuals represented there, by artists of Burgos origin, close to the style of Felipe de Bigarny and León Picardo, related to the altarpieces of Gumiel de Hizán (Burgos), San Bartolomé in San Lesmes of Burgos or Llanes (Asturias).

Keywords: Altarpiece; Renaissance; Burgos's artistic workshop; sixteenth century; Santillana del Mar (Cantabria); Llanes (Asturias); Gumiel de Hizán (Burgos); Martín de Mendoza; Felipe de Bigarny; León Picardo.

Un primer intento de aproximación histórica al retablo mayor de la colegiata de Santilla del Mar lo llevó a cabo Amós de Escalante (1871), quien propuso para él una cronología en torno a finales del siglo XV y la posible promoción por parte de algún miem-

bro de la familia Mendoza “abad o señor, que regía la iglesia o los estados de Santillana”¹. Tal vez su errónea datación se basó en

¹ Amós de Escalante, *Costas y Montañas. Diario de un caminante*, (1871. Madrid: Renacimiento, 1921), 563.

que apreció en él “una mano extranjera, flamenca o borgoñona”, cuyo estilo “llano”, sin embargo, le resulta más avanzado y de un “arte superior” al de los principales artífices españoles del momento “Luis Dalmau (...), Pedro Gumiel, Sancho de Zamora y Pedro de Córdoba”. También le llamó la atención su predela de los evangelistas, “en actitudes de su ministerio, familiares y diversas” y con un “curiosísimo estudio de arqueología e indumentaria” en su mobiliario y personajes.

Algún tiempo después (1919), don Julián Ortiz de la Azuela, entonces párroco de la villa, pudo consultar con detenimiento varios documentos sacramentales, hoy desaparecidos, por lo que su obra puede considerarse una fuente indirecta, pero fiable y digna de consideración, a pesar de ciertos errores interpretativos, fácilmente disculpables por la fecha de su redacción². Fue él quien aportó un primer dato, de suma importancia para su certera clasificación, que tomó de una visita pastoral, girada al templo por don Hernando de Espinosa, el 1 de noviembre de 1538, en representación del abad don Pedro González de Mendoza, en la que literalmente se confirma la existencia del conjunto que ha llegado hasta nosotros, pues señala que “en el altar mayor hay un retablo grande muy rico con ystorias de bulto y pincel e custodia en medio del dho. altar de talla donde está el Santísimo sacramento”. Así pues, no cabe duda de que para estas fechas el retablo que conservamos estaba finalizado (Fig. 1).

En un inventario de la parroquia, incluido en el mismo libro de visitas, pero fechado en 1606, se vuelve a hacer alusión a esta obra, añadiéndose algunos datos descriptivos de indudable interés para conocer la distribución de sus tallas, dice así: “Primeramente un retablo en el altar mayor de tabla y pincel dorado en esta forma. Una custodia antigua donde está el Santísimo Sacramento, con cuatro ángeles de bulto, encima la imagen de Santa Juliana de bulto Dorada y a los lados

Santa Justa y Santa Rufina³ y mas alto una imagen de nra. Sra. de la Absuncion dorada con ocho angeles y sobre todo un Xptº con mª V. y S. Juan, a los lados cuatro tableros de pintura y doce apóstoles de bulto y cuatro evangelistas. Encima de la custodia está una caja con dos puertas y dos llaves (...)”⁴. Precisamente, en esa caja-relicario, situada sobre el sagrario, se habían depositado las reliquias de la mártir titular del templo, que habían sido trasladadas, en marzo de 1453, por el obispo de Burgos don Alonso de Cartagena, con consentimiento del patrono (el primer marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza) y los beneficiados del templo desde el lugar donde se encontraban enterrados hasta aquel momento, en la nave central del templo, hasta un “lugar alto honorable encima de la pared de aquel altar mayor, haciendo el altar mas largo e mejor compuesto que primero era”⁵. Tal afirmación llevó a Ortiz de la Azuela a sugerir, equivocadamente, bajo nuestro punto de vista, que existió un retablo mayor, anterior al actual.

Algún tiempo después (1930) veía la luz la magna obra sobre la pintura española, medieval y moderna, de Chandler R. Post, quien reservó uno de los epígrafes de su tomo noveno, conjuntamente, a León Picardo y al Maestro de Llanes⁶. No es ahora

³ En época de Ortiz de la Azuela estas tres imágenes se conservaban en el camarín.

⁴ Libro de Visitas, fol. 83.

⁵ A este respecto Ortiz de la Azuela supone que para colocar en la capilla mayor las reliquias halladas “mandó D. Alfonso añadir al altar mayor, que entonces había, un nuevo cuerpo; y si consideramos atentamente la descripción que se hace en los inventarios citados, comprendemos que el hueco del segundo cuerpo que hoy ocupa la imagen de Santa Juliana, y antes sus reliquias, se necesitaba para la custodia, o tabernáculo; como ahora sucede con le (sic) primer cuerpo, cuyo centro está destinado también al sagrario, o tabernáculo; como se añadió el altar y se hizo más largo (alto) se le puso un cuerpo más que seguramente fué el que hoy es primero, la Asunción que ocupa el centro del segundo, que dando en el mismo, subió a formar el tercero”.

⁶ Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, Vol. IX, Part I. (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1947, New-York: Kraus Reprint Co., 1970), 633-656.

² Julián Ortiz de la Azuela, *Monografía de la antigua Colegiata (hoy iglesia parroquial) de Santillana del Mar, por su cura párroco...*, (Santander: s.e., 1919), 96-101.



▪ Fig. 1. Anónimo (taller burgalés). Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana. Santillana del Mar (Cantabria). ca. 1530-1535. Foto del autor.

nuestra intención definir las peculiaridades del estilo pictórico de León Picardo, artista que ha recibido una gran atención historio-gráfica⁷, aunque sí, como veremos, desterrar

