



ROMA QVANTA FVIT
IPSA RVINA DOCET

NICOLE DACOS IN MEMORIAM

JESÚS PALOMERO PÁRAMO
(ED.)

SEPARATA

PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO EBOOK: NOVIEMBRE 2016
PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO PAPEL: NOVIEMBRE 2016

© Servicio de Publicaciones 
Universidad de Huelva
© Jesús Palomero Páramo (Ed.) 

I.S.B.N. (papel): 978-84-16872-05-3
E.I.S.B.N. (EPUB): 978-84-16872-09-1
E.I.S.B.N. (PDF): 978-84-16872-06-0

Depósito legal: H 220-2016

PAPEL

Papel
Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación
Rústica, fresada.

Printed in Spain. Impreso en España.

Composición y maquetación
Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva

Nicole Dacos : Roma qvanta fvit ipsa rvina docet / Jesús Palomero Páramo (Eds.). – Huelva : Universidad de Huelva, 2016
220 p. ; 30 cm. – (Collectanea (Universidad de Huelva) ; 211)

ISBN 978-84-16872-05-3
eISBN 978-84-16872-06-0
eISBN 978-84-16872-09-1

1. Dacos, Nicole, 1938-2014. Roma quanta fuit - Discursos, ensayos, conferencias. – 2. Antigüedades clásicas - Discursos, ensayos, conferencias. – 3. Roma - Historia - Fuentes - Discursos, ensayos, conferencias. – I. Dacos, Nicole, 1938-2014 -- II. Palomero Páramo, Jesús. -- III. Universidad de Huelva. -- II. Título. – III. Título: Nicole Dacos : Roma quanta fuit ipsa ruina docet IV. Serie
348(460.354 Calañas)(091)
904(37)(063)
937(063)

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva es miembro de UNE 

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

 [Clique para mayor información](#)

Publicación editada en el marco del proyecto de I+D "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural" (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



EL EBOOK LE PERMITE



Citar el libro



Navegar por
marcadores e
hipervínculos



Realizar
notas y
búsquedas
internas



Volver al
índice pul-
sando el pie
de la página



Comparte
#LibrosUHU



Únete y comenta



Novedades a
golpe de klik



Nuestras
publicaciones en
movimiento



Suscríbete a
nuestras
novedades

- ÍNDICE -

PRESENTACIÓN
Jesús Palomero Páramo
[7-12]

EL ARTE DE LA ROMA ANTIGUA Y MODERNA EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE
María José Redondo Cantera
[13-52]

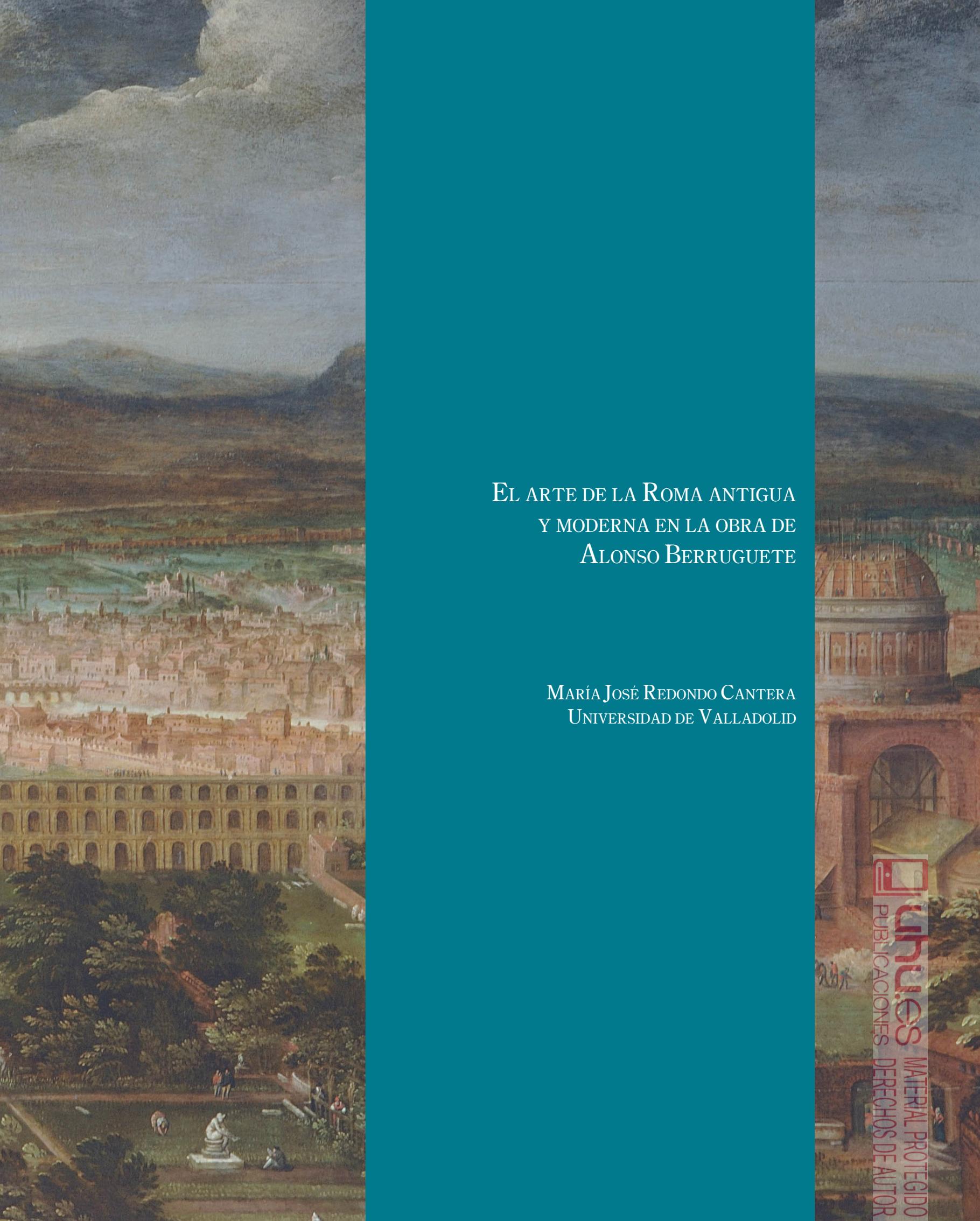
VIAGGIO A ROMA: CAMPELO E OSPINTORES MANEIRISTAS PORTUGUESES
COM PRESENÇA NA CIDADE PAPAL
Vitor Serrão
[53-74]

