

Caylus



ANDRÉS DE MELGAR

(León, ca. 1500 – Santo Domingo de la Calzada, La Rioja ca. 1555)

El Descendimiento

Óleo sobre tabla
152,5 x 110,4 cm

PROCEDENCIA:

María Teresa González-Conde y de Borbón (1919-2005), Madrid

BIBLIOGRAFÍA:

Fiz Fuertez, 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 Santa Cruz” en *Philostrato. Revista de Historia y Arte*. N° 15, año 2024, pp. 5-30.

Esta tabla, realizada por el pintor Andrés de Melgar hacia 1550, evidencia el complejo modo en el que la circulación de grabados, la pintura importada del Norte de Europa, así como la formación y viajes de los artistas, repercute en el resultado final de una obra.

El nombre de Andrés de Melgar era bien conocido en la historiografía al estar documentado como oficial en el taller vallisoletano de Alonso Berruguete hacia 1523¹ y por su participación en las pinturas del retablo del trascoro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada², lugar donde se estableció en 1530 hasta su muerte en 1557. A pesar de estos datos, no ha sido hasta hace pocas décadas que se ha podido dilucidar su estilo y establecer un catálogo razonado gracias al hallazgo de los pagos del retablo mayor de Santo Tomás de Pozuelo de la Orden (Valladolid), realizado por Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y el propio Melgar en 1528 y que actualmente ocupa el altar mayor de San Isidoro de León³. A partir de este descubrimiento se desvelaba su hacer en las tablas más quinientistas del retablo del trascoro de la seo calceatense, en el que aparece documentado junto con el pintor Alonso Gallego, y en otros retablos riojanos en los que ambos artífices colaboraron⁴. A través de esta producción se puede definir un estilo dependiente del manierismo florentino, consecuencia lógica de su formación junto a Berruguete, pero con sus propias señas de identidad, como podremos comprobar en este Descendimiento.

¹ José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, (Valladolid-Madrid s.n., 1898-1901), pp. 136, 280 y 285.

² José Manuel Moya Valgañón, *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1433-1563)*. (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986), n° 32 y n° 42.

³ Jesús María Parrado del Olmo, “Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, (1998), pp. 256-270. Moya Valgañón ya había apuntado en la misma dirección al tratar de distinguir la mano de Melgar y de Gallego basándose en su mayor o menor alineación con los rasgos formales del manierismo. José Gabriel Moya Valgañón, “Aspectos del arte riojano en tiempo de Navarrete”. *V Jornadas de arte riojano*, Logroño, 1995, p. 25.

⁴ El catálogo más completo de sus atribuciones en La Rioja en: José Gabriel Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013).

En consonancia con este manierismo, las figuras que llenan sus composiciones se caracterizan por su tendencia al dinamismo gracias a las posturas abiertas de algunas de ellas, así como por el predominio de rostros y anatomías enjutas, las manos de dedos largos, o los finos y ondulantes pliegues de los ropajes. Todos estos elementos contribuyen a incrementar la tensión dramática del episodio representado, como vemos en esta tabla, que también es paradigmática en cuanto al empleo del color y la iluminación, que están al servicio de propiciar un ambiente teatral. Para conseguirlo, otorga protagonismo a los colores cálidos y saturados, con algún toque tornasolado. Una buena muestra de ello es la indumentaria de la santa mujer arrodillada cerrando la esquina inferior izquierda, donde el rojo y el verde dominante se complementa con pinceladas azules y doradas. Estas efectistas combinaciones le sirven también para establecer un contraste y alejar el paisaje del fondo, realizado con una paleta más fría y menos saturada.

Es precisamente en el paisaje donde se revela de una manera más clara el talento del artista. Sus vistas en la lejanía son inconfundibles por el protagonismo de riscos escarpados azul grisáceo, donde el elemento vegetal es mínimo. No encuentran equivalente en la pintura hispana, sino en la flamenca y recuerdan, salvando las distancias, a los paisajes rocosos de Patinir.

Dado que en la obra pictórica de Alonso Berruguete el paisaje es casi inexistente, Melgar debió de adquirir esta formación de otra manera, aunque no parece necesario buscar la explicación en un viaje del artista, sino en el hecho de que tuvo a su alcance la posibilidad de contemplar pintura flamenca en la Península, donde seguía siendo omnipresente. Esto ocurrió en los inicios de su formación, pues ya se encuentran paisajes similares en sus obras más tempranas, como el mencionado retablo mayor de Pozuelo de la Orden o las tablas del trascoro del retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

En la pintura que nos ocupa ha sofisticado este proceder al situar en el plano medio una serie de edificios silueteados con destellos dorados realizados a punta de pincel. En este sentido, no se debe olvidar el rol de policromador de Melgar, que fue el encargado de dorar y estofar el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, realizado por Damián Forment. En conjunción con esa tarea se debe entender el cuidado puesto en la representación del ornato de algunos ropajes de los personajes de este Descendimiento, lo observamos, por ejemplo, en las dos telas de calidad exquisita con las que se sujeta el cuerpo de Cristo, pero también en la cenefa dorada que adorna la túnica verde de José de Arimatea, que es un grutesco con extrañas criaturas híbridas que se enfrentan en torno a un eje. Es de factura similar a los que se pueden encontrar en la policromía del retablo calceatense, en la

que Melgar estaba trabajando en la década de 1550, siendo su última obra documentada y en ese mismo marco temporal se debe encuadrar esta tabla.