⁷ La obra de León Picardo ha sido estudiada, siguiendo un orden cronológico, entre otros, por Juan Agapito y Revilla, "El escultor Juan Picardo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. BSEE, n.º 30 (1922), 153-159; Francisco José Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español* (Madrid: Imprenta Clásica Española, 1923), t. I; Mariano Cagigal "La capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuega (Palencia)", BSEE, n.º 32 (1928), 40; Carlos G. Villacampa, "La Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*. AEAA, n.º 10 (1928), 25-44; Manuel Gómez Moreno, "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", AEAA, n.º 25 (1933), 1-6; José Cuesta y Filemón Arribas, "El Retablo de Oviedo. II. La documentación del retablo", AEAA, n.º 25 (1933), 7-20; Luciano Huidobro y Serna, "Artistas burgaleses. León Picardo, pintor y escultor", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, n.º 66 (1939), 189-194; Xavier de Salas, "León Picardo, pintor", *Correo Erudito*, n.º 12 (1941), 72; Diego Angulo Íñiguez, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*. AEA, n.º 68 (1945), 84-96; Teófilo López Mata, *El barrio y la iglesia de San Esteban de Burgos* (Burgos: S. Rodríguez, 1946); Post, *A History...*; Ismael García Rámila, "Testamento y codicilo originales del famoso pintor León Picardo", *Boletín de la Real Academia de la Historia*. BRAH, n.º 125 (1949), 265-281; Teófilo López Mata, *La catedral de Burgos* (Burgos: S. Rodríguez, 1950); Manuel Martínez Burgos, "Sobre León Picardo, pintor", *Boletín de la Institución Fernán González*. BIFG, n.º 115 (1951), 490-499; Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, en *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, (Madrid: Plus Ultra, 1954), t. XII; José Cuesta Fernández, *Guía de la catedral de Oviedo* (Oviedo: Diputación, 1957); Diego Angulo Íñiguez, "El retablo de Santa Catalina en Barbarín (Navarra)", *Príncipe de Viana*, n.º 94-95 (1964), 49-50; José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis*, XXIV (Madrid: Espasa Calpe, 1970); J. Rogelio Buendía, *Historia del Arte Hispánico*, III (Madrid: Alhambra, 1980); Fernando Marías y Agustín Bustamante, "Estudio introductorio" a la edición de D. de Sagredo, *Medidas del Romano* (Madrid: ICRBC, 1986); Miguel Ángel Castillo Oreja, "La Eclósión del Renacimiento. Madrid entre la tradición y la modernidad", en *Madrid en el Renacimiento* (Madrid: Comunidad Autónoma, 1986), 135-169; Julia Barroso Villar, "En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Imafronte*, n.º. 3-5 (1987-1989), 1-15; Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989); Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990) t. III; Francisco de Caso, "Historia

algunas suposiciones respecto a su dedicación profesional conjunta a la pintura y a la escultura, así como su identificación con el maestro que trabajó en Llanes; extremo este último que ya negaba el propio Post cuando afirmaba que "Nuestras investigaciones nos han llevado a la conclusión de que, quienquiera que fuese el autor de las esculturas de Llanes, León Picardo no pudo ser el pintor de las seis tablas integradas 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"⁸. No obstante, Post considera, como

del retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Academia*, n.º 74 (1992), 415-443; *El retablo de Oviedo* (Oviedo: Hidroeléctrica del Cantábrico, 1993); Miguel Ángel Castillo Oreja, "La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa* (Madrid: Universidad Complutense, 1994), t. II, 789-807; Pilar Silva Maroto, "La pintura española sobre tabla de los siglos XV y XVI, en la Catedral de Burgos", en *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos* (Burgos: Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos y Cabildo de la Catedral, 1994), 96-218; Pilar Silva Maroto, "La pintura en Alcalá de Henares en la época de Cisneros: notas para su estudio", en *La Universidad Complutense y las Artes* (Madrid: Universidad Complutense, 1995), 63-74; Margarita Estella Marcos, *La imaginaria de los retablos de la capilla del Condestable* (Burgos: Amigos de la Catedral y Cabildo de la Catedral, 1995); C. Alonso de Porres Fernández, "Identificación de un retablo de Vigarny y Picardo que se daba por desaparecido", BIFG, n.º 211-212 (1995), 363-374; Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", AEA, n.º 273 (1996), 23-43; Fernando Marías, "Diego de Sagredo, entre arquitectura y escritura", en *Medidas del romano* (Toledo: Antonio Pareja, 2000), 11-50; Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001); *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)* (Valladolid: Universidad, 2005); René Jesús Payo Hernanz y María del Pilar Alonso Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos", en Emilio Jesús Rodríguez y M^a Isabel Bringas, *El Arte del Renacimiento en territorio burgalés* (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2008), 209-239; Alberto C. Ibáñez y René J. Payo, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600* (Burgos: Cajacírculo, 2008), 192-194.

⁸ Post, *A History...*, 651. *Our investigations have led us to the conclusion that, whoever was responsible for the sculptures in the retablo of Llanes, León Picardo could not be*

veremos a continuación, que este anónimo Maestro de Llanes es el mismo pintor que realiza las pinturas del retablo de Santillana.

Del Maestro de Llanes destaca Post la síntesis que consigue entre la tradición tardogótica, perceptible, incluso, en el empleo ocasional de brocados y dorados, y su avance hacia nuevas formulaciones renacentistas, que identifica en su inclinación a emplear “escenarios de arquitecturas renacentistas”. A pesar de que no lo considera “uno de los grandes de su profesión” (lo que le alejaría, por tanto, de su identificación con León Picardo), dice de él que creó tipos, masculinos y femeninos, que permiten reconocer su mano en otras obras, como, por ejemplo, en el retablo mayor de Santillana del Mar. Hasta aquí no tenemos dificultad en coincidir con las apreciaciones de Post, sin embargo, en su texto se desliza una afirmación, posiblemente inducida por una aseveración previa de Luciano Huidobro, según la cual se llega a considerar que León Picardo fue, además de pintor, escultor. Todo ello se sustenta en una compleja urdimbre en la que se entrelazan, a nuestro entender, hechos incontrovertibles e interpretaciones excesivamente apresuradas, basadas en meras coincidencias, que pasamos a analizar.

En primer lugar, todos los que se han ocupado del retablo mayor de Llanes se hacen eco de la narración contenida en la crónica de Laurent Vital. Dicha fuente es conocida a partir de una copia del manuscrito original que fue realizada, hacia 1618, llevando por título *Le voyage de Charles d’Autriche, depuis empereur 5 de ce nom, en Espagne, par Laurent Vital, serviteur domestique du dit prince*, y que pudo formar parte, inicialmente, de la biblioteca de la catedral de Tournai⁹. En

the author of the six painted panels inserted in the extensive plastic assemblage; and, since other works by this anonymous painter are extant, we must create for him the name of the Llanes Master. Utilizamos la traducción de Gonzalo Miguel Ojeda bajo el título “Historia de la pintura española [12]: (cont.)”, publicada en el BIFG, nº. 152 (1960), 242-250.

⁹ Posiblemente esta es la copia que en 1835 fue ad-

el tomo tercero de esta obra se incluye el *Premier Voyage de Charles-Quint en Espagne, de 1517 a 1518* del cronista Laurent Vital¹⁰, al que se considera un personaje originario de la Flandes valona, en base a ciertos giros lingüísticos, en los que el autor traslada al francés expresiones literales o frases hechas de origen flamenco.

La crónica comienza a finales del verano de 1517 (el 8 de septiembre), narrando el viaje de una flota de 40 barcos, que zarpó desde el puerto holandés de Flesinga con rumbo a Santander, llevando al joven rey Carlos, acompañado de su hermana Leonor y de varios sirvientes, entre los que se encontraba un ayudante de cámara llamado Laurent Vital. El mal tiempo desvió el convoy hacia el oeste, hasta alcanzar tierra frente a la pequeña localidad de Tazones, junto a Villaviciosa (Asturias), el 19 de septiembre, once días después de su salida. El día 26 el monarca y su séquito partieron desde Rivadeseña rumbo a la villa de Llanes, distante cinco leguas, localidad, esta última, calificada por el cronista como “pobre y destruida” y en la que sólo permaneció dos días; la mañana del primer día, el rey, por ser domingo, acudió a oír misa en su iglesia mayor (la colegiata de Nuestra Señora del Conceyu) y por la tarde asistió a una corrida de toros. Paseando por la villa Laurent Vital, junto a otros miembros

quirida por la Bibliothèque royale de Bruxelles, cuya transcripción fue incluida por Gachard y Piot en la compilación, publicada en 1881, bajo el título de *Collection de Chroniques Belges inédites. Publiée pour ordre du Gouvernement. Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas. Publiée par MM. Gachard et Piot, de L’Académie et de la Commission Royale D’Histoire, etc. Tome Troisième. Premier Voyage de Charles-Quint en Espagne, de 1517 a 1518, par Laurent Vital. Voyage et expédition de Charles-Quint au Pays de Tunis, de 1535, par Guillaume de Montoiche. Expédition de Charles-Quint a Alger, en 1541 par un anonyme. Voyage de la Reine Anne en Espagne, en 1570, par Alyxes de Cotereau* (Bruxelles: F. Hayez, 1881).