LA RUINA EN EL LENGUAJE ARTÍSTICO DEL BARROCO
DEL VESTIGIO A LA METÁFORA
Fernando Quiles García
[75-86]

ROMA QUANTA EST: DE LA REPRESENTACIÓN A LA RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS.
SU LECTURA ACTUAL
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola
[87-132]

EL ESTADO, EL ESTADO ISLÁMICO, LA COMUNIDAD INTERNACIONAL Y
LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE LAS RUINAS
Luis Pérez-Prat Durbán
[133-194]

¡ESTATUAS BAJO OLIVOS! LA GLORIOSA RESURRECCIÓN DE LOS DIOS ROMANOS
ENTRE LAS RUINAS DE ITÁLICA, CONTADA POR LA PRENSA
Jesús Palomero Páramo
[195-218]



EL ARTE DE LA ROMA ANTIGUA
Y MODERNA EN LA OBRA DE
ALONSO BERRUGUETE

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



UHUES
PUBLICATIONS

MATERIAL PROTEGIDO
DERECHOS DE AUTOR



RESUMEN

La presencia y la actividad de Alonso Berruguete en Roma está refrendada por dos referencias de tanto prestigio como Miguel Ángel y Vasari. El primero le dirigió a Florencia y el segundo le situó entre los copistas del Laocoonte. A los tres grandes componentes del arte berruguetesco apuntados por tales hechos -influencia miguelangesca, Manierismo florentino e inspiración en la escultura clásica que se encontraba en Roma- Dacos añadió los contactos con el taller de Rafael que decoraba el Vaticano. En este estudio se trazan las circunstancias del paso de Berruguete por Roma y se hace un seguimiento de ello a través de una selección de indicios que se encuentran en su obra.



A Nicole, siempre presente en mi
agradecido recuerdo de Roma

Pocos artistas españoles del Renacimiento han tenido una fortuna historiográfica tan amplia como Alonso Berruguete (ca. ¿1485/1490?¹-1561). Su personalidad y su singular modo de entender las formas artísticas han estado presentes en la historiografía y la crítica del Arte desde sus mismos comienzos, y no sólo de las españolas. Ya durante su vida fue celebrado en tratados y otros escritos que se ocuparon de cuestiones artísticas², y fue incluido entre los más selectos, las “águilas de la pintura”, por Francisco de Holanda³.

Gran parte de su prestigio le vino dado por ser considerado discípulo de Miguel Ángel. Pero sobre todo fueron su originalidad y la sorprendente “explosión de las formas” de sus figuras y composiciones, que parecía infundir vida a los personajes que surgían de los pigmentos, de la madera o del mármol, lo que le procuró el favor de poderosos comitentes. Tales fueron el mismo Carlos V, el Almirante de Castilla, el arzobispo Fonseca, el cardenal Tavera, el secretario imperial Francisco de los Cobos y su esposa, la comunidad benedictina de Valladolid, el cabildo catedralicio de Toledo y otros varios, quienes supieron apreciar la novedad de su lenguaje y, consecuentemente, le encargaron importantes obras. A su vez, éstas contribuyeron a consolidar su fama y su privilegiado *status* socio-económico⁴.

1 La única seguridad que tenemos sobre su fecha de nacimiento es que estuvo comprendida entre 1480 y 1490, a tenor de su propia declaración en 1504, MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pp. 104-105. La fecha aproximada de 1488 fue propuesta por AZCÁRATE, José María, *Escultura del siglo XVI*, t. XIII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 143. Así ha sido aceptado en la exposición *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*, celebrada en la *Galleria degli Uffizi*, Florencia (5 de marzo a 26 de mayo de 2013), Florencia, 2013, p. 195.

2 Berruguete fue mencionado, junto a otros artistas destacados, por Cristóbal de Villalón (ca. 1510- ca. 1562) en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, libro publicado en Valladolid en 1539, once años antes que la primera edición de las *Vidas* de Vasari y coincidente con un momento culminante de la carrera del maestro, cuando terminaba su etapa vallisoletana y comenzaba la toledana. El texto fue recuperado y editado por SERRANO Y SANZ, Manuel, Madrid, 1898; la alabanza de Berruguete, en p. 169.

3 *Diálogo da Pintura em a cidade de Roma*, redactado en 1548. El manuscrito estuvo inédito hasta finales del siglo XIX. El original se perdió, pero se conoce a través de copias y de la traducción al español que hizo el pintor portugués Manuel Denis en 1563. Ambas obras permanecieron inéditas durante siglos. Una versión alemana del texto de Holanda fue publicada por VASCONCELLOS, Joaquim de, *Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, Viena, 1899; posteriormente se editó en portugués por VASCONCELLOS, Joaquim de, *Da Pintura Antigua. Tratado de Francisco de Hollanda*, Oporto [1918], disponible en <https://app.box.com/s/3xew6zcukewqehyfnb72>; pocos años más tarde la traducción de Denis fue publicada por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.), *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, Madrid, 1921 (ed. facs., Madrid, 2003): la mención a Berruguete, asociado con Machuca, en p. 231.

