

León Picardo y los talleres pictóricos burgaleses en el segundo cuarto del siglo XVI: a propósito del retablo de Bañuelos de Bureba

León Picardo and the Burgos painting workshops in the second quarter
of the 16th Century: regarding the altarpiece of Bañuelos de Bureba

JUAN ESCORIAL ESGUEVA*

Resumen

León Picardo (ca. 1485-1541) constituye una de las figuras más destacadas del panorama artístico burgalés de las primeras décadas del quinientos. Sin embargo, su biografía y su obra presentan, todavía, algunas incógnitas que, unidas al complejo contexto en el que trabajó y a la desaparición de sus actuaciones más destacadas, dificultan su correcta comprensión. Este artículo aborda su papel en relación con otros pintores activos en la ciudad de Burgos durante su trayectoria profesional, esbozando algunas hipótesis sobre el funcionamiento de su taller y los miembros que formaron parte del mismo, además de presentar una obra inédita que, probablemente, fue una de las últimas ejecutadas bajo la dirección del artista: el retablo mayor de la iglesia de Bañuelos de Bureba (Burgos).

Palabras clave

León Picardo, Pintura del siglo XVI, Retablos, Talleres pictóricos, Burgos.

Abstract

León Picardo (ca. 1485-1541) stands out as one of the most prominent figures in the artistic scene of Burgos during the early decades of the sixteenth century. However, his biography and works still present certain mysteries which, combined with the complex context in which he worked and the disappearance of his most significant creations, hinder his proper understanding. This article examines his role in relation to other painters active in the city of Burgos during his professional career, outlining some hypotheses about the operation of his workshop and the members who were part of it. Additionally, it presents an unpublished work that was likely one of the last pieces produced in the artist's workshop: the main altarpiece of the church of Bañuelos de Bureba (Burgos).

Keywords

León Picardo, 16th-Century Painting, Altarpieces, Painting Workshops, Burgos.

* * * * *

* Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: juanesorial@usal.es. ORCID
id: <https://orcid.org/0000-0002-7045-9170>.



El panorama pictórico burgalés del segundo cuarto del XVI continúa siendo, a día de hoy, uno de los capítulos más desconocidos y confusos de uno de los focos artísticos más destacados de Castilla.¹ No obstante, la falta de documentación y la complejidad para asignar autorías y definir los estilos de los pintores activos en este ámbito ha dificultado notablemente la construcción historiográfica de un periodo que, todavía hoy, resulta deudora de los estudios generales realizados por Angulo y Post a mediados del siglo pasado.² En este panorama sobresalió la figura de León Picardo (ca. 1485-1541), quien, no solo capitalizó los proyectos más relevantes y ambiciosos que se acometieron en las primeras décadas del quinientos en la capital burgalesa y su ámbito de influencia, sino que, además, fue requerido para la realización de obras en otras ciudades como Alcalá de Henares u Oviedo, evidenciando el prestigio que alcanzó entre sus contemporáneos.³ A ello se suma el hecho de que se haya venido identificando con el pintor Picardo que actúa como interlocutor de Tampeso en las *Medidas del Romano* (1526), de Diego de Sagredo,⁴ lo que le consagró, definitivamente, como la personalidad más destacada del foco pictórico burgalés de la primera mitad del siglo, al menos en lo que se refiere a su fortuna crítica [fig. 1].

¹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Pintura burgalesa de la Edad Moderna», en García González, J. J., Peña Pérez, F. J. y Martínez García, L. (coords.), *Historia de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, Diario 16 de Burgos, 1993, pp. 747-758; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI», en Palomares Ibáñez, J. M.^a (coord.) y Montenegro Duque, Á. (dir.), *Historia de Burgos*, vol. III, t. III, Burgos, Caja de Burgos, 1999, pp. 7-196, espec. pp. 143-153; PAYO HERNANZ, R. J. y ALONSO ABAD, M.^a P., «La pintura del Renacimiento en Burgos», en Rodríguez Pajares, E. J. y Bringas López, M.^a I. (coords.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, pp. 209-240; y PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*, Burgos, Dosselos, 2015, pp. 544-545 y 653-655.

² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «León Picardo», *Archivo Español de Arte*, vol. XVIII, n.º 68, 1945, pp. 84-96; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Pintura del Renacimiento», t. XII de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 110-112; POST, Ch. R., «The Begginign of the Renaissance in Castile and Leon», vol. IX, part. 1, de *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1947, pp. 587-668; y POST, Ch. R., «The later Renaissance in Castile», vol. IX de *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1966, pp. 130-147. Sobre esta problemática, FIZ FUERTES, I., «Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 15, 2024, pp. 5-30, espec. pp. 7-9.

³ GÓMEZ MORENO, M., «El retablo mayor de la catedral de Oviedo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. IX, n.º 25, 1933, pp. 7-20; CASTILLO OREJA, M. Á., «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*, vol. II, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 789-807; y SILVA MAROTO, P., «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 de Madrid, 1995, pp. 63-74. Sobre otras actuaciones relacionadas con Picardo, véase POLO SÁNCHEZ, J. J., «Aportaciones al retablo mayor de la colegiata de Santillana del Mar: promoción, autoría y fuentes de inspiración», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, n.º 20, 2021, pp. 39-57.

⁴ MARÍAS, F., «Diego de Sagredo, entre arquitectura y escritura», en Sagredo, D. de, *Medidas del Romano*, Toledo, Antonio Pareja, 2000, pp. 11-50.

No obstante, su trayectoria profesional ha quedado opacada por la complejidad de un sistema artístico que, como recientes trabajos han coincidido en apuntar, no ha recibido la atención necesaria en tanto que en su desarrollo confluyen múltiples realidades que difuminan la personalidad individual de sus principales protagonistas. La historiografía centrada en estos aspectos ha obviado el activo papel de los talleres y la capacidad de los pintores que los dirigían para coordinar la ejecución de las diferentes empresas que se les encomendaban. A la participación de diferentes manos en la ejecución de los trabajos debe sumarse la colaboración con profesionales ajenos al taller e, incluso, la subcontratación de algunos encargos, poniendo de manifiesto el riesgo que suponen tales simplificaciones en el heterogéneo paisaje artístico que definió el Primer Renacimiento burgalés.⁵

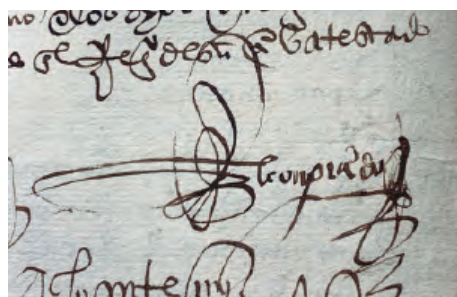


Fig. 1. Firma de León Picardo, 1537
(AHPBu, Prot. 5512, f. 605 v.).