¹⁰ La primera traducción al castellano se incluyó en el tomo I de la obra de José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI. Recopilación, traducción prólogo y notas por J. García Mercadal...* (Madrid: Aguilar, 1952), 625-788.

del séquito real, se cruzó con un extranjero que en ese momento se encontraba en Llanes. El cronista describe este encuentro del siguiente modo: “Cuando me estaba paseando con dos de las gentes del rey, nuestro señor, el uno llamado Andrés de Duverin, uno de los gentileshombres de cámara del rey, y el otro llamado Guillermo de Ferin, primer ujier de armas, vino a encontrarnos un hombre honrado que, como después supe, era natural de Saint-Omer, y de oficio tallista de imágenes, que tenía su mujer y su familia viviendo en Burgos, en España, y había sido encargado para ir a aquella villa para tallar una nueva mesa de altar en la iglesia mayor de Llanes. Oyendo éste que éramos del país de allende y que hablábamos de la impetuosidad del mar (...), nos vino a saludar, diciendo: «¡Dios os guarde, señores! Bien he oído por vuestras conversaciones que no sois naturales de Castilla, sino de mi país de allende». Y como yo tomase la palabra y le respondiese más que los otros, se dirigió a hablar a mí más que a los otros. Así que me puse a hablar con él, me dijo que gran bien le hacía cuando a la vez podía encontrar a alguien del país de allende para hablar con ellos y preguntarles noticias de su tierra”¹¹.

Esta narración ha llevado a algunos historiadores a considerar que el anónimo maestro de Saint Omer (localidad cercana a la región francesa de Picardía) estaba llevando a cabo, cuando no finalizando, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Llanes, dejando implícita o explícita opinión de que se deberían a él tanto sus esculturas, como la mazonería y las pinturas. También, por su procedencia picarda y por su vecindad burgalesa, se ha propuesto su identificación con León Picardo. Sin embargo, si atendemos a la literalidad de lo expuesto en la crónica, tanto en esta primera ocasión, como en otras dos más a lo largo de la narración, Laurent Vital se refiere a este artífice, exclusivamente, como tallista de imágenes [*tailleur d'images*] y afirma que se encontraba entonces en la villa de Llanes “para tallar una nueva

mesa de altar en la iglesia mayor” [*pour taller une nouvelle table d'autel à la grande église*]. En modo alguno, por tanto, se puede afirmar que el conjunto del retablo de Llanes estuviese, ni siquiera, comenzado y, mucho menos, se puede llegar a atribuir la autoría de sus pinturas a León Picardo.

El error de considerar a León Picardo como escultor partió de la atribución que realizó Luciano Huidobro¹² (recogida después por Post, como antes señalamos) a este maestro como posible autor de las esculturas y relieves del retablo de la capilla de Santa Ana de Cervera de Pisuerga, obra promovida por el camarero de los Condestables don Gutierre Pérez de Mier y su primera esposa doña Isabel de Orense, aunque reconoce que allí León Picardo, en su concepción plástica, se muestra “dominado por Vignoni”. Desconocía entonces Post que, efectivamente, el retablo había sido contratado, hacia 1513, por Felipe de Bigarny, en compañía de León Picardo, pero que este último se encargó exclusivamente de la policromía; la única pintura que acoge el retablo es anterior, de 1495, y es obra documentada de Juan de Flandes, pieza que ya poseía el promotor y que obligó a integrar allí, condicionando la composición de la predela¹³.

¹² Post opina, en primer lugar, que, aunque su figura se había perfilado ya suficientemente como pintor, no lo había hecho como escultor; induciendo a un error, iniciado por Luciano Huidobro, que se ha mantenido posteriormente, al considerar a León Picardo como artista de ambas especialidades. Huidobro y Serna, “Artistas burgaleses...”, 189-194.

¹³ José Luis Cano de Gardoqui, *Cervera de Pisuerga. Iglesia de Santa María del Castillo* (Palencia: Diputación Provincial, 1994). Véase también, Del Río de la Hoz, *El escultor...*, 115-117. Se conoce la autoría de estos maestros gracias al testamento de Gutierre de Mier (Burgos, 12-02-1513), donde se cita al escultor, Felipe (Bigarny) y al policromador León (Picardo), así como que la obra se llevó a cabo en Burgos. Véanse también las obras de Cagigal, “La capilla...”, 40; Huidobro y Serna, “Artistas burgaleses...”, 189-194; Beatrice Gilman Proske, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance* (New York: Hispanic Society of America, 1951); Ignace Vandevivere, *Les primitifs flamandes. La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga* (Bruxelles: Centre National de Recherches Primitifs flamands, 1967); Fran-

¹¹ García Mercadal, *Viajes de extranjeros...*, 644.

María Cruces Morales considera que uno de los elementos destacables del retablo de Llanes es su “precocidad” en la introducción de los elementos decorativos renacentes, de raíz lombarda, frecuentes en los retablos de la escuela burgalesa, más concretamente en el taller de Bigarny, y comunes a otros entalladores en piedra¹⁴. A partir de su estudio se han asentado como ciertas varias suposiciones, a nuestro modo de ver, precipitadas. En primer lugar, que el maestro de Saint Omer, citado en la crónica de 1517, estaba realizando (si no finalizando) el retablo mayor de la colegiata. Que se puede identificar a este maestro con León Picardo, recogiendo así, parcialmente, una reflexión de José María de Azcárate, que no hacía sino repetir la teoría enunciada por Post¹⁵. Para Morales, las pinturas responden a un gusto “hispanoflamenco”, ya dentro del siglo XVI, mostrando su avance hacia el Renacimiento en los fondos arquitectónicos, advirtiéndose, no obstante, grandes diferencias entre el denominado Maestro de Llanes y León Picardo; para ello se sirve de la comparación entre la escena de la Anunciación del retablo

de Llanes y otras pinturas con el mismo tema, documentadas, de León Picardo –la Anunciación del Museo del Prado¹⁶ y la Anunciación del Museo Diocesano de Burgos (1524)–¹⁷, mientras insiste en considerar que el Maestro de Llanes es también autor de las pinturas de Santillana¹⁸ (Fig. 2).