4 Ya Juan de Arfe señaló cómo, gracias a la elevada estima de su arte, Berruguete consiguió comprar el señorío de Ventosa de la Cuesta y constituir un mayorazgo, ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de, *De varia commensvacion para la escvptvra y architectura*, Sevilla, 1585. Libro segundo, título I, fol. 2vº. La excepcionalidad de tal disponibilidad

El arte de Alonso Berruguete y su concepto de la actividad artística no habrían sido posibles sin su paso por Italia. Durante al menos diez años, tuvo la oportunidad de ver y estudiar las obras más celebradas en su tiempo, ya fueran las pertenecientes a un pasado reciente o las procedentes de otro tiempo más lejano, la *Sacrosancta Vetustas*, que cobraban renovada vigencia como paradigma del nuevo lenguaje artístico. Asimismo estuvo en condiciones de conocer directamente el proceso de gestación de lo mejor de la creación de su momento y de estar al corriente de debates y discusiones artísticas con sus colegas. La “experiencia italiana” de Berruguete no se limitó, pues, a la adquisición de un repertorio de modelos y de un nuevo sistema de representación, sino que le proporcionó un acentuado sentido de libertad creativa y una conciencia de pertenecer a una categoría superior, capaz de imaginar continuamente formas nuevas, en constante experimentación.

EL JOVEN ALONSO BERRUGUETE EN CASTILLA Y EL INICIO DEL NUEVO ARTE “AL ANTIGUO ROMANO”

Fue el propio Miguel Ángel (1475-1564) quien afirmó en dos cartas, sobre las que se volverá más abajo, que Alonso Berruguete se había dirigido a Italia con el propósito de formarse como pintor, es decir, en el oficio que había practicado su padre, el pintor Pedro Berruguete (ca. 1450-1460?-1503). Al morir éste, su primogénito Alonso no tenía aún ni la edad –en torno a los veinticinco años– ni los requisitos necesarios –haber superado las pruebas del gremio– para trabajar con autonomía o hacerse cargo del taller paterno. A lo largo de los más de cuatro años que mediaron entre el fallecimiento de su padre y su presencia en Roma, el futuro artista debió de madurar la decisión de marcharse. Renunció, por tanto, al inicio de su trayectoria artística según el modo habitual que se practicaba en Castilla, ingresando en el taller de otro pintor en calidad de aprendiz u oficial, y prefirió emplear los años que le quedaban para alcanzar la mayoría de edad en formarse en el nuevo rumbo que tomaban las artes en Italia.

| 16 |

Bien a través de su padre⁵, bien por medio de los círculos artísticos con los que se había relacionado Pedro Berruguete a lo largo de su actividad pictórica –ya fuera en Toledo o en Ávila donde había trabajado durante los últimos años de su vida⁶– o bien por las noticias que llegaban al ámbito palentino de la procedencia familiar, Alonso estaría al tanto del aprecio del que empezaban a gozar entre las élites las primeras obras que llegaban a España desde Italia o las que aquí iniciaban ya el nuevo modelo “al romano”. El gusto por la pintura flamenca seguía

financiera y de bienes raíces entre los artistas, motivó que tales usos, más propios del estamento nobiliario, fueran tempranamente incorporados a la biografía de Berruguete por la historiografía. La transcripción extractada de la autorización para constituir el mayorazgo, junto a la recopilación de las citas anteriores y la adición de nuevos datos en MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 108 y 121-125. Previamente Berruguete había comprado el señorío de Villatoquite, al que tuvo que renunciar, ALONSO CORTÉS, Narciso, “Alonso Berruguete, señor de Villatoquite”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, nº 9 y 10 (1933), pp. 436-445 y 492-494. Sobre ello véase también, con nueva documentación, AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, pp. 21-23 y 121-124. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, redactó la ficha de la *Carta de venta del señorío de Ventosa de la Cuesta*, que se incluyó en el catálogo de la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*, Madrid, 1998, p. 323; recientemente este autor ha dado a conocer los datos de un pleito sobre el mayorazgo en “Sobre la fundación de mayorazgo del escultor Alonso Berruguete”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 45 (2010), pp. 19-28.

⁵ Sobre la polémica en torno a la estancia de Pedro Berruguete en Urbino y su historiografía, seleccionamos los estudios de SILVA MAROTO, Pilar, “Pedro Berruguete” y LUCCO, Mauro, “Un caso historiográfico: Pedro Berruguete en Italia”, en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, cat. exp., Junta de Castilla y León, 2003, pp. 15-49 y 51-80, respectivamente, así como el artículo de MARIÁS, Fernando y PEREDA, Felipe, “Petrus Hispanus y el bastón del *Gonfaloniere*: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXX, 2002, pp. 361-380.

⁶ Para la obra de Pedro Berruguete en esas ciudades durante sus últimos años, SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 58 y 217-245.

muy arraigado entre la comitencia española, pero Pedro Berruguete había demostrado que, aun manteniendo muchos recursos de su lenguaje⁷, era posible innovar en la representación –en particular, de la figura humana– mediante la introducción de un mayor naturalismo, así como despegarse de la fría estilización nórdica. Siguiendo esa vía expresiva tan personal, en la que no faltaron elementos de signo italianizante, como los órdenes clásicos, o los medallones anticuarios, el maestro paredño había logrado alcanzar igualmente el éxito.

La única noticia cierta que tenemos sobre Alonso Berruguete entre 1504 y 1508 es el viaje que, al poco de morir su padre, realizó el joven a Toledo, en compañía de su tío materno, con objeto de cobrar unas deudas pendientes que allí había dejado Pedro. El empeño resultó infructuoso y no consta que tuviera ninguna consecuencia artística⁸.