Todas estas circunstancias explican que a Picardo se le hayan asignado obras muy dispares y, aunque el asunto no parece resuelto y las posiciones respecto a su autoría son, aún hoy, controvertidas, la mayoría de investigadores ha coincidido en atribuir esta circunstancia a la intervención del taller en su ejecución.⁶ Sin embargo, tampoco parece que la discreta calidad de buena parte de sus obras documentadas, que no suponen un aporte significativo al panorama artístico del momento y que resultan, en algunos casos, incluso, retardatarias, se corresponda con un artista que gozó de un notable prestigio durante su vida profesional.⁷

Quizá, parte del problema venga también determinado por la forma en que se ha venido caracterizando la labor de los talleres pictóricos burgaleses del siglo XVI, situando a la pintura figurativa en un lugar preeminente, aun cuando la mayor parte de las actuaciones que se llevaron a cabo en estos obradores estuvieron dirigidas a la ejecución de policromías, ámbito en el que Picardo, precisamente, sobresalió de manera muy notable, como

⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E., «La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 2, 2017, pp. 5-20.

⁶ SILVA MAROTO, P. y LUENGO PEDRERA, D., «Identificación del verdadero estilo de León Picardo», *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, n.º 273, 1996, pp. 23-44; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. y PAYO HERNANZ, R. J., *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Burgos, Caja Círculo, 2008, pp. 192-194; y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E., «La subcontratación...», pp. 5-20.

⁷ FIZ FUERTES, I., «Las relaciones...», pp. 8-9.



Fig. 2. Detalle del retablo mayor de la capilla de Purificación, Diego de Siloé y Felipe Bigarny (escultura) y León Picardo (policromía), 1523-1526. Catedral de Burgos.

avalan los ejemplos conservados.⁸ De hecho, en la década de 1520, Picardo colaboró con algunos de los artistas más destacados del momento, como Diego de Siloé o Felipe Bigarny y, a buen seguro, estos trabajos contribuyeron de forma significativa a su prestigio, habida cuenta de que, en el momento en que Sagredo escribió sus *Medidas del Romano*, Picardo se encontraba trabajando en las tareas de dorado y policromado de los retablos de la capilla de la Purificación de la catedral burgalesa⁹ [fig. 2].

Los talleres pictóricos burgaleses (1525-1550)

Resulta complejo cuantificar el número de talleres que estuvieron activos en la ciudad de Burgos durante el segundo cuarto del quinientos, aunque la documentación conservada revela una cifra significativa.

⁸ Respecto a este punto, cabe mencionar el paralelismo que existe entre las colaboraciones entre Bigarny y Picardo con los trabajos que, años atrás, habían desarrollado Gil de Siloé y Diego de la Cruz. Avalada la relación entre los dos escultores, cabría preguntarse si existió algún tipo de vínculo entre los otros dos artistas. Aun a falta de documentación que lo avale, no es desdeñable pensar que el pintor francés pudo trabajar, a su llegada a Burgos, con Diego de la Cruz e, incluso que, tras su desaparición, pudiera capitalizar parte de la clientela que este último había logrado reunir. Sobre Diego de la Cruz, entre otros, GUDIOL, J., «El pintor Diego de la Cruz», *Goya. Revista de Arte*, n.º 70, 1966, pp. 208-217; y SILVA MAROTO, P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, pp. 366-420. A lo ya mencionado debe sumarse el hecho de que la hija de Picardo, María de León, fuera también conocida como «María de la Cruz», lo que quizá podría sugerir, incluso, algún tipo de parentesco. Esta mujer contrajo matrimonio con el platero Machín de Plasencia, aunque este enlace fue declarado nulo, casándose posteriormente con Juan Cid, procurador de la Audiencia de Valladolid. Sobre ella, Archivo General de Simancas [AGS], CRC, 47, 8 y 628, 10; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [ARCHV], Registro de Ejecutorias, caja 849, 38; y MARTÍNEZ BURGOS, M., «Sobre León Picardo, pintor», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, vol. XXX, n.º 115, 1951, pp. 490-499. Otorgó testamento en la ciudad de Valladolid en 1560, según recogen CÁTEDRA, P. M. y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 274.

⁹ VILLACAMPA, C. G., «La capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. IV, n.º 10, 1928, pp. 25-44. Sobre este conjunto, véase, ESTELLA MARCOS, M., *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral y Cabildo de la Catedral, 1995.

No obstante, el conocimiento que tenemos de los mismos resulta impreciso y queda desdibujado ante la desaparición de buena parte de sus obras o la imposibilidad de asignarles atribuciones concretas por la falta de elementos con los que comparar. No obstante, podemos esbozar algunos aspectos generales sobre su forma de trabajar que, como veremos, estuvo centrada, fundamentalmente, en la realización de dorados y policromías.

Uno de los profesionales más activos del periodo fue Diego de Torres «el viejo», que aparece documentado desde la década de 1530. Desposó con María de Arce, que tenía dos hijos de su primer marido, Diego Guillén y Gabriel de Arce, a los que se sumó el vástago del nuevo matrimonio, Diego de Torres «el joven» [figs. 3 y 4]. Todos ellos terminaron dedicándose a labores artísticas y cabe suponer que se formaron en el taller de Torres «el viejo», con el que colaborarían en la realización de los numerosos encargos que este pintor recibió en Burgos, particularmente en la comarca de la Bureba.¹⁰ Como apuntan Barrón García y Ruiz de la Cuesta, este artista asumía la realización completa de los retablos que le encomendaban, incluyendo las labores de ensamblaje y talla, por lo que subcontractaba la ejecución de estas últimas a otros profesionales.¹¹ Entre las obras salidas de su taller destacan los retablos del templo de la localidad alavesa de Fontecha y de las parroquias burgalesas de Aguilar de Bureba, Busto de Bureba, Santa María Ribarredonda y Vallarta de Bureba.¹²

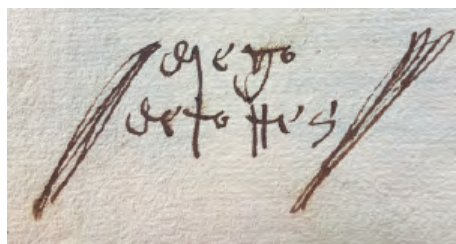


Fig. 3. Firma de Diego de Torres «el viejo», 1539 (AHPBu, Prot. 5513, f. 219 r.).