Llegando aún más lejos, Isabel del Río ha propuesto más recientemente (2001) que León Picardo pudo trabajar en el retablo de Llanes no como pintor, sino como policromador, colaborando de nuevo con Felipe de Bigarny, a quien llega a atribuir la mazonería y la escultura de este retablo asturiano, basándose en el hecho de que, desde 1513, ambos maestros formaban compañía y está constatada su colaboración en 1514 en el retablo de San Bartolomé de la iglesia de San Lesmes de Burgos¹⁹, obra que no duda en poner en relación con el retablo de Llanes, especialmente por lo que atañe a su mazonería “a la romana”, el remate de las calles en veneras y el estilo de sus esculturas de bulto.

cisco José Portela Sandoval, *La escultura del Renacimiento en Palencia* (Palencia: Diputación, 1977); Jesús Sáenz de Miera, ficha nº 71 del Cat. Exp. *Reyes y Mecenas* (Madrid: Electa, 1992); Francisco Javier de la Plaza Santiago, *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, ficha nº 21 Cat. Expo. (Valladolid: Soc. V Centenario, 1994); Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Memorias y Esplendores, Las Edades del Hombre*, ficha nº 12 Cat. Expo. (Palencia: Las Edades del Hombre, 1999); Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes* (Salamanca: Caja Duero, 2006).

¹⁴ M^a Cruces Morales Saro, “El retablo de Santa María de Llanes (algunas precisiones)”, *Boletín del IEA*, 84-85, XXIX (1975), 329-346.

¹⁵ José María de Azcárate Ristori, *Escultura Española del siglo XVI. Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1958), vol. XIII, 65. Señala Azcárate que “Más tardío es el retablo de la parroquia de Llanes (Asturias) que consta se hacía en 1517 en Burgos, por un escultor extranjero -de Saint Omer-, lo que ha hecho suponer que sea León Picardo, lo que no es verosímil, ya que el estilo de León Picardo no se reconoce en sus pinturas, que, lógicamente, hubiera ejecutado de haber intervenido en la escultura.” M^a Cruz Morales finaliza su cita a Azcárate en “lo cual no es verosímil”, sin la posterior reflexión que parece contradecir lo anteriormente dicho.

¹⁶ Martínez Burgos, “Sobre León Picardo...”, 49; Camón Aznar, *La pintura española...*, 223 y 226; Pilar Silva Maroto, *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990), 1010; Silva Maroto y Luengo Pedrera, “Identificaciones...”, 23-43.

¹⁷ Manuel Martínez Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos. Escrita con arreglo a documentos de su archivo...* (Burgos: Anselmo Revilla, 1866), 209. Véase también, Huidobro y Serna, “Artistas burgaleses...”, 189-194.

¹⁸ Además de la bibliografía sobre León Picardo, que recogemos en la nota 7, y del artículo de María Cruces Morales que venimos comentando, sobre el retablo mayor de la colegiata de Llanes véase también, de la misma autora, María Cruces Morales Saro, *La iglesia gótica de Santa María del Conceyu de la Villa de Llanes* (Oviedo: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1979), 81-104; así como el estudio de Juan María Gil López y Pedro Paniagua Félix, “La pintura del románico al siglo XVI”, en *El Arte en Asturias a través de sus obras* (Oviedo: La Nueva España, 1996), 741-756, quienes, a su vez, citan la memoria de intervención sobre el retablo de Inés García Navarro y Luis Suárez Saro, *Informe de Conservación del retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Concejo. Llanes*. Memoria de intervención (inédita), 1990.

¹⁹ Teófilo López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban de Burgos* (Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1946).

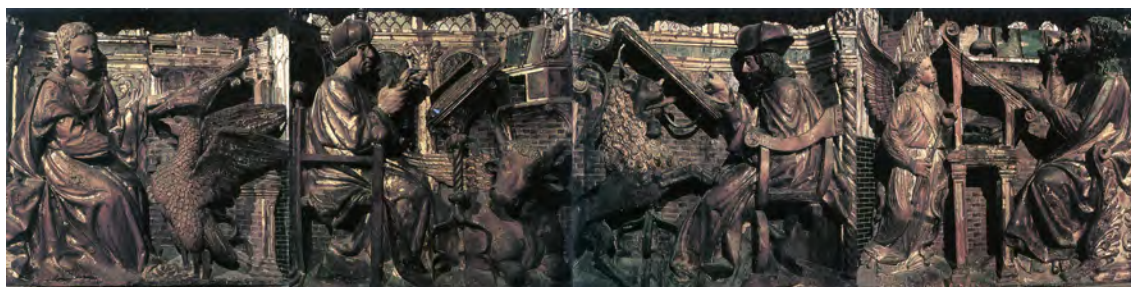


▪ Fig. 2. Maestro de Llanes. Retablo mayor de la colegiata de Santa María del Conceyu. Llanes (Asturias), posterior a 1517. Foto Inés García-Navarro.

No obstante, como indica Isabel del Río, Bigarny en este decenio (1510-1520) “es capaz de hacer simultáneamente retablos diseñados a la romana, como el de San Bartolomé; otros, como el de Llanes, donde dibuja encasamientos góticos junto a columnas y entablamentos, y otros totalmente góticos como

el de Cervera de Pisuergra”²⁰. Volveremos sobre este asunto después, cuando comentemos la mazonería y la escultura del retablo de Santillana. A favor de una posible presencia de León Picardo en la villa de Llanes juega el hecho de que pocos años después

²⁰ Del Río de la Hoz, *El escultor...*, 126.



▪ Fig. 3. Evangelistas del banco del retablo mayor de Santillana del Mar. Foto del autor.

esté documentada su presencia en la ciudad de Oviedo, encargándose del dorado del retablo mayor catedralicio, entre 1529 y 1531, en tiempos del obispo don Diego de Acuña, obra escultórica que habían realizado antes, entre 1512 y 1517, durante el mandato de los obispos Valeriano Ordóñez de Villaquirán y Diego de Muros, diversos maestros de procedencia nórdica, como Giralte de Bruselas, Guillermo de Holanda y Esteban de Amberes, además de Juan de Valmaseda²¹.

Coincidimos con la doctora Morales en la afirmación de que la diferencia más evidente entre ambos conjuntos es la traza de su mazonería: tardogótica en Santillana, “al romano” en Llanes, aunque nuestra colega parece aceptar que el remate avenerado de las calles laterales es un añadido de finales del XVI²², cuando, en realidad, responde a modelos burgaleses coetáneos (por ejemplo, el retablo de San Bartolomé en San Lesmes de Burgos, 1514/16-1520).

Desde un punto de vista escultórico lo único relacionable entre ambos conjuntos es

su banco, de mejor calidad el de Santillana, por la individualización gestual de las figuras, por el mayor naturalismo en la representación de los animales, objetos o fondos arquitectónicos, y por el desarrollo de unos plegados de paños más blandos y realistas. Tales características acercan al banco del retablo de Santillana al estilo de Bigarny, no tanto, por ejemplo, al que reflejan sus esculturas de los evangelistas en el retablo mayor de la Capilla Real granadina, como a los del banco del retablo de la iglesia burgalesa de Gumiel de Hizán (ca. 1515-23). No obstante, el eco del escultor borgoñón también es patente en alguna de las figuras del banco de retablo de Llanes, como demuestra la comparación de su San Pedro en cátedra con el correspondiente del retablo de la capilla de la Concepción de Medina de Pomar (ca. 1525) (Fig. 3).