Es muy posible que, en la búsqueda por Alonso de un nuevo modo con el que iniciarse profesionalmente, influyera el entallador Pedro de Guadalupe (ca. 1470-1530)⁹. Según afirmó posteriormente, este último ya conocía al joven Berruguete en 1506¹⁰, es decir, desde antes de que éste partiera a Italia, aunque no especificó las circunstancias en las que se produjo tal encuentro entre ambos. Documentado en Valladolid ya en los mismos comienzos del siglo XVI, en los años siguientes Guadalupe recibió encargos que indican que era uno de los maestros de su oficio más prestigiosos¹¹. Al menos desde 1501 estaba capacitado para realizar mazonerías “al romano”¹² y tres años más tarde, cuando contrató el retablo mayor de la Catedral de Palencia (1504-1506) para la actual capilla del Sagrario¹³, se dejó constancia de que era el autor de la talla del desaparecido retablo del Colegio de Santa Cruz en Valladolid¹⁴.

Por lo que sabemos hasta ahora, este retablo vallisoletano fue el primero que se hizo en España de acuerdo con el nuevo lenguaje renacentista. Se llevaría a cabo durante el último lustro del siglo XV o, como muy tarde, en los tres primeros años de la centuria siguiente. Su realización

7 Así ha sido señalado, en lo que se refiere a la representación de la perspectiva, por GARRIGA, Joaquim, “Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*, Palencia, 2004, pp. 189-216 y “Diestros en el contra azer de la bista... : La perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI”, en REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 137-139.

8 MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 106 y AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete*, pp. 126-127.

9 Sobre su actividad, ARA GIL, Julia Clementina, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 363-364 y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 65-103.

10 En la declaración judicial que prestó en 1524 afirmó que conocía a Alonso Berruguete desde hacía 18 años, MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 135. Los cómputos de años proporcionados por las declaraciones judiciales siempre deben manejarse con cierta precaución.

11 Su intervención fue requerida para labrar unas andas para transportar el féretro con el cadáver de Felipe el Hermoso, AZCÁRATE, José María de, “Un dato de Pedro de Guadalupe”, *BSAA*, XXVI, 1960, p. 187, por lo que se le pagó la sustanciosa cantidad de al menos 100 ducados.

12 Contrato para los armarios de la sacristía de la catedral de Palencia, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 73, 402-403 y lám. 48.

13 El documento fue dado a conocer a grandes rasgos, junto a la tasación, por SAN MARTÍN, Jesús, “El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos”, *Publicaciones de la Institución “Tello Téllez de Meneses”*, nº 10, 1953, pp. 283-286.

14 ARA GIL, Clementina Julia, *ob. cit.*, p. 363 atribuyó la autoría del retablo del Colegio de Santa Cruz a Pedro de Guadalupe, sin especificar la fuente; así fue propuesto igualmente por PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe...”, p. 22. La confirmación de ello se encuentra en el mismo contrato del retablo mayor de la Catedral de Palencia (véase nota anterior), en el fol. xcvi, donde se establece que Guadalupe cobraría “lo que se le dio e pago por la talla tan solamente del dicho retablo del señor cardenal”. Agradezco a don Julián Hoyos Alonso la localización del dato.

había sido ordenada por el Cardenal Mendoza en su testamento, otorgado en 1494, en el que se precisó que fuera Lorenzo Vázquez de Segovia quien diera las trazas para ello y que los entablamentos del retablo estuvieran “muy bien labrados a la antigua”¹⁵. Esa fue la pauta, “al modo e manera de lo antiguo romano”, que se impuso a Guadalupe en el retablo mayor de la Catedral de Palencia en 1504¹⁶. En aplicación de ese lenguaje italianizante, los frentes de su estructura debían adornarse con “sus labores romanas antiguas”, consistentes sobre todo en relieves “de follages romanos muy ricos”.

La reciente orfandad paterna de Alonso Berruguete, al que la documentación localiza por entonces en Paredes de Nava (Palencia)¹⁷, en la tesitura de encontrar el modo de continuar con el oficio de su padre, por un lado, y el comienzo del nuevo retablo mayor de la Catedral de Palencia, por otro, son dos hechos tan coincidentes en el tiempo y en el lugar que es muy probable que haya existido alguna relación entre ellos. La mencionada declaración de Pedro de Guadalupe sobre el conocimiento del joven Berruguete en torno a esos años contribuiría a situar a este último en el ámbito palentino, quizá colaborando en tareas auxiliares que no han dejado rastro documental.

Así podría indicarlo que, tras el regreso de Italia, la primera obra que Berruguete contrató en Valladolid en 1523 había sido realizada por Guadalupe. Se trataba de la decoración pictórica de unas puertas para la iglesia parroquial de San Lorenzo, cuyos batientes había llevado a cabo el entallador. Pero pronto surgió un conflicto, ya que el deterioro de la madera afectó de tal modo a las pinturas que los dos artífices se culpabilizaron respectivamente y el asunto terminó en un pleito (1524-1526)¹⁸. Por estos años también se atribuye a Berruguete una participación en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid), cuyo ensamblaje firmó Guadalupe¹⁹.

Otro motivo por el que el joven Berruguete decidiera marchar a Italia residió en que, bien a través de su padre, bien a través de otros artistas, llegara a su conocimiento la libertad con la que allí se llevaba a cabo el aprendizaje de la pintura, sin los condicionantes de los gremios y a partir del estudio de los grandes maestros. Según testimonia Vasari, para los grandes pintores del siglo XV y de la primera mitad del XVI, incluidos Leonardo, Rafael y el “divinissimo” Miguel Ángel, habían sido fundamentales las enseñanzas que extrajeron de los frescos que había pintado Masaccio en la capilla de San Pedro, en el convento del Carmen de Florencia, cuyas figuras contenían los preceptos y las reglas de la buena pintura. Allí precisamente situó el aretino, años más tarde, a nuestro artista, al que llamó “Alonso Spagnuolo”²⁰.

No nos ocuparemos aquí del modo y el momento en que se produjo el desplazamiento de Alonso Berruguete a Italia, sobre lo que se han formulado diversas hipótesis plausibles, aunque por el momento carecen de confirmación²¹.

15 ÁLVAREZ ANCIL, Andrés, *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fué de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excm. Diputación provincial de Toledo*, Toledo, 1915, p. 17

16 PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 73.

17 MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 104-105.

18 *Id.*, pp. 134-136.