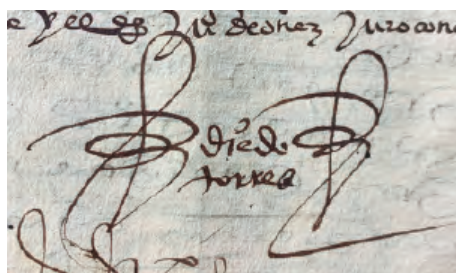


Fig. 4. Firma de Diego de Torres «el joven», 1560 (AHPBu, Prot. 5638, f. 679 v.).

¹⁰ BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)», *Artigrama*, n.º 10, 1993, pp. 235-272, espec. pp. 238-244.

¹¹ *Ibidem*, pp. 238-239.

¹² IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava) y Padrones de Bureba (Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 46, 1980, pp. 351-362; RÍO DE LA HOZ, I. del, «Hernando de Salcedo y los retablos de Valgañón y Ezcaray», en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, vol. III, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1985, pp. 125-142; BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», pp. 238-239; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Arquitectura...», p. 101; e IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Escultura...», p. 150.

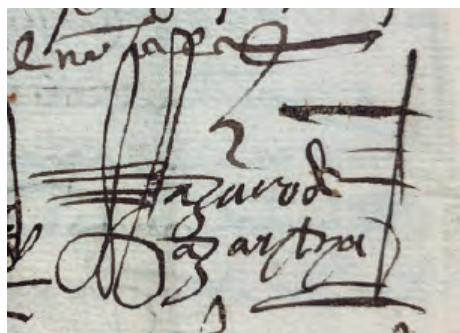


Fig. 5. Firma de Lázaro de Azcoitia, 1552
(HPBu, Prot. 5579, f. 123 v.).

Tras su muerte, Diego Guillén, Gabriel de Arce y Diego de Torres «el mozo», continuaron sus respectivas labores, como escultor el primero y como pintores los otros dos. De Arce tenemos pocas noticias, pues la única actuación conocida que llevó a cabo fue la policromía del retablo de la iglesia de Basconcillos de Candemuño, hoy un despoblado situado en el término municipal de Villangómez.¹³ Diego de Torres «el joven», por su parte, tuvo una importante actividad, aunque sus primeros trabajos independientes no se documentan hasta finales de la década de 1550, por lo que cabe suponer que, hasta entonces, colaboró con su hermanastro, Diego Guillén.¹⁴ A partir de ese momento llevó a cabo importantes obras, tanto de forma individual como en colaboración con otros profesionales, entre las cuales se pueden señalar las realizadas en Aguilar de Bureba, Cogollos, Fuentebureba, Quintanilla de las Dueñas, Quintanilla del Monte, Santibáñez Zarzaguda, Tórtoles de Esgueva o Villaldemiro.¹⁵

Además de los Torres, otros pintores burgaleses también desarrollaron talleres familiares. Lázaro de Azcoitia [fig. 5], conocido fundamentalmente por ser el autor de la policromía del retablo de la capilla de la Anunciación de la catedral de Burgos, realizado por Juan de Lizarazu,¹⁶ fue sucedido, tras su fallecimiento a finales de la década de 1560, por sus hijos, Bautista y Mateo de Azcoitia.¹⁷ Ejemplo similar es el de Juan de la

¹³ Ya había fallecido en 1572, pues entonces Diego de Torres «el joven» recibe el dinero que se le adeudaba por la ejecución de la policromía del citado retablo. Archivo Histórico Provincial de Burgos [AHPBu], Tomás de Romarate, Prot. 5775, ff. 105 r.-105 v. (Burgos, 17-IV-1572).

¹⁴ BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», p. 252.

¹⁵ Archivo Diocesano de Burgos [ADB], Aguilar de Bureba, Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Leg. 3, documentación varia (s. f.); Santibáñez Zarzaguda, Iglesia de San Nicolás de Bari, *Libro de Fábrica (1554-1580)*, cuentas del 11-VII-1569, 8-VIII-1570; AHPBu, Celedón de Torroba, Prot. 5638, ff. 677 v.-679 v. (Burgos, 11-VI-1560); Tomás de Romarate, Prot. 5775, ff. 415-417 (Burgos, 13-XII-1572); Prot. 5778, ff. 59 r.-59 v. (10-V-1576).

¹⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación en la catedral de Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 39, 1973, pp. 189-201.

¹⁷ BARRÓN GARCÍA, A. Á., «Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 66, 1996, pp. 5-66, espec. p. 26. Mateo de Azcoitia era menor de edad cuando falleció su padre, en torno a 1568, figurando como curador de sus bienes el pintor Juan de Cea, AHPBu, Alonso Martínez, Prot. 5753/1, f. 52 r. (Burgos, 8-III-1568); AHPBu, Gregorio Marañón, Prot. 5741, ff. 188 v.-189 v. (Burgos, 12-IV-1573), 776 r.-776 v. (Burgos, 15-X-1573) y 782 r.-784 v. (Burgos, 20-X-1573). A Mateo se le documenta hasta finales de la década de 1580, AHPBu, Juan Ochoa de Buezo Achiaga, Prot. 6012, ff. 976 r.-976 v. (Burgos, 13-XI-1588).

Guerra «el viejo», que desarrolló una importante actividad en los años centrales del siglo XVI, dedicándose, fundamentalmente al policromado de retablos. Entre otras obras documentadas, pueden mencionarse los retablos de las iglesias de Quintanilla Sobresierra, Revilla Vallejera, Talamillo del Tozo y Villamartín de Villadiego.¹⁸ En su testamento, otorgado en 1568, señaló que, junto a su hijo, Juan de la Guerra «el joven», había llevado a cabo algunas actuaciones en la iglesia de Fuencivil¹⁹ [figs. 6 y 7]. Tras su fallecimiento, este último se convirtió en uno de los profesionales más activos del contexto burgalés, documentándose algunas colaboraciones con el destacado pintor Lorenzo de Puga.²⁰ Entre los trabajos que llevó a cabo pueden mencionarse actuaciones en las iglesias de Barrios de Villadiego, Las Quintanillas, Pedrosa de Valdelucio, San Andrés de Montearados y Sedano.²¹ En otros casos, los lazos familiares unían a estos pintores con otros profesionales, como sucede con el pintor Andrés de San Martín, cuñado del escultor Domingo de Amberes, con el que colaboró en algunas obras como el retablo de Revillarruz o el de la capilla de fray Bernardo Manrique de Lara, obispo de Málaga, en el monasterio de la Trinidad de Burgos.²²