En el resto de las esculturas del retablo de Santillana del Mar apreciamos, al menos, dos manos. La primera, más arcaizante, se advierte en el Calvario del ático, con figuras más esbeltas y vestimentas de pliegues más angulosos, a la manera de los seguidores de Gil de Siloé (Fig. 4), y otra distinta para el resto de las figuras, que, sin llegar al naturalismo de las figuras del banco, delatan a un escultor que realiza una síntesis entre los modelos nórdicos, de tradición flamenca, y los de influjo borgoñón²³. Creemos necesario

²¹ Manuel Gómez Moreno, “I. El retablo mayor de la catedral de Oviedo”, *AEAA*, XXV (1933), 1-6; José Cuesta y Filemón Arribas, “La documentación del retablo, transcrita por José Cuesta y Filemón Arribas”, *AEAA*, XXV (1933), 7-20; Julia Barroso Villar, “En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo”, *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 1-15; Javier González Santos, *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis* (León: Edilesa, 1998), 66-69; Raquel Alonso Álvarez y Pedro Paniagua Félix, “Escultura gótica II”, en *El arte en Asturias a través de sus obras* (Oviedo: La Nueva España, 1996), 512-515; Francisco de Caso Fernández, “Arte gótico en Asturias”, en *Enciclopedia temática de Asturias* (Gijón, 1981), vol. 4; José Cuesta Fernández, *Guía de la Catedral de Oviedo* (Oviedo: Diputación Provincial, 1957).

²² Morales Saro, “El retablo...”, 341.

²³ En la famosa obra que le dedicó a la villa de Santilla Enrique Lafuente Ferrari (*El libro de Santillana*, Santander: Diputación Provincial, 1955) se aprecia una única mano en todas las labores escultóricas, del cuerpo y banco, asignándosela a un seguidor de Gil de Siloé, relacionado con el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Dueñas (Palencia). Posterior-

recordar aquí que las dos imágenes de Santa Justa y Rufina, que hoy se exhiben fueran del retablo mayor de Santillana, formaron parte de su encasamento principal, flanqueando a la imagen de la mártir titular, Santa Juliana de Bitinia, tal como se indicaba en el inventario de 1606 (Fig. 5).



▪ Fig. 4. Calvario del ático del retablo mayor de Santillana del Mar. Foto del autor.

Morales Saro aprecia una mayor identidad en las composiciones y tipos humanos recogidas en las pinturas de los retablos de Llanes y Santillana del Mar, destacando la cercanía que muestran sus respectivas escenas de la Natividad y la Adoración de

mente, quienes se han ocupado del retablo muestran opiniones cercanas a la nuestra, como Enrique Campuzano Ruiz en *El gótico en Cantabria* (Santander: Librería Estvdio, 1985), 515-526 y en *La Colegiata de Santa Juliana. Santillana del Mar*, (Santander: Museo Diocesano de Santillana del Mar, 2004). 93-98; o Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, "Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar", en *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550* (Santander: Universidad de Cantabria-Caja Cantabria, 1994), 30-32.

los Reyes. Sin embargo, la comparación detallada de las pinturas nos descubre en Santillana a un artista más cuidadoso en la descripción de los detalles anatómicos, en el plegado de los ropajes o en la definición del espacio perspectivo, las arquitecturas y la indumentaria, aunque algo más duro en la definición de los perfiles. Indudablemente, estamos ante artistas de un mismo taller, posiblemente burgalés, que realizan una síntesis progresiva, que parte de los modelos de Alonso de Sedano (Adoración de los Reyes Magos del retablo de las Reliquias de la sala capitular de la catedral de Burgos –1495– y pinturas del claustro de la catedral de Burgos –finales del siglo XV–), coincide con los de León Picardo y se acerca, incluso, a los tipos desarrollados por Andrés de Melgar (retablo del trascoro de Santo Domingo de la Calzada –ca. 1531–). No obstante, coincidimos con Post en señalar que ambos conjuntos pictóricos, asturiano y cántabro, deben ser posteriores a 1517, no sólo por la proliferación en Llanes, y aún más en Santillana, de fondos arquitectónicos clásicos, sino por la presencia de otros indicios, como la indumentaria de los personajes, que nos lleva a retrasar su ejecución, al menos en el caso de Santillana, hacia 1525-1535.



▪ Fig. 5. Santa Juliana, flanqueada por las imágenes de Santas Justa y Rufina. Retablo mayor de Santillana del Mar. Foto del autor.

Así, el vestuario femenino incluye sayas de cuellos cuadrados, agrandados hacia los lados, con gorgueras de tela transparente y mangas, recogidas en las muñecas, con cuchilladas y papos, con la cabeza cubierta por tocas flamencas o con tranzados, todo



▪ Fig. 6. Sirvienta, en la escena de la Visitación del retablo de Llanes. Foto Inés García-Navarro. Santa Juliana presentada ante el juez. Retablo de Santillana del Mar. Foto del autor.

ello, siguiendo la metodología propuesta por Carmen Bernís, sugiere una cronología cercana a 1520-1530²⁴. También, tal como se aprecia en los fondos de las escenas del martirio de Santa Juliana, el pintor de Santillana conocía la indumentaria femenina tradicional de esta zona del norte de España (Cantabria y País Vasco) en el que abundan los tocados corniformes, como indicativo de las mujeres casadas, con su amplio repertorio comarcalizado, que tanto llamó la atención a viajeros o cronistas²⁵ y que fue codificado

en tratados italianos como los de Bartolomeo Grassi²⁶ o Cesare Becellio²⁷ (Fig. 6).

En el caso masculino, excluyendo las estereotipadas indumentarias militares a la romana, tanto la vestimenta de las clases populares (incluidos sirvientes y sayones), como la de los nobles (patricios, jueces o reyes) se adscriben a esta misma cronología, aunque forman un repertorio amplísimo que va desde la utilización de sayas largas, con o sin mangas, cuellos escotados, que a menudo dejan ver las camisas, vestidos acuchillados y tocados también muy variados, entre los que predomina el uso de gorras blandas y de media vuelta, de amplio vuelo, siguiendo la moda alemana o flamenca, en

²⁴ Carmen Bernís, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., col. Artes y Artistas, 1962).

²⁵ Georg Braun (editor), Frans Hogenberg (grabador) y Georg Hoefnagel (pintor y grabador), *Civitas orbis terrarum*. 6 vols, Colonia, 1572, 1575, 1581, 1588, 1598 y 1617. Una reciente aproximación a esta magna obra en Luis Sazatornil Ruiz y Vidal de la Madrid Álvarez (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)* (Gijón: Ed. Trea-Museo de BB.AA. de Asturias, 2019), 152-170.

²⁶ Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo intagliati in rame per opra di...* (Roma: Henrico Caetano, 1585).

²⁷ Cesare Becellio, *Degli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due, di...* (Venecia: Damian Zenaro, 1590).