19 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)”, *BSAA*, LIII (1987), pp. 244-258.

20 VASARI, Giorgio, “Masaccio da S. Giovanni di Valdarno pittore”, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Para la localización de los textos se ha preferido la transcripción de las ediciones Giuntina y Torrentiniana disponible en <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>, vol. III, p. 132.

21 A partir del dato documental acerca de la relación entre Pedro Berruguete y fray Pascual de Ampudia publicado por ALLENDE-SALAZAR, Juan, “La familia Berruguete (Noticias inéditas)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VII (1915), p. 195, a partir de los años 80 del pasado siglo la historiografía española relativa

1508, ALONSO BERRUGUETE EN ROMA: LA FUENTE MIGUELANGELESKA

El hecho cierto de la primera ubicación de Alonso Berruguete en la Ciudad Eterna, al menos desde 1508, está testimoniado por una documentación del más elevado rango artístico, ya que es autógrafa de Miguel Ángel Buonarroti. El 2 de julio de 1508 este último escribió una carta a su hermano, que se encontraba en Florencia, para que facilitara el acceso de un “giovane spannuolo” al lugar donde se encontraban sus cartones preparatorios para el fresco de *Batalla de Cascina* que, de haberse llevado a cabo, habría decorado uno de los muros de la Sala del Consejo o *Salone dei Cinquecento*, el espacio principal del Palacio de la Señoría en Florencia²².

La carta no se conoció hasta el siglo XIX, cuando el coleccionista, historiador y crítico de arte Eugène Piot (1812-1890) transcribió su texto, junto a otros documentos miguelangelescos conservados en el Museo Británico, que habían sido adquiridos en 1859 en unión de varios dibujos del genio, y lo incluyó en un artículo que dedicó al artista en el volumen correspondiente a 1861 y 1862 del *Cabinet de l'amateur*²³, revista que él mismo había fundado. Conocedor de España y de su arte²⁴, Piot identificó al joven español mencionado por Miguel Ángel con Berruguete, aunque le adjudicó el erróneo nombre de Antonio. Pocos años más tarde Gregorio Cruzada Villamil (1832-1884), uno de los fundadores y entonces director de la revista *El Arte en España*, quien en los años anteriores había dedicado varios artículos a Alonso Berruguete²⁵, tradujo al español las cartas relativas a nuestro artista y escribió un breve artículo monográfico, donde corrigió su nombre²⁶.

Aunque la carta no proporcionaba la identidad de este inquieto aspirante a artista, que había llegado allí desde España para aprender a pintar y formarse en lo mejor del arte de su tiempo, la historiografía aceptó sin lugar a dudas que se trataba de Alonso Berruguete y, a partir de entonces, la carta miguelangelesca se convirtió en un lugar común en el relato de la peripecia italiana del castellano.

La identificación del joven español con Berruguete tenía su confirmación indirecta en otros dos testimonios posteriores. El primero fue de nuevo otra misiva miguelangelesca, fechada también en Roma, el 1 de abril de 1512, cuando Berruguete ya llevaba instalado un tiempo en Florencia. A instancias de alguien cuya identidad se desconoce, pero que pertenecería a la

a Berruguete ha incorporado la propuesta del viaje del artista en compañía o bajo la protección del prelado; por ejemplo, MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 287 o ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, 2011, p. 26. Por su parte, MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete en Italia: Antonio Pucci, *La Coronación de la Virgen* para la iglesia de San Jerónimo y San Francisco, una circunstancia hispano-florentina”, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *Alonso Berruguete: su obra e influencia*, Palencia, 2013, p. 5, pone en relación este viaje con la llegada de Llanos y Yáñez a Valencia; más ampliamente, señalando y otros nexos entre Roma y España, con virtuales consecuencias artísticas, que tuvieron lugar por esos años, MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari”, en *Norma e Capriccio...*, pp. 18-19.

22 2 de julio de 1508, POGGI, Giovanni (ed. completada por BAROCCHI, Paola y RISTORI, Renzo), *Il carteggio di Michelangelo*, t. I, Florencia, 1965, p. 70.

23 PIOT, Eugène, “Michel-Ange Buonarroti. Documents inédits conservés au musée Britannique”, en *Le cabinet de l'amateur*, París, 1863, p. 332. Posteriormente, POGGI, Giovanni, *Il carteggio...*, p. 70.

24 En 1840 acompañó a Théophile Gautier en su viaje a España y en 1873 fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase una síntesis de su perfil biográfico en el artículo redactado por PIOT, Charlotte, disponible en: <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>.

25 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “D. Alonso Berruguete y González”, *El Arte en España*, t. I (1862), pp. 5-10, 77-84 y 140-153; t. II (1863), pp. 1-4.

26 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete”, *El Arte en España*, V (1866), pp. 103-105.

colonia española presente en la ciudad papal, Miguel Ángel encargaba a sus familiares que ayudaran a un “garzone spagnolo”, que era pintor y que se llamaba Alonso, pues éste había caído enfermo. Para facilitar su localización, el maestro recomendaba que se preguntara a Francesco Granacci (1469/1470-1543)²⁷, amigo de Miguel Ángel desde su juventud y que le ayudó en los comienzos de la pintura de la bóveda de la capilla Sixtina²⁸, momento en el que le pudo conocer Berruguete.

El segundo refrendo fue proporcionado por Giorgio Vasari (1511-1574) en su *Vida de Miguel Ángel*, ya que incluyó a Granacci y “Alonso Berugetta spagnuolo”, junto a otros “excelentes pintores” florentinos y foráneos, en un primer grupo que se formó en el estudio del cartón miguelangelesco de la *Batalla de Cascina*, cuando ya se hizo accesible al estudio de los jóvenes²⁹.