Otro de los profesionales que debió tener un papel destacado en los mismos años en los que trabajó Picardo fue Cristóbal Fernández. Aunque no tenemos demasiados datos sobre su trayectoria vital,²³ en 1541 otorgó testamento, dando buena cuenta de las obras que había llevado a cabo

¹⁸ AHPBu, Pedro de Espinosa, Prot. 5534, ff. 526 r.-527 r. (Revilla Vallejera, 26-X-1546) y ff. 528 r.-529 r. (Burgos, 1-XI-1546); AHPBu, Pascual de la Cruz, Prot. 5668, ff. 413 r.-414 v. (Burgos, 14-III-1560); y AHPBu, Pascual de la Cruz, Prot. 5670, f. 451 r. (Burgos, 22-X-1568). Sobre el retablo de Talamillo del Tozo, véase PAYO HERNANZ, R. J., «Bernal Sánchez y la escultura burgalesa de los años centrales del siglo XVI: entre la tradición “siloesco-vigarniana” y el influjo “berruguetsco”», en Fernández Gracia, R. (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 624-633, espec. p. 632.

¹⁹ AHPBu, Pascual de la Cruz, Prot. 5670, ff. 448 r.-451 v. (Burgos, 22-X-1568). Su codicilo en AHPBu, Pascual de la Cruz, Prot. 5670, ff. 479 v.-480 r. (Burgos, 25-X-1568).

²⁰ AHPBu, Tomás de Romarate, Prot. 5775, ff. 148 r.-148 v. (Burgos, 26-V-1572).

²¹ ADBu, Barrios de Villadiego, Iglesia de San Pedro Apóstol, *Libro de Fábrica (1564-1613)*, cuentas del 8-VI-1579 y 2-VI-1581; Las Quintanillas, Iglesia de San Facundo y San Primitivo (Barrio Mayor), *Libro de Fábrica (1576-1628)*, cuentas de 1576, 8-VII-1577, 8-VII-1578, etc.; Pedrosa de Valdelucio, Iglesia de Santa Eulalia, *Libro de Fábrica (1583-1637)*, f. 2 v. (cuentas del 18-VI-1583), f. 16 r. (cuentas del 13-IX-1590); San Andrés de Montearados, Iglesia de San Andrés Apóstol, *Libro de Fábrica (1584-1639)*, cuentas del 17-VI-1589, 26-V-1591, 21-VII-1593, etc.; Sedano, Iglesia de Santa María, *Libro de Fábrica (1564-1647)*, f. 98 r. (cuentas del 9-VI-1584), f. 99 v. (cuentas del 13-V-1585), f. 107 v. (cuentas del 1-VI-1586), etc.

²² AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5523, ff. 22-22v (Burgos, 25-V-1551). También en GARCÍA RÁMILA, I., «Mahamud y el retablo de la iglesia de San Miguel», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, vol. XVIII, n.º 68, pp. 255-260, espec. p. 258; BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», pp. 239; e IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Arquitectura...», p. 108.

²³ RÍO DE LA HOZ, I. del, «Referencias documentales para la Historia del Arte en Burgos, el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI», *Letras de Deusto*, vol. XV, n.º 31, 1985, pp. 171-188, espec. p. 179.

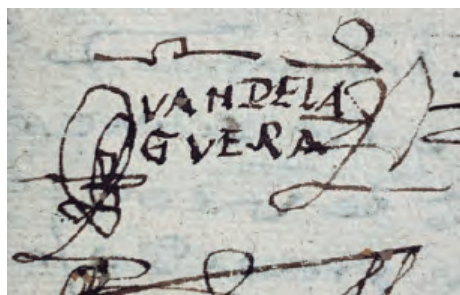


Fig. 6. Firma de Juan de la Guerra «el viejo», 1568 (AHPBu, Prot. 5670, f. 451 v.).

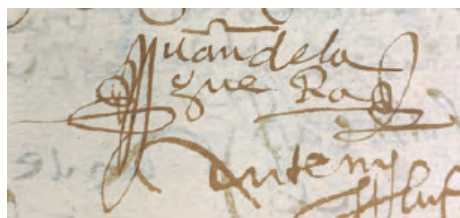


Fig. 7. Firma de Juan de la Guerra «el joven», 1586 (AHPBu, Prot. 5906, f. 827 r.).

en sus últimos años de trabajo. Estas, en su mayor parte, debían ser tareas de policromado pues, entre otras, menciona un San Marcial, el cual estaba «todo dorado e no resta sino de encarnarle».²⁴ Al no tener un sucesor directo que pudiera continuar con el taller de pintura, ordenó en sus últimas voluntades la venta de los materiales de su oficio, entre los que mencionaba «çiertos talegonos de azul de Alemania e de las Yndias, una caxa de lacas de Florencia y otras colores azules e de otras maneras», así como «diez piedras de bruñir oro».²⁵ En este documento, Fernández también hizo alusión a varios pintores con los que debía colaborar asiduamente y que, ante la falta de experiencia previa, cabe suponer que pudieron formarse en su propio taller. Ese

debe ser el caso de Diego de los Ríos,²⁶ a quien encomendó la finalización de algunas obras inacabadas, como unas andas para la iglesia de San Esteban de Burgos o un pequeño retablo para el monasterio de San Agustín de la misma ciudad, y lo mismo sucede con Íñigo de Valdivielso, al que delegó en la conclusión del retablo de la iglesia de Villaverde Mogina.²⁷ De hecho, esta es la primera noticia que tenemos de este artista que, en las décadas siguientes, llevará a cabo importantes trabajos en localidades como Huérmeces, Quintanapalla o Santibáñez Zarzaguda.²⁸

²⁴ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/9, ff. 36 r.-38 r., espec. f. 37 r. (Burgos, 06-V-1541). Documento citado en BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», pp. 243-244.

²⁵ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/9, f. 37 v. (Burgos, 06-V-1541). Entre estos objetos menciona una losa de bol que pertenecía a León Picardo.

²⁶ Este pintor tuvo cierta actividad desde finales de la década de 1530 y durante buena parte de la siguiente. RÍO DE LA HOZ, I. del, «Referencias documentales...», pp. 174 y 177.