▪ Fig. 7. Martirio de Santa Juliana. Retablo de Santilla del Mar. Foto del autor.

ocasiones acuchilladas, a veces sobre cofias (que también se pueden ver exentas entre las vestimentas de las clases populares –San José–). Los sayones van vestidos a la tudesca, con calzas, compuestas de muslos ajustados, con acuchillados, y medias con zapatos escotados y chatos²⁸. También ha de destacarse el hecho de que la mayor parte de los personajes de apostura nobiliaria muestran todavía melenas largas, peinado que, como se recoge en la crónica de Sandoval²⁹, estuvo

²⁸ Bernís, *Indumentaria*...

²⁹ [en 1529] “salió el Emperador de Barcelona, donde, porque él se cortó el cabello largo que hasta entonces se usaba en España, por achaque de un dolor de cabeza, se le quitaron todos los que le acompañaban, con tanto sentimiento, que lloraban algunos. Y ha quedado en costumbre que no se usó más el cabello largo, cosa

de moda entre las capas sociales privilegiadas hasta 1530. Tampoco los nobles en estos momentos acostumbraban a portar barba, de uso más común, entonces, entre ciertos personajes religiosos (Cristo, los Apóstoles, los Reyes Magos...).

Algunos detalles, aparentemente anecdóticos, de la ambientación ayudan también a establecer otras referencias cronológicas, como, por ejemplo, la presencia, destacada en primer plano, de un brasero en la escena del martirio de Santa Juliana, usado de modo similar a como lo incluye León Picardo en la representación del nacimiento y rapto de

que los primeros siglos tantopreciaron”, Fr. Prudencio de Sandoval, *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V* (1615).



▪ Fig. 8. Entrada de Jesús en Jerusalén. Retablo mayor de Santillana del Mar. Foto del autor. Alberto Durero. Entrada de Cristo en Jerusalén, serie de la Pequeña Pasión (ca. 1507-1513).

San Bartolomé, del retablo burgalés de San Lesmes (ca. 1515), o el uso de un balaustre en el trono de Eulesio, el intransigente marido de Santa Juliana, siguiendo el modelo “al romano” descrito y dibujado en el tratado de Diego de Sagredo (1526)³⁰ y que había sido empleado ya en el foco burgalés, poco antes, en obras como la Escalera Dorada de la catedral (Diego de Siloé, 1519-1523) o el retablo mayor de la Capilla del Condestable (Felipe de Bigarny-Diego de Siloé-León Picardo, 1523-1526)³¹ (Fig. 7).

El pintor de Santillana, como era habitual en la época, basa las composiciones de las escenas religiosas aquí representadas en diversas fuentes gráficas de procedencia nórdica. Comenzando por las partes altas

del retablo, la Entrada de Cristo en Jerusalén sigue en su composición, casi al pie de la letra, el grabado que dedica Durero a este tema en su serie de la Pequeña Pasión (1507-1513) (Fig. 8). También con Durero cabe relacionar el tema del Llanto sobre Cristo Muerto, haciéndose en Santillana una síntesis entre las escenas representadas por el artista alemán en sus dos series más divulgadas, la Pequeña Pasión (1507-1513) y la Gran Pasión (1498-1511). En la escena de la Adoración de los Reyes Magos parece seguirse, de modo menos literal y en composición inversa, un grabado del mismo tema de Martin Schongauer. Para las escenas del Juicio y Martirio de Santa Juliana, por ser un asunto escasamente representado en pintura, se debió buscar inspiración en otros grabados de temas paralelos, como la representación de Ester y Asuero, grabada por Lucas de Leyden en 1518, o su estampa de la Boca de la Verdad, de la serie dedicada al Poder de las Mujeres hacia 1514 (Fig. 9). Algunos otros personajes, actitudes o detalles, especialmente para la representación de los sayones, pudieron ser extraídas de otros grabados de Durero (Martirio de Santa Catalina, ca. 1498) y Martín Schongauer (Cristo ante Caifás –ca. 1475-1480– o Flagelación de Cristo –ca. 1480–).

³⁰ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo: Remon de Petras, 1526). El complejo entramado de relaciones e influjos entre el tratadista y los principales maestros del taller burgalés en María Concepción Porras Gil, “La capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la Antigüedad desde la forma”, *BSAA Arte*, n° 74 (2008), 67-88.

³¹ Sobre la presencia de elementos arquitectónicos en la pintura española del Renacimiento véase el reciente trabajo de María José Redondo Cantera, “Micro-arquitecturas ‘al romano’ en la pintura de Pedro Berruguete”, *BSAA Arte*, n° 86 (2020), 95-139.



▪ Fig. 9. Juicio de Santa Juliana. Retablo mayor de Santilla del Mar. Foto del autor. Lucas van Leyden, Esther y Asuero, 1518.

En la tabla del Martirio de Santa Juliana se sitúa, en actitud orante, un personaje vestido con ropa talar o sayo largo, de mangas anchas, tocado con un bonete o carmeñola, de terciopelo negro, posiblemente una indumentaria eclesiástica, pues creemos que representa a un abad benedictino. Concuera, por ejemplo, con el modelo de vestimenta que muestra el personaje anónimo pintado por Jan Polack, de un abad benedictino (1484)³². Geográficamente más cercana e igualmente comparable en su vestuario con nuestro promotor es la estatua orante de don Fernando de Llanes, pequeña pieza de madera tallada y policromada (70x40 cm.), datable hacia 1510-1517, representando a un canónigo de la catedral de Oviedo que ostentaba, además, el título de abad de Teberga, fundador de la capilla de la Natividad de Nuestra Señora en la catedral³³. El

tocado del orante pintado en el retablo de Santillana coincide también con el que porta el San Juan de Ortega de la conocida tabla que se conserva en el Museo de la Catedral de Burgos, procedente de la parroquial de San Juan de Ortega, atribuida al Maestro de la Visitación de Palencia, datable hacia 1505³⁴, resultando también cercana a la representación del tocado que luce el canónigo donante del propio retablo de la Visitación de Palencia (1503). No obstante, este tipo de tocado no fue de uso exclusivo eclesiástico, pues fue empleado también por ciertos profesionales relacionados con el mundo de la justicia como, por ejemplo, los oidores de la chancillería, como vemos en la tabla del banco del retablo de la capilla de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador de Valladolid, representando a don Gonzalo González de

³² Jan Polack. Retrato de un abad benedictino, 1484, Óleo sobre tabla. 57,3x41 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Nº INV. 325 (1934.17). Christian Salm consideró que podría ser Christoph Schleichere, abad del Monasterio de Weihestephan, donde Polack trabajó durante seis años. El protagonista aparece portando un libro, con las reglas de la comunidad, y una copa de la que sale una serpiente.

³³ Alonso Álvarez y Paniagua Félix, "Escultura...",

505.

³⁴ Sobre este maestro véase: Chandler R. Post, "The Hispano-Flemish Style in Northwestern Spain", en *A History of Spanish Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1933), t. IV.; Josep Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, col. *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1955), t. IX; y Pilar Silva Maroto, *Pintura hispano-flamenca...* t. III, 825-840.

Illescas, obra de un seguidor de Pedro Berruete (ca. 1504)³⁵.