Las certezas que ofrecen los valiosos testimonios miguelangelesco y vasariano abren, a su vez, otros interrogantes cuyas respuestas serían altamente esclarecedoras sobre los inicios de la trayectoria italiana de nuestro artista, como por ejemplo: ¿Cuánto tiempo llevaba el joven castellano en Roma? ¿Había estado antes en otros focos artísticos italianos? ¿Quién le facilitó a Berruguete el acceso a Miguel Ángel? La obtención de una carta de aparente presentación, para facilitar a Berruguete la visión de sus cartones de la *Batalla de Cascina*, parece indicar que el joven había llegado al genio gracias a alguien influyente, pero no tanto como para que el castellano consiguiera lo que se les negaba también a los italianos, como revela la posterior misiva de Miguel Ángel en la que manifestaba su conformidad por no haberle permitido tal acceso³⁰.

LA ROMA QUE CONOCIÓ BERRUGUETE: LA HERENCIA DE LA ANTIGÜEDAD, FUNDAMENTO DEL NUEVO ARTE

Cuando Berruguete llegó a Roma, se encontró en plena transformación de la ciudad como capital del Occidente cristiano. Este proceso, que tenía una de sus principales manifestaciones en las empresas artísticas impulsadas por el Papado, había empezado casi un siglo antes, en 1420, cuando Roma fue recuperada como sede papal con Martín V (1417-1431)³¹. Pronto entraron al servicio de este pontífice –y de los que le sucedieron– destacados humanistas interesados por la cultura de la Antigüedad clásica, como Poggio Bracciolini (1380-1459), quien localizó la copia del tratado de Vitrubio, o Flavio Biondo (1392-1463), autor de los tres volúmenes que componían *De Roma instaurata* (1444-1446), quienes impulsaron el interés por la recuperación de los textos de la antigua Roma y de su topografía. Con Nicolás V (1447-1455) se pusieron en marcha las campañas de la *Renovatio Urbis*, sobre todo en la zona del Vaticano, con una serie de reformas urbanas de gran ambición, en las que participó León Bautista Alberti (1404-1472), quien también redactó una *Descriptio Urbis Romae* (ca. 1450).

27 Carta fechada el 1 de abril de 1512, dirigida por Miguel Ángel a su padre, *Il carteggio*, p. 125.

28 VASARI, Giorgio, “Vita di Francesco Granacci, pittore fiorentino”, *Vite*, vol. IV, pp. 601-602. Sobre ciertas pinturas atribuidas a la colaboración de Alonso Berruguete y Granacci, NATALI, Antonio, “Berrguete, Bembo e i compagni fiorenti”, en *Norma e Capriccio*, pp. 54-56 y estudio del *Juicio de Santa Apolonia* por GIORDANI, Simone, *Id.*, p. 274.

29 “[...] poi che in tale cartone studiò Aristotile da S. Gallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli et Alonso Berugetta spagnuolo”, VASARI, Giorgio, “Vita di Michelangelo Buonarruoti fiorentino, pittore, scultore et architetto”, *Vite*, vol. VI, p. 25.

30 Carta de 29 de julio de 1508, *Il carteggio*, pp. 75-76. Frente a las interpretaciones diferentes basadas en errores de traducción, que otorgaban una actitud más favorable del genio hacia Berruguete, AZCÁRATE, José María de, “La influencia miguelangelesca en la escultura española”, *Goya*, 74-75 (1966), p. 107, señaló la falta de voluntad de Miguel Ángel para facilitar la visita de Berruguete al lugar donde se encontraba el cartón. Más desarrollado en MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete en Italia...”, pp. 2-4 y “Alonso Berruguete in Italia...”, pp. 19-20.

31 Una síntesis sobre este período y su precedente medieval en lo referente a la herencia de la ciudad de Roma, CARRASCO, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, “I. *Renovatio urbis*”, en *Ex Roma lux. La Roma antigua en el Renacimiento y el Barroco*, cat. exp., Madrid, 1997, pp. 13-23.

La vinculación entre la nueva etapa del Papado y la antigua Roma era ineludible, desde la imponente presencia de las ruinas que ocupaban buena parte de la ciudad hasta otras referencias de tipo cultural, religioso y político. Pese al abandono de los grandiosos edificios, muchos de ellos arrumbados, y del uso de éstos como canteras, algunos pontífices mostraron un especial interés por incorporar ese legado al prestigio del pontificado e incluso a su propia gloria. El humanista Pío II (1458-1464) fue uno de los que mejor lo comprendió. Así lo expresó en su epigrama *De Roma*: “*Oblectat me, Roma, tuas spectare ruinas, ex cuius lapsu gloria prisca patet...*”. Al Papa Piccolomini se debe también la proclamación de la bula *Cum almam nostram urbem* (1462), en la que afirmaba que esos restos del pasado, además de contribuir al ornamento de la ciudad, encerraban otros valores de tipo moral, pues testimoniaban las antiguas virtudes e invitaban a su emulación, al tiempo que ofrecían en su deterioro una imagen de la fragilidad de las cosas humanas. Por todo ello prohibía que tanto los edificios como las ruinas, fueran derribados, destruidos o dañados.

Roma era además el principal punto de peregrinación del mundo cristiano. Los grandiosos templos de la Roma paleocristiana pertenecían a los gloriosos orígenes del Cristianismo, el de los mártires, y el del posterior triunfo oficial de la Iglesia. Roma recuperaba su condición de centro religioso, la *Caput mundi* de la Cristiandad en los tiempos modernos y con ello el eco de la dimensión cosmopolita de la Roma Imperial.