²⁷ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/9, f. 37 v. (Burgos, 06-V-1541).

²⁸ ADBu, Quintanapalla, Iglesia de San Esteban Protomártir, *Libro de Fábrica (1551-1610)*, cuentas del 28-V-1563, 26-IX-1564, 8-VII-1567, etc.; Santibáñez Zarzaguda, Iglesia de San Nicolás de Bari, *Libro de Fábrica (1554-1580)*, cuentas del 11-XI-1568, 11-VII-1569, 8-VIII-1570, etc. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «Pero de Colindres y el retablo mayor de Santibáñez Zarzaguda (Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 42, 1976, pp. 275-290; y BARRÓN GARCÍA, A. Á., «Los escultores...», pp. 20-21.

Sin embargo, en lo que se refiere a la formación de futuros pintores, Picardo debió ser el artista que logró reunir a un mayor número de candidatos. En 1537 recibió en su taller a un joven llamado Miguel de Azpeitia, con el que suscribió un contrato de aprendizaje por el que, durante un periodo de tres años, debía enseñarle «el dicho oficio de pintor»²⁹ [fig. 8]. Así debió suceder y, como debía ser habitual, una vez concluida la formación, siguió trabajando en el taller del maestro pues, cuando este dictó su testamento, en 1541, se encontraba a su servicio.³⁰ En sus últimas voluntades, el pintor también mencionaba a otros criados que, como el anterior, debían colaborar en labores pictóricas como revela el hecho de que legara a uno de ellos llamado Vítores (posiblemente Vítores de Villegas)³¹ las «cosas del oficio»³² [fig. 9]. Los otros criados citados son Bartolomé de Orive, Francisco de Redecilla, el ya mencionado Azpeitia, y Andrés de San Martín,³³ que poco después tendría una destacada actividad de forma independiente, ejecutando la parte pictórica de los retablos de Revillarruz y Jaramillo Quemado.³⁴

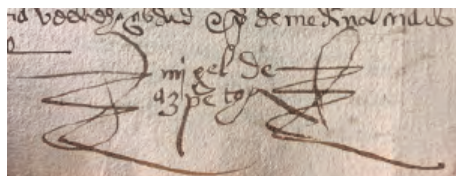


Fig. 8. Firma de Miguel de Azpeitia, 1537 (AHPBu, Prot. Prot. 5512, f. 314 r.).

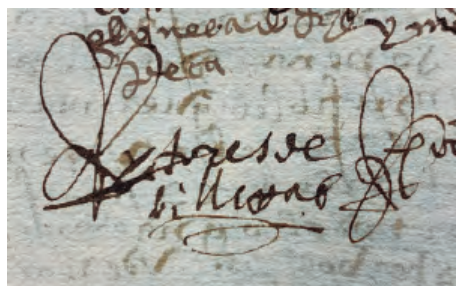


Fig. 9. Firma de Vítores de Villegas, 1549 (AHPBu, Prot. Prot. 5603/1, f. 256 v.).

²⁹ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5512, ff. 599 v.-600 r. (Burgos, 13-VI-1537).

³⁰ El testamento de Picardo fue dado a conocer en LÓPEZ MATA, T., *El barrio y la iglesia de San Esteban de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1946, p. 127. Posteriormente fue transcrito íntegramente en GARCÍA RÁMILA, I., «Testamento y codicilo originales del famoso pintor León Picardo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CXXV-2, 1949, pp. 265-281. La signatura actual de este documento es AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/20, ff. 13 r.-20 r. (Burgos, 27-VII-1541).

³¹ Tras la muerte de Picardo siguió dedicándose a la pintura, llegando a admitir, incluso, a aprendices. En 1549 Alonso de Rozas, vecino de Briviesca, suscribió un contrato con Villegas para formarse en el oficio de pintor por un periodo de cuatro años. AHPBu, Juan Montalvo, Prot. 5603/1, ff. 255 v.-256 v. (Burgos, 11-V-1549).

³² No obstante, en el último momento Picardo debió cambiar de opinión y anuló esta cláusula, GARCÍA RÁMILA, I., «Testamento...», p. 273. La relación con este pintor no debió ser fácil, pues consta que, en 1536, se ausentó de la casa de Picardo sin cumplir sus obligaciones, por lo que el maestro pidió que se le encarcelara. LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, p. 411.

³³ *Ibidem*, pp. 275-276.

³⁴ GARCÍA RÁMILA, I., «Mahamud...», p. 258; y RÍO DE LA HOZ, I. del, «Hernando de Salcedo...», pp. 128 y 133. Las signaturas actuales de ambos contratos son: AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5521, ff. 282 r.-283 r. (Burgos, 16-IX-1547) y Prot. 5523, ff. 22 r.-22 v. (Burgos, 25-V-1551).



Fig. 10. El cadáver de san Vicente guardado por el cuervo, del retablo del santuario de Santa Casilda, de Salinillas de Bureba (Burgos), León Picardo, 1524. Catedral de Burgos.

La presencia de hasta cinco colaboradores en los momentos finales de la vida de Picardo confirma la gran actividad a la que debió hacer frente su taller en el que, como también revelan los restos conservados, el tipo de cliente y, por consiguiente, su coste económico y la calidad del resultado, podían ser muy variables. Así, mientras Picardo había recibido encargos de los promotores más selectos del contexto burgalés, como la familia Velasco o el Cabildo catedralicio, también se comprometió a realizar retablos pictóricos para parroquias humildes, como las de Bocos o Galarde, lo que debe explicar la enorme diferencia que existe entre unas obras y otras³⁵ [fig. 10]. El hecho de que el maestro delegara en los miembros del taller para la ejecución de los trabajos menos exi-

gentes no es una causa exclusiva que justifique la diferencia de calidad de los retablos que han llegado hasta nuestros días. No debe obviarse la complejidad del sistema de contratación que, unido a los traspasos y cesiones, dificultan aún más la perspectiva general del asunto. No fue infrecuente que pintores asumieran la ejecución total de un retablo, incluyendo la construcción de su mazonería y la talla de sus esculturas o relieves, cuya realización delegarían en profesionales especializados.³⁶ Son muchos los

³⁵ HUIDOBRO SERNA, L., «Artistas burgaleses: León Picardo, pintor y escultor», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, vol. XVIII, n.º 66, 1939, pp. 189-194; SILVA MAROTO, P., «La pintura española sobre tabla de los siglos XV y XVI en la catedral de Burgos», en Elorza Guinea, J. C. (coord.), *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos/Cabildo Metropolitano, 1994, pp. 96-218, espec. pp. 175-193; GONZÁLEZ RAMOS, R., «León Picardo», *Diccionario Biográfico Español*, vol. XLI, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 491-494; y PAYO HERNANZ, R. J., «En torno a León Picardo. Reflexiones a propósito de algunas obras inéditas o poco conocidas», en Toro Ceballos, F. (ed.), Serrano Estella, F. y Simal López, M. (coords.), *Ars: historia y crítica. Homenaje a Luz de Ularte Vázquez y Pedro A. Galera Andreu*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2024, pp. 373-379, espec. pp. 375-376.

³⁶ Sobre este aspecto, BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.ª P., «Diego Guillén...», pp. 238-239.

ejemplos que podríamos citar, como el retablo de la iglesia de Villanueva Río Ubierna, que contrató Juan de Orozco en 1520,³⁷ el que, en 1535, Juan de Aguilar se comprometió a ejecutar para el templo parroquial de Avellanosa de Muñó³⁸ o ya, a mediados de siglo, el encomendado a Lázaro de Azcoitia para la iglesia de Las Celadas.³⁹

No obstante, lo más habitual fue que escultores y entalladores, una vez contratado el retablo, concertaran con un pintor la realización de las labores pictóricas o la policromía de la obra que tenían a su cargo. Ejemplifica esta dinámica el contrato que, en 1551, suscribió Domingo de Amberes con el pintor Andrés de San Martín para que, una vez completados los trabajos «de talla e ymaginería» del retablo de Revillarruz, este último se ocupara de «dorar y estofar e pintar e azer todo lo demás de pintura».⁴⁰ También encontramos al pintor Andrés Pascual trabajando con Antón de Castro en Celadilla Sotobrín⁴¹ y con Sebastián de Salinas en Arroyal⁴² o a Diego de Torres «el viejo» con Hernando de Salcedo en el retablo de Reinoso.⁴³

Además, la colaboración entre profesionales debió contribuir a establecer sinergias que se extenderían en el tiempo, por lo que es habitual encontrar en varias ocasiones trabajando juntos a los mismos artistas. No extraña, por tanto, que el escultor Juan de Villarreal trabajara con el pintor Cristóbal Fernández para la ejecución de algunas policromías,⁴⁴ o que Ortega de Córdoba confiara al pintor Pedro Fernández de Santayana la realización de los retablos de Vallarta de Bureba, en 1539⁴⁵ y, poco después, el de Padrones de Bureba.⁴⁶ Para este último, conservado actualmente en el Museo del Retablo de Burgos, el pintor debía hacerlo «conforme a la obra e al retablo que está» en la iglesia del convento de San Pablo de Burgos, que, precisamente, había ejecutado León Picardo⁴⁷ [fig. 11]. Aunque Fernández de Santayana no siguió las directrices del

³⁷ AHPBu, Juan Sebastián Fernández de Buezo, Prot. 5507/2, ff. 56 v.-58 r. (Burgos, 17-XI-1520).

³⁸ AHPBu, Juan Sebastián Fernández de Buezo, Prot. 5508/1, ff. 239 r.-240 v. (Burgos, 8-V-1535) y 261 r.-262 v. (Burgos, 18-VI-1535).

³⁹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Juan de Lizarazu...», p. 192. La signature actual del documento es AHPBu, Martín de Ramales, Prot. 5579, ff. 121 v.-123 v. (Burgos, 29-III-1552).

⁴⁰ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5523, ff. 22 r.-22 v. (Burgos, 25-V-1551).

⁴¹ RÍO DE LA HOZ, I. del, «Referencias documentales...», p. 175. La signature actual es AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5512, ff. 313 r.-314 r. (Burgos, 6-XI-1537).

⁴² PAYO HERNANZ, R. J., «Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Arte, n.º 78, 2012, pp. 45-68, espec. p. 65.

⁴³ BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», p. 240.

⁴⁴ AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/9, f. 37 r. (Burgos, 6-V-1541).

⁴⁵ BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», p. 240.

⁴⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Ortega de Córdoba...», pp. 353-354 y 361.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 361.



Fig. 11. San Marcos, del retablo de la iglesia de Padrones de Bureba (Burgos), Pedro Fernández de Santayana, ca. 1540, Museo del Retablo, Burgos.

contrato y el asunto terminó derivando en un pleito con el escultor, esta circunstancia evidencia la dificultad de establecer estilos individuales cuando, en muchas ocasiones, se exigía replicar modelos realizados por otros profesionales.

En otras ocasiones, cuando los retablos estaban terminados pero no se había procedido a su dorado y policromado, los responsables de las fábricas contrataban directamente la ejecución de estos trabajos. Ejemplos de ello son el encargo que, en 1547, recibió Andrés de San Martín para realizar la pintura del retablo de la iglesia de Jaramillo Quemado⁴⁸ o, en 1549, el de la iglesia de Manciles, que estaba ejecutando Sebastián de Salinas, cuya pintura se comprometió a hacer el pintor Juan de Aguilar.⁴⁹ Más raros son los casos en los que el promo-

tor contrata directamente la obra a un escultor y un pintor concretos. El caso más elocuente es el del retablo de la capilla de la Anunciación de la catedral de Burgos, contratado en 1540, por Juan de Lizarazu y Lázaro de Azcoitia.⁵⁰ Su comitente, el canónigo Juan Martínez de San Quirce, debió poner un gran empeño en garantizar un resultado adecuado, señalándose en el documento suscrito con los artistas que la talla sería «dorada de su muy buen oro y en algunas partes dados sus frescores de azul sobre oro» y sus encarnaciones «muy buenas e muy miradas, según que a cada figura convenga».⁵¹

Las dificultades para asumir un proyecto en solitario, ya fuera por la carga de trabajo del taller o por la complejidad de la empresa, hizo que, a veces, los pintores que habían contratado la ejecución de una

⁴⁸ RÍO DE LA HOZ, I. del, «Hernando de Salcedo...», pp. 128 y 133.

⁴⁹ PAYO HERNANZ, R. J., «Sebastián de Salinas...», pp. 55-56. En este trabajo se identifica erróneamente al pintor como Lucas de Aguilar.

⁵⁰ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Juan de Lizarazu...», pp. 189-202. La signatura actual del contrato es: AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5514, ff. 187 r.-189 r. (Burgos, 16-VIII-1540).

⁵¹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Juan de Lizarazu...», p. 198.

obra cedieran parte de la misma a algún colaborador. Diego de Torres «el viejo» cedió, en 1539, la mitad del retablo de Vallarta de Bureba al pintor Pedro Fernández de Santayana para que «yo e vos le ayamos de açer e acabar juntamente e como buenos hermanos».⁵² No obstante, también parece que la colaboración entre profesionales podía deberse a la división del trabajo, como revela el encargo que Cristóbal Fernández y Lope de Rueda recibieron para ejecutar la pintura de un pequeño retablo para el monasterio de San Agustín, encomendado por un particular.⁵³ Lo reducido del trabajo parece desvelar que la pintura figurativa y las labores de policromía estaban diferenciadas entre ambos artistas. En otros casos, la importancia del proyecto debió requerir la colaboración de otros pintores, como le debió suceder a Picardo cuando, en 1517, ejecutó junto a Juan de Orozco la pintura del retablo del monasterio de Santa Dorotea de Burgos.⁵⁴

Este sistema profesional, en el que las competencias y responsabilidades de cada uno de sus actores quedaban diluidas tenía repercusiones directas en las obras y, pese al peritaje que se hacía de las mismas una vez terminadas,⁵⁵ el resultado no tenía por qué ser el esperado por los comitentes. Esta circunstancia, lejos de ser anecdótica, constituyó un modo de proceder tan habitual que, con el tiempo, tuvo que ser censurado por las autoridades diocesanas al advertir los perjuicios que suponía para las fábricas. En las *Constituciones Sinodales* del cardenal Francisco Pacheco de Toledo, de 1575, se denunciaban «los daños que las yglesias deste nuestro Arçobispado han recebido y reciben por rematarse sus obras en los que no son maestros ni oficiales dellas» o por encomendarse estos trabajos a «oficiales no expertos en sus artes» que las acababan traspasando a otros profesionales.⁵⁶

Así las cosas, para garantizar que las actuaciones que se les encomendaban se ejecutaran correctamente, ordenaron que «no se pueda dar [...] a hazer ninguna obra de las yglesias sino a cada official de su officio», prohibiendo, al mismo tiempo «que de aquí adelante ningún maestro ni

⁵² AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5513, ff. 236 v.-237 v. (Burgos, 13-XI-1539). Documento citado en BARRÓN GARCÍA, A. Á. y RUIZ DE LA CUESTA, M.^a P., «Diego Guillén...», p. 240.

⁵³ La obra fue promovida por el doctor Jerónimo de Colonia, hijo de Simón de Colonia. AHPBu, Asencio de la Torre, Prot. 5515/9, f. 37 v. (Burgos, 6-V-1541).

⁵⁴ LÓPEZ MATA, T., *La catedral...*, p. 410; y GARCÍA RÁMILA, I., «El retablo de la capilla mayor del monasterio de Santa Dorotea», *Boletín de la Institución Fernán González*, vol. XXXIX, n.º 150, 1960, pp. 97-98.

⁵⁵ Sirva de ejemplo la tasación que, en 1558, realizan Lázaro de Azcoitia y Juan de la Guerra de la actuación del pintor Andrés Pascual en el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Ubierna, AHPBu, Pedro de Espinosa, Prot. 5545, f. 13 v. (Burgos, 15-I-1558), f. 14 r. (San Martín de Ubierna, 1-II-1558) y f. 14 v. (Burgos, 25-II-1558).

⁵⁶ *Constituciones Synodales del Arçobispado de Burgos*, Burgos, Felipe de Junta, 1577, pp. 265-266.

official pueda dar ni traspasar la obra que en él fuere rematada a otro».⁵⁷ Aunque la medida no tuvo efectos inmediatos y se siguieron haciendo trasposos, a partir de esta fecha sí se observa un cambio significativo en la especialización de cada uno de los trabajos, especialmente en lo que se refiere a los pintores policromadores, que alcanzaron, en el último cuarto de la centuria, un gran prestigio profesional.⁵⁸

León Picardo y el retablo de Bañuelos de Bureba

Como ha quedado de manifiesto, León Picardo contó con la colaboración de un nutrido taller que le permitió atender a la numerosa clientela que requería sus servicios. De este modo pudo simultanear diferentes obras y atender a ámbitos alejados de la ciudad del Arlanzón en los que, a diferencia de lo que sucedía con los proyectos promovidos desde la capital, la exigencia en cuanto a la calidad y los acabados de las obras solía ser más laxa. Quizá su papel no fuera muy diferente del ejercido por Felipe Bigarny, con el que colaboró asiduamente y quien, quizá, le abrió las puertas del ámbito burgalés. El borgoñón fue capaz de configurar un amplio taller que, no solo sirvió de lugar de formación para toda una generación de escultores, sino que le permitió simultanear múltiples proyectos.⁵⁹

En el caso de Picardo, como ya se ha señalado, desde que, en 1511, contrató la ejecución del retablo de la iglesia de Galarde⁶⁰ hasta las últimas intervenciones que llevó a cabo hasta su fallecimiento, en 1541, se suceden obras cuyo estilo ha generado posturas contrapuestas, especialmente a partir de la identificación del retablo de San Bartolomé de la iglesia de San Lesmes de Burgos como obra suya.⁶¹ Ante la dificultad de encontrar una respuesta clara a la identificación de sus caracteres personales, cabe interpretar sus actuaciones como un trabajo colectivo en el que Picardo

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ESCORIAL ESGUEVA, J., «De buen oro y muy buenas colores. El proceso de policromado en los retablos burgaleses durante la segunda mitad del siglo XVI», en Zaparaín Yáñez, M.^a J., Hoyos Alonso, J. y Payo Hernanz, R. J. (eds.), *(Re)lecturas sobre la retablistica iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*, Madrid, Sílex, 2024, pp. 89-99.

⁵⁹ RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 259-288 y 315-353.

⁶⁰ La noticia fue dada a conocer en LÓPEZ MATA, T., *La catedral...*, pp. 409-410. Posteriormente, dándola como inédita, ha sido recogida en PAYO HERNANZ, R. J., «En torno a León Picardo...», pp. 375-376.

⁶¹ ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, C., «Identificación de un retablo de Vigarny y Picardo que se daba por desaparecido», *Boletín de la Institución Fernán González*, vol. LXXIV, n.º 211, 1995, pp. 363-374; y SILVA MAROTO, P. y LUENGO PEDRERA, D., «Identificación del verdadero estilo de León Picardo», *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, n.º 273, 1996, pp. 23-44.

ocupaba la cabeza de todo un sistema profesional. A los problemas ya señalados se suman las importantes lagunas que tenemos sobre la trayectoria del pintor y, muy especialmente, en sus últimos años de vida. A excepción de las labores de policromía que ejecutó en el retablo de Valpuesta,⁶² desconocemos las características del resto de actuaciones que debió acometer en este periodo pues, como sucede con el retablo de la iglesia de Villafraía, contratado en 1537,⁶³ han desaparecido o se han dado por perdidas.

No obstante, debemos rescatar una obra que, si bien aparece mencionada en su testamento, ha pasado desapercibida en los diferentes estudios que han tratado su figura. En las últimas voluntades del pintor, este declaró que había realizado «un retablo para la iglesia del lugar de Bañuelos, del qual me deben cierta cantidad de dineros». La obra ya había sido instalada en el templo y se había realizado la preceptiva tasación, valorando la actuación en 110 000 maravedíes.⁶⁴ La localidad a la que hace alusión es Bañuelos de Bureba, situada en las proximidades de Briviesca, en cuyo templo parroquial se conservan los restos de un retablo pictórico que, sin duda, corresponden al ejecutado por Picardo al final de sus días. Se trata de siete tablas —hasta fechas recientes eran ocho, pero una de ellas fue expoliada— que, a finales del siglo XVIII fueron integradas en un nuevo retablo ejecutado por Rafael Díaz y Francisco Esteban.⁶⁵ Asimismo, debieron pertenecer al retablo original el Cristo crucificado y las figuras de la Virgen y San Juan que lo flanquean, burdamente mutiladas para encajarlas en sus respectivas hornacinas [fig. 12].

Respecto a las tablas conservadas, en el banco encontramos las representaciones de San Vitores, San Sebastián, San Roque y, por último, la desaparecida pintura de Santa Casilda, todos ellos de especial devoción en la zona, especialmente el primero y la última, al ubicarse sus respectivos santuarios a escasos kilómetros de esta localidad bure-

⁶² GARCÍA RÁMILA, I., «Testamento...», p. 274; CADIÑANOS BARDECI, I., «La iglesia de Valpuesta y su retablo, obra del escultor Felipe Bigarny», *Archivo Español de Arte*, vol. LII, n.º 206, 1979, pp. 186-193; y FENTES REBOLLO, I., «Vigarny, Picardo y el retablo de la colegiata de Valpuesta (Burgos)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 8, 2004, pp. 7-14.

⁶³ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor Ortega de Córdoba...», pp. 351-361.

⁶⁴ GARCÍA RÁMILA, I., «Testamento...», p. 275.

⁶⁵ SÁNCHEZ-MORENO DEL MORAL, F., *Retablos barrocos burgaleses. La Bureba, los páramos y comarcas próximas*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2006, pp. 276-277. Apunta este autor que el retablo actual sustituye a otro ejecutado por García de Arredondo (ca. 1555-1619). Según consta documentalmente, este escultor recibió varios pagos por la hechura de un retablo desde, al menos, 1587. ADBu, Bañuelos de Bureba, Iglesia de Santa María, *Libro de Fábrica (1587-1664)*, cuentas de 1587, 28-VIII-1588, 7-IX-1591, etc. No obstante, esta obra solo puede identificarse con el retablo de la capilla de la epístola, cuyo estilo corresponde claramente al escultor cántabro. Sobre Arredondo, IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., «El escultor García de Arredondo en Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 56, 1990, pp. 479-498.



Fig. 12. Retablo mayor, taller de León Picardo, ca. 1540. Iglesia de Santa María, Bañuelos de Bureba (Burgos).



Fig. 13. San Vitores, taller de León Picardo, ca. 1540. Iglesia de Santa María, Bañuelos de Bureba (Burgos).



Fig. 14. San Roque, taller de León Picardo, ca. 1540. Iglesia de Santa María, Bañuelos de Bureba (Burgos).

bana. Las cuatro restantes se sitúan en el cuerpo del retablo y, con un tamaño mucho mayor, representan las escenas de la Anunciación, el Nacimiento, la Visitación y la Presentación en el templo. Sus caracteres formales están lejos de los planteamientos conocidos de Picardo y su taller, poniendo de manifiesto las dificultades de adaptación del pintor a las nuevas corrientes estéticas.

De este modo encontramos elementos retardatarios como los fondos dorados de las tablas de la predela que, unidos a la disparidad formal de cada uno de los elementos, da como resultado un conjunto desigual, lo que revela la participación de varias manos, con diferentes acabados. Sirva de ejemplo la tabla de San Vitores, en la que destaca el delicado tratamiento de la casulla, en la que se ha puesto especial empeño para mostrar las calidades de los bordados, frente a los convencionales pliegues del alba que asoma por debajo, por no considerar las calidades de los tejidos en las otras representaciones. Lo mismo sucede con las figuras humanas en las que, frente a la superior calidad de la figura de San Vitores, que puede recordar a las del retablo de Salinillas de Bureba, los otros santos del banco presentan una discreta calidad, especialmente en el tratamiento de sus manos [figs. 13 y 14].



Fig. 15. Anunciación y Nacimiento de Cristo, taller de León Picardo, ca. 1540. Iglesia de Santa María, Bañuelos de Bureba (Burgos).



Fig. 16. Visitación y Presentación en el templo, taller de León Picardo, ca. 1540. Iglesia de Santa María, Bañuelos de Bureba (Burgos).

Más complejas resultan las otras cuatro tablas, aunque el estado de suciedad que presentan impide conocer sus detalles con claridad. Además, parece que estas tablas han sido recortadas en su parte superior para encajarlas en sus respectivos marcos, desequilibrando las composiciones. La escena de la Anunciación recuerda en la figura de María a la realizada dos décadas antes para el retablo de Bocos y la de la Presentación en el templo guarda relación con la tabla del mismo tema que custodia el Museo Nacional del Prado. No obstante, al estar ejecutadas casi dos décadas después que los ejemplos mencionados, muestran una clara evolución hacia un lenguaje más atemperado, en el que se ha pretendido simplificar las composiciones para hacerlas fácilmente comprensibles [figs. 15 y 16]. Al igual que en las tablas de la predela, se aprecia la intervención de

diferentes manos y, si bien en algunas ocasiones el resultado es discreto, puede ayudar a comprender el funcionamiento del taller de Picardo y la materialización del que, posiblemente, fue el último retablo salido del obrador del pintor.