El origen de estos elementos decorativos por parte de Melgar se puede relacionar con el manejo de estampas, aunque también se ha vinculado con el conocimiento de la decoración pictórica que para el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid habían realizado en la década de 1530 los pintores Alejandro Mayner y Julio de Aquiles⁵, ya que está documentada la presencia de Melgar en esta villa tras su establecimiento en tierras riojanas, lo que le permitió estar al tanto de las últimas novedades estilísticas⁶. De hecho, se le atribuye la autoría de varios dibujos con grutescos, dispersos en diversos museos y colecciones, que se convierten así en un precioso testimonio de la desaparecida decoración del palacio vallisoletano⁷.

El tema del Descendimiento elegido para esta tabla es uno de los más frecuentados en el arte cristiano, sobre todo a partir de la Baja Edad Media. Es entonces cuando se acentúan los elementos emocionales de aquellos episodios de la vida de Cristo que propiciaban una intensa relación con el hecho religioso, a pesar de la falta de protagonismo de este episodio en la liturgia cristiana. A medida que el tema va cobrando importancia, se irá incrementando el número de personajes que la ocupan, convirtiéndose en un desafío para el artista resolver una complicada composición. Es por ello que suelen recurrir a grabados en los que inspirarse. Uno de los más utilizados en el renacimiento es *Descendimiento de la cruz*, grabada por Marcantonio Raimondi hacia 1520 a partir de un dibujo de Rafael, que se ayuda de dos escaleras apoyadas sobre la cruz para organizar la composición en altura. Melgar lo utiliza parcialmente al copiar la posición triangular de las escaleras y los dos personajes encaramados a ella a la derecha. Hay otras figuras que quizá estén sacadas de otros grabados de Raimondi, como la mujer que cierra la composición a la izquierda, muy relacionable con la Virgen que flanquea a Cristo en la estampa titulada *Cristo entre la Virgen y san Juan con San Pablo y Santa Catalina*.

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

⁶ En la década de 1540 el pintor se desplazó a Valladolid a causa del pleito que mantenía en el tribunal de Chancillería reclamando su condición de hidalgo. María Victoria Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada", *Boletín de la Institución Fernán González*, 197, (1981), p. 406.

⁷ Estas atribuciones, así como el estado de la cuestión respecto a la posible autoría de Melgar queda recogido en Pedro Luis Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del Primer Renacimiento en el retablo calceatense: procesos y modelos internacionales" en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, coord. Eduardo Azofra Agustín, (Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009), pp. 69-114.

Llama la atención el desmadejado cuerpo de Cristo, cuya disposición es muy similar a la que tiene en una tabla con la Lamentación realizada por el propio Melgar para la iglesia de *San Pedro* en Enciso (La Rioja).

Seguramente en ambos casos utilizó una misma fuente de inspiración. Podemos remitirnos a la pintura de Alonso Berruguete y al *Santo Entierro* que realizó para la iglesia de *San Pedro* de Fuentes de Nava (Palencia), en la que la figura de Cristo se dispone de la misma manera que en la Piedad Vaticana de Miguel Ángel Buonarroti.

No hay duda de que Melgar conocía esta pintura de Berruguete, pues el entierro que aparece en un plano secundario a la derecha de nuestra tabla es una versión simplificada de esta obra. Sin embargo, cabe la posibilidad de que para la figura principal de Cristo recurriera a la estampa de Antonio Salamanca a partir de la Piedad Vaticana, grabado en 1547, que también parece haber seguido, aunque de manera más libre, para algunos aspectos de la figura de la Virgen.

La atención a los detalles que hemos ido desgranando a lo largo del texto puede estar indicando que el destino original de la pieza pudo ser una capilla privada y no la pieza que coronara un retablo en el altar mayor de algún templo. Por otra parte, sus medidas, - 152x110,4 cm-, exceden los estándares de los retablos mayores de este tipo. Algunas particularidades iconográficas, como la inclusión de San Jerónimo penitente que cierra la composición en el ángulo inferior derecho, así como el detallismo del segundo plano a la derecha, con la representación del mencionado Entierro de Cristo, – que no sería visible si la tabla iba a estar a gran altura–, lleva a pensar en una tabla concebida para una contemplación más cercana, pudiendo ser la pieza central y única de un retablo dispuesto en un espacio más recoleto, que permitiera ese tipo de devoción más íntima y meditativa, como una capilla privada.

Teniendo en cuenta que, tras su establecimiento en Santo Domingo de la Calzada, el artista desarrolló toda su carrera en territorio riojano, pese a que se pueden localizar otras obras suyas en Castilla, se debe considerar que la procedencia de esta tabla es riojana. En todo caso, lo único que sabemos es que durante varias décadas en el pasado siglo perteneció a una colección privada española.



Andrés de Melgar. *Santo Tomás parte hacia la India* (detalle del paisaje). Retablo de *Santo Tomás*. Pozuelo de la Orden (Valladolid).



Andrés de Melgar. Detalle de la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Hacia 1553



Marcantonio Raimondi. *Descendimiento de la Cruz*. Hacia 1520



Andrés de Melgar. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Iglesia de San Pedro. Enciso (La Rioja)



Alonso Berruguete. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Iglesia de San Pedro. Fuentes de Nava (Palencia)



Antonio Salamanca. *Piedad Vaticana*. 1547