El gran depósito anticuario que componían las ruinas de Roma ya se había convertido en lugar de evocación y formación para los artistas desde comienzos del siglo XV. Según Vasari, en unas fechas que se sitúan en los primeros años del *Quattrocento*, Brunelleschi (1377-1446) y Donatello (1386-1466) se desplazaron hasta la Ciudad Eterna para estudiar las ruinas y formarse –el primero, en Arquitectura y el segundo, en escultura– ya que allí se encontraban los testimonios materiales del paradigma en el que se basaba el nuevo arte que querían crear. Al parecer, además de obtener mediciones y de dibujar las plantas y los diversos elementos arquitectónicos, ellos mismos también hicieron algunas excavaciones, con objeto de acceder a partes que hubieran quedado ocultas y así comprender mejor la Arquitectura clásica en su conjunto³².

Por otro lado, a principios del siglo XVI Roma empezó a conocer una *Edad de Oro* desde el punto de vista artístico, gracias al mecenazgo de los pontífices y a la contribución de ciertos artistas cuyos logros creativos extendieron su fama y su influencia por el arte occidental durante siglos. Numerosos jóvenes de muy diversas procedencias acudieron a Roma para aprender en los restos de la Antigüedad clásica y en las obras de los grandes maestros³³.

El fenómeno fue descrito por el cardenal y humanista Pietro Bembo (1470-1547), entre 1515 y 1525, en la carta que escribió al cardenal Giulio de Médici, futuro Clemente VII (1523-1534), en la que mencionaba expresamente a Miguel Ángel y a Rafael entre los artistas que llegaban de diferentes lugares a Roma para ver y tomar apuntes de los monumentos y las esculturas de la Antigüedad, que les proporcionarían las pautas de su creación artística:

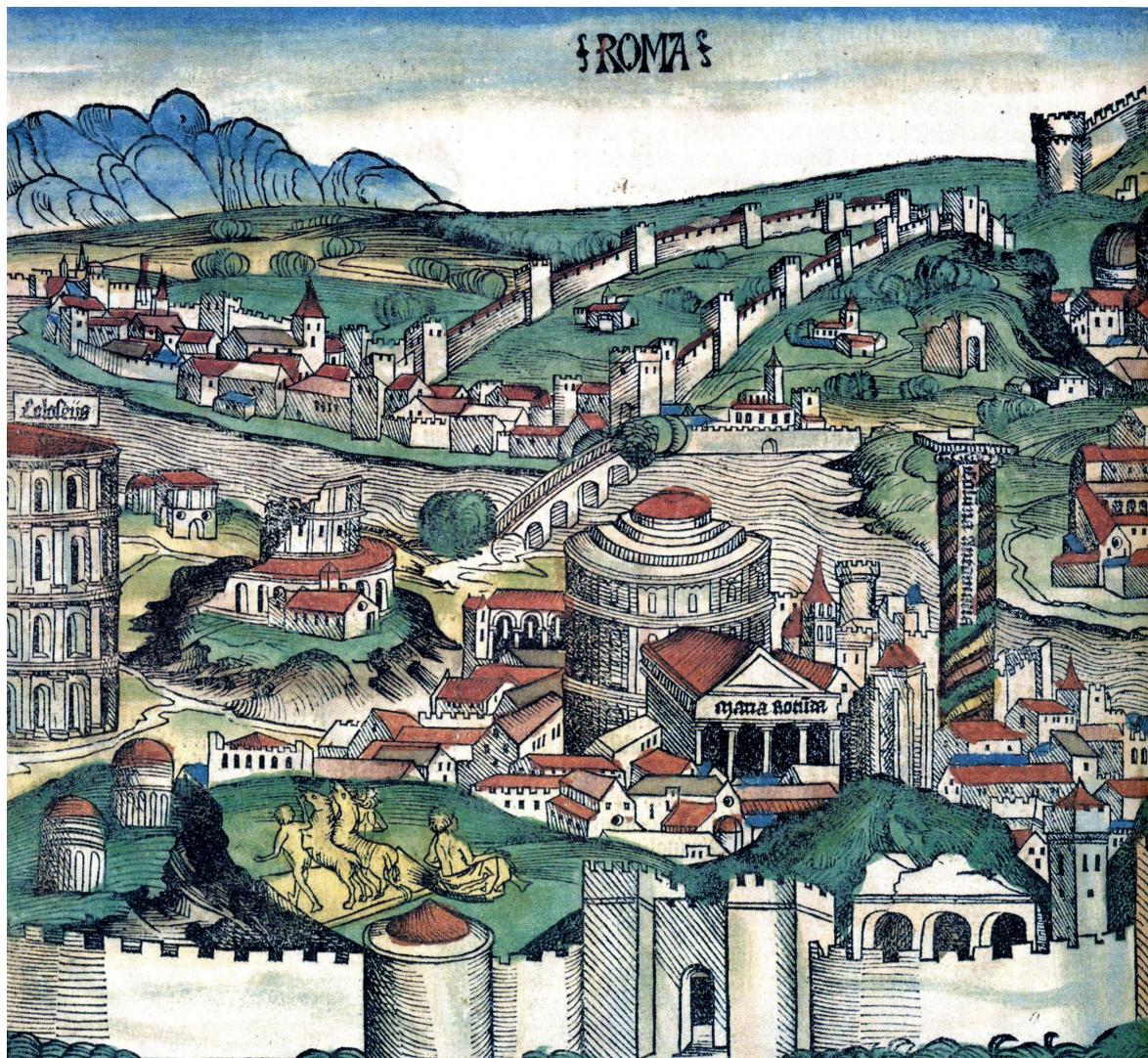
“Porque continuamente ve llegar muchos artífices de aquí y de allá, que estudian las bellas antiguas figuras de mármol y a veces de cobre [*sic*], que o yacen esparcidas por cualquier parte o están pública o privadamente guardadas y tenidas en gran estima, y los arcos y las termas y los teatros y los otros edificios que todavía conservan alguna de sus partes en pie, y [...] cuando proyectan una obra nueva, miran esos ejemplos y, buscando el parecido a través de su artificio, asemejan sus nuevas obras a las antiguas, porque saben y ven que las antiguas se acercan más a la perfección del arte que las que se hicieron desde entonces hasta hoy”³⁴.