Aunque ha venido afirmándose que el orante y supuesto promotor del retablo de Santillana podría representar al III Duque del Infantado, don Diego Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna (1461-1531), creemos que es poco probable, pues el retablo carece de cualquier elemento heráldico que lo avale, más bien al contrario, pues, en caso de tratarse del III Duque, la ausencia de su escudo de armas resultaría inexplicable a ojos de sus coetáneos. Por el contrario, si se acepta nuestra propuesta de que se está retratando a un clérigo, representaría a uno de los abades de la colegiata de Santillana, que acogía una comunidad de canónigos de San Agustín, pudiendo tratarse entonces, a lo sumo, de dos personajes diferentes: o don Martín (González) de Mendoza o su sobrino don Pedro González de Mendoza.

Martín de Mendoza (1489-1555), décimo segundo hijo de Diego Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna –III duque del Infantado y IV Marqués de Santillana–, arcediano de Guadalajara y Talavera, figura como abad de Santillana desde 1507 y sabemos que aún seguía en el cargo en 1532, fecha en la que Clemente VII le concede el arcedianato de Guadalajara³⁶. Apodado el gitano, por ser hijo

de María Cabrera, gitana a la que el duque “conoció”, en sentido bíblico, en Guadalajara, de él dice Juan de Espinosa, el cronista de la familia Mendoza, que era “seco y moreno conforme a la madre” y que “no vivió tan castamente que no dexase sucesión que hasta oy dura”³⁷. Sabemos que este Martín de Mendoza, aunque consagrado a la religión, tuvo relaciones con María de Cervantes, tía del famoso autor de El Quijote, con quien tendría una hija, a la que, expresivamente, llamaron Martina (Fig. 10).

1538, á su tío D. Martín y continuó hasta pasado el de 1559. Fue igualmente arcediano de Guadalajara y abad de Santillana, y después electo obispo de Salamanca; concurrió al Concilio de Trento; fué hijo de D. Iñigo López de Mendoza, cuarto Duque del Infantado, y de doña Isabel de Aragón”. El 26 de julio de 1532 el Papa Clemente VII concedió a Martín de Mendoza, entonces abad de la colegiata de Santillana, el arcedianato de Guadalajara (Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Cp. 236, D. 11)

³⁷ Con motivo de las fiestas del Corpus una compañía de gitanos actuó en Guadalajara hacia 1479. El joven conde de Saldaña, futuro III duque, se prendó de la bella María de Cabrera y fruto de su relación nació Martín de Mendoza el Gitano, quien llegó a ser arcediano de Guadalajara y de Talavera, abad de Santillana y de Santander y muchos otros cargos, con lo que acumuló una gran renta. Su padre intentó incluso conseguirle la mitra toledana. La historia lo recuerda también por haber tenido una relación con la hija de Juan de Cervantes, abuelo del escritor y miembro del Consejo del duque del Infantado; fruto de esa relación fue Martina de Mendoza. Vid. Amada López de Meneses, “Una prima gitana de Miguel de Cervantes”, *Estudis Romànics*, nº 14 (1969), 247-250. Historia narrada por el historiador de la casa de los Mendoza Hernando Pecha (*Historia de las vidas de los Excmos. Sres. duques del Ynfantado y sus Progenitores desde el Infante don Zuria primer Sr. de Vizcaya asta la Excm. Srª Duquesa Dª Ana y su hixa doña Luisa condesa de Saldaña...*, ms. de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 1633). A este Martín de Mendoza en 1520 le dedicó sendas obras de tratadística musical Juan de Espinosa, arcediano de Santa Olaya y racionero de la catedral de Toledo: *Tractado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás* (Toledo: Guillem de Brocar, 1520. -ed. facs. *Viejos Libros de Música*, 13, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978-) y *Tratado Breve de principios de canto llano* (ca. 1520, ed. facs. *Viejos Libros de Música*, 10, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978). Cit. Francisco Javier Roa Alonso, “Alonso Mudarra, vihuelista en la Casa del Infantado y canónigo en la Catedral de Sevilla” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 90.

³⁵ Juan José Martín González y Jesús Urrea Fernández, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. Primera parte*. Tomo XIV (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1985); Juan Agapito y Revilla: “La capilla de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. I-II (ed. facs. Grupo Pinciano, 1986); Gratiniano Nieto Gallo, “El retablo de San Juan Bautista de la iglesia del Salvador, de Valladolid: ¿Quentin Metsys o Adriaen Skilleman?”, *BSAA*, V (1936-1939), 47-70; *Las Edades del hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León* (Cat. Exp. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1992).

³⁶ Ortiz de la Azuela, *Monografía de la antigua...*, 146-147. Véase también Fidel Fita, “La abadía y diócesis de Santander. Nuevas Ilustraciones”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 64 (1914), 508, quien señala que “D. Martín González de Mendoza sucedió á D. García en ambas abadías; era de la casa del Infantado (...) D. Pedro González de Mendoza sucedió, desde el año de



▪ Fig. 10. Don Martín de Mendoza (?), abad de Santillana entre 1507 y 1532, detalle de la escena del Martirio de Santa Juliana. Foto del autor. Don Fernando de Llanes, ca. 1510-1517, abad de Teberga, Catedral de Oviedo. Foto publicada en *El arte en Asturias...*, 504).

A don Martín (González) de Mendoza le sucedió en el gobierno de la abadía de Santillana su sobrino don Pedro González de Mendoza. Aunque la historiografía no se ha puesto de acuerdo en el año de la sucesión en el cargo entre tío y sobrino (1536, en opinión de Ortiz de la Azuela, o 1538, según Fita), su nombramiento conjunto como abad de Santillana y Santander tuvo lugar en 1535³⁸. Este don Pedro González de Mendoza, segundo hijo del IV duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza y de doña Isabel de Aragón, había nacido en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana en 1520 y falleció el 10 de septiembre de 1574. Conocemos un retrato de este personaje, que llegó a alcanzar la dignidad de obispo de Salamanca, procedente de la fundación docente que promovió en Guadalajara, aunque se trata de una obra del siglo XVII, muy posterior a su fallecimiento,

en el que aparece representado orante, ante la Virgen de los Remedios, acompañado de otras ilustres benefactoras del colegio³⁹.

³⁹ Graduado como bachiller en la Universidad de Alcalá en abril de 1543, posteriormente se graduó en cánones en la misma universidad y en leyes en la de Salamanca. A partir de entonces emprendió la carrera eclesiástica, siendo nombrado arcediano de Guadalajara, Hita, Brihuega y Talavera, y abad de las abadías de Santillana y Santander, prebendas habitualmente concedidas desde el arzobispado de Toledo a miembros de la familia ducal. Posteriormente pasó al servicio de Felipe II, acompañándole en su viaje nupcial a Inglaterra en 1554, y asistiendo en 1559 en Roncesvalles a la recepción de la futura reina Isabel de Valois. Al año siguiente (abril de 1560) fue nombrado obispo de Salamanca, momento en el que es sustituido como abad de Santillana. Poco después, en 1561, fue designado por el rey para asistir al Concilio de Trento, permaneciendo en Italia hasta 1566. Se mantuvo como obispo de Salamanca hasta 1574, en que falleció, aunque fue enterrado en el crucero de la iglesia de los Remedios de Guadalajara, edificio religioso y colegio de doncellas que él había mandado construir el año anterior Cfr. <http://www.herreracasado.com/1994/01/28/don-pedro-gonzalez-de-mendoza-obispo-de-salamanca/> <http://www.herreracasado.com/1975/09/27/un-retrato-del-obis->

³⁸ Archivo Histórico de la Nobleza, sig. Fernán Núñez, C.2058, D.42. Nombramiento de Pedro González de Mendoza, clérigo de la diócesis de Toledo, como abad de las abadías de Santillana y Santander.