32 VASARI, Giorgio, “Vita di Filippo Brunelleschi. Scultore e architetto”, en *Vite*, vol. 3, pp. 148-150.

33 Este tema es el eje central del último libro de DACOS, Nicole, *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVI^e siècle*, Bruselas, 2012.

34 BEMBO, Pietro, *Prosas de la lengua vulgar*, libro III, I, Madrid, 2011, pp. 391-393.

Ciertas esculturas de la Roma antigua permanecían al aire libre –siguieron haciéndolo posteriormente durante siglos– y expuestas a las miradas de quienes deambularan por la ciudad. Su tamaño y su significación hizo que algunas fueran incorporadas a tempranas vistas generales de Roma que se difundieron mediante xilografías incluidas en libros de fines del siglo XV y primera mitad del XVI, como los *Dioscuros* y los colosos de los ríos Tíber y *Nilo* que se encontraban en la cima del *Monte Cavallo* o Quirinal³⁵ (fig. 1).



[1]. Vista de Roma, detalle. *Cronicón de Nuremberg*, 1493.

Otras fueron encontradas en diversos lugares de la ciudad. El hallazgo que tuvo mayor repercusión fue el del *Laocoonte*³⁶ (fig. 2), aparecido al comenzar el año de 1506. Su recuperación

³⁵ Así se ve en SCHEDEL, Hartmann, *Register des buchs der Croniken und geschichten mit figuren und pildnussen von anbeginn der welt bis auf dise unsere Zeit*, Nuremberg, 1493, más conocido en español como el *Cronicón de Nuremberg*, fol. LVIIv°; o la de MÜNSTER, Sebastian, *Cosmographia*, 1544, p. 151. Los *Dioscuros* permanecen en la Plaza del Quirinal, como adorno de la fuente, y los ríos fueron instalados por delante de la escalera del Palacio del Senado en la Plaza del Capitolio. Sobre ellos, BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *Renaissance artists and Antique Sculpture*, Oxford, 1986, pp. 159-161 y 101-102, respectivamente; sobre los grupos ecuestres, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, pp. 151-156.

³⁶ Sobre la historia y la fortuna de este grupo escultórico, SETTIS, Salvatore, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, 2014; para la recepción de su exposición en el Belvedere, DALTRUP, Georg, "Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein

resultó toda una conmoción entre los artistas, los aficionados a las antigüedades y los coleccionistas³⁷, ya que su existencia era conocida por los humanistas a partir de la descripción de Plinio el Viejo, quien la había situado en el Palacio de Tito y había afirmado que no había nada mejor ni en pintura ni en escultura³⁸.



[2]. Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. *Laocoonte y sus hijos*. Museo Pío Clementino. Ciudad del Vaticano.

Ya desde fines del siglo XV el coleccionismo había empezado a interesarse por la reunión de piezas escultóricas de la Antigüedad. Este fenómeno tuvo a Roma como escenario principal y a algunos cardenales y Papas como sus protagonistas³⁹. Pocos años después de su nombramiento papal, Julio II (1503-1513), que con anterioridad ya era un destacado coleccionista de escultura antigua, comenzó a reunir en el Palacio del Belvedere las mejores estatuas que había en Roma en su momento. El *Laocoonte* fue trasladado allí un mes después de su descubrimiento. Al año siguiente lo fue el grupo de *Hércules y Telefo*, inmediatamente tras su hallazgo⁴⁰. En 1508 el Papa hizo llevar desde su Palacio de los Santos Apóstoles una estatua de *Apolo*. Descubierta a fines del siglo XV, había pertenecido a Julio II desde antes de que accediera al pontificado⁴¹. La escultura empezó a llamarse “del Belvedere” a partir de su instalación en el patio de esta villa aneja a los palacios vaticanos, de cuya

Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung”, *Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen*, 5, Constanza, 1982 y, más recientemente, BURANELLI, Francesco, *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto Centenario dei Musei Vaticani*, cat. exp., Roma 2006. Sobre la preparación del patio del Belvedere como espacio expositivo de esculturas de la Antigüedad clásica, *Il Cortile delle Statue - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Actas del Congreso (Roma, 1992), Maguncia, 1998

37 Véase la recopilación de escritos por MAFFEI, Sonia, “La fama del Laocoonte en los textos del siglo XVI”, en SETTIS, Salvatore, *ob. cit.*, pp. 123-411.

38 *Historia Natural*, libro 36, 37. Así fue recogido también en el *Códice Magliabechiano*, MAFFEI, Sonia, *ob. cit.*, pp. 276-277.

39 HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 25-32. Sobre ese tema véase más recientemente Wren Christian, Kathleen, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-Londres, 2010.

40 BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, p. 166.

41 *Id.*, pp. 71-72.

reorganización se encargó Bramante (1544-1514). En los tres nichos que se abrieron en el muro principal se expusieron el *Laocoonte*, el *Apolo* y la *Venus felix*⁴². Posteriormente se reunieron otras selectas estatuas, como el *Torso del Belvedere*, el grupo de *Hércules y Anteo*, *Adriadna dormida* (a la que se identificó con *Cleopatra*), y las alegorías fluviales del *Tíber*, encontrado y trasladado al vaticano en 1512⁴³, y del *Nilo* (fig. 3)⁴⁴. El conjunto se expuso al aire libre, en un contexto ajardinado, y fue representado por los artistas, que acudieron allí a aprender (fig. 4).



[3]. Hendrick van Cleve III. *Vista de los jardines del Vaticano y de la basílica de San Pedro*. Hacia 1580. Museos Reales de Bellas Artes. Bruselas. A la izquierda, el Patio de las Estatuas, en el Belvedere. © Fondation Custodia. Collection Frits Lugt.



[4]. Taddeo Zuccari. *Taddeo en el Patio del Belvedere dibujando el Laocoonte*. Hacia 1595. Museo Paul Getty. Los Ángeles (EEUU). Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program.

42 *Id.*, pp