Teniendo en cuenta que el retablo mayor de Santillana ya estaba realizado en 1538 parece evidente que el orante retratado, en caso de representar a un abad, correspondería a don Martín de Mendoza y no a don Pedro González de Mendoza, pues este último, como máximo, contaría entonces 18 años, mientras don Martín rondaría los 40. El tono cetrino y el perfil afilado del rostro, potenciado por la incipiente barba, vendría a coincidir con la descripción que el cronista, Juan de Espinosa, hizo de él como hombre “seco y moreno”.

En síntesis, por lo señalado hasta aquí, pudiera confirmarse la presencia en Santillana del Mar, hacia 1530, de un grupo de artistas, procedentes del foco burgalés, ensambladores, escultores y pintores, cercanos al círculo de Felipe de Bigarny, Alonso de Sedano y León Picardo, coincidente, estilísticamente, en pintura, con el maestro de Llanes, aunque en un momento evolutivo más avanzado, más renacentista, a quienes el abad de la colegiata, don Martín de Mendoza, pudo encargar esta singular obra plástica, de gran relevancia para el panorama artístico castellano del primer tercio del XVI, poco antes de abandonar la abadía de Santillana del Mar para dirigirse a Guadalajara, a comienzos de 1533, y trasladarse a Roma, donde ya se encuentra en julio de ese año, cuando recibe dispensa de residencia de sus arcedianatos de España por parte del Papa Pablo III, quien, tiempo después, en octubre de 1536, le concede también el cargo de notario apostólico⁴⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, Raquel y Pedro Paniagua Félix. “Escultura gótica II”, en *El arte en Asturias a través de sus obras*, 512-515. Oviedo: La Nueva España, 1996.
- Alonso de Porres Fernández, César. “Identificación de un retablo de Vigarny y po-gonzalez-de-mendoza/.
- ⁴⁰ López de Meneses, “Una prima...” 249.
- Picardo que se daba por desaparecido”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 211-212 (1995), 363-374.
- Angulo Íñiguez, Diego. “León Picardo”, *Archivo Español de Arte*, nº 68 (1945), 84-96.
- Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel. “Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar”, en *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, 30-32. Santander: Universidad de Cantabria-Caja Cantabria, 1994.
- Azcárate Ristori, José María de. *Escultura Española del siglo XVI. Ars Hispaniae*, t. XIII. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- Barroso Villar, Julia. “En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo”, *Imafronte*, nº 3-5 (1987-1989), 1-15.
- Bernís, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-C.S.I.C., 1962.
- Cagigal, Mariano. “Capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuerga (Palencia)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 32 (1928), 40-41.
- Cano de Gardoqui, José Luis. *Cervera de Pisuerga. Iglesia de Santa María del Castillo*. Palencia: Diputación Provincial, 1994.
- Caso, Francisco de. “Historia del retablo mayor de la catedral de Oviedo”, *Academia*, nº 74 (1992), 415-443.
- Cuesta, José y Filemón Arribas. “El Retablo de Oviedo. II. La documentación del retablo”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 25 (1933), 7-20.
- El retablo de Oviedo*. Oviedo: Hidroeléctrica del Cantábrico, 1993.
- Escalante, Amós de. *Costas y Montañas. Diario de un caminante*. Madrid: Renacimiento [1871], 1921.
- Espinosa, Juan de. *Tractado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Toledo: Guillem de Brocar, 1520 (ed. facs. Viejos Libros de Música, 13, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978).

- Fita, Fidel. "La abadía y diócesis de Santander. Nuevas Ilustraciones", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 64 (1914), 501-512.
- Gachard et Piot (ed.). *Collection de Chroniques Belges inédites (...) Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas. (...) Tome Troisième. Premier Voyage de Charles-Quint en Espagne, de 1517 a 1518, par Laurent Vital (...)* Bruxelles: F. Hayez, 1881.
- García Mercadal, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Madrid: Aguilar, 1952.
- Gil López, Juana María y Pedro Paniagua Félix. "La pintura del románico al siglo XVI", en *El Arte en Asturias a través de sus obras*, 741-756. Oviedo: La Nueva España, 1996.
- González Santos, Javier. *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*. León: Edilesa, 1998.
- Grassi, Bartolomeo. *Dei veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo intagliati in rame per opra di Bartolomeo Grassi*. Roma: Enrico Caetano, 1585.
- Huidobro y Serna, Luciano. "Artistas burgaleses: León Picardo, pintor y escultor", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, nº 66 (1839), 189-194.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. y René Jesús Payo Hernanz. *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Burgos: Cajacírculo, 2008.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *El libro de Santillana*. Santander: Diputación Provincial. 1955 (Reed. Ed. Librería Estvdio, Santander, 1999).
- López de Meneses, Amada. "Una prima gitana de Miguel de Cervantes", *Estudis Romànics*, nº 14 (1969), 247-250.
- Martínez Burgos, Manuel. "Sobre León Picardo, pintor", *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 115 (1951), 490-499.
- Morales Saro, María Cruces. "El retablo de Santa María de Llanes (algunas precisiones)", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 84-85 (1975), 329-346.
- Morales Saro, María Cruces. *La iglesia gótica de Santa María del Conceyu de la Villa de Llanes*. Oviedo: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1979.
- Ortiz de la Azuela, Julián. *Monografía de la antigua Colegiata (hoy iglesia parroquial) de Santillana del Mar*. Santander: s.e., 1919.
- Payo Hernanz, René Jesús y María del Pilar Alonso Abad. "La pintura del Renacimiento en Burgos", en *El Arte del Renacimiento en territorio burgalés*, 209-239. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008.
- Porras Gil, María Concepción. "La capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la Antigüedad desde la forma", *BSAA Arte*, nº 74 (2008), 67-88.
- Portela Sandoval, Francisco José. *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia: Diputación de Palencia, 1977.
- Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. IX, Part I. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1947 (New York: Kraus Reprint Co., 1970).
- Proske, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. New York: Hispanic Society of America, 1951.
- Redondo Cantera, María José. "Micro-arquitecturas 'al romano' en la pintura de Pedro Berruguete", *BSAA Arte*, nº 86 (2020), 95-139.
- Río de la Hoz, Isabel del. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2001.
- Roa Alonso, Francisco Javier. "Alonso Mudarra, vihuelista en la Casa del Infanzado y canónigo en la Catedral de Sevilla". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Sazatornil Ruiz, Luis y Vidal de la Madrid Álvarez (coords.). *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón: Ed. Trea/Museo de BB.AA. de Asturias, 2019.

Silva Maroto, Pilar y Damián Luengo Pedreira. "Identificación del verdadero estilo de León Picardo". *Archivo Español de Arte*, nº 273 (1996), 23-43.

Silva Maroto, Pilar. *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.

Vecellio, Cesare. *Degli abiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*. Venecia: Damian Zenaro, 1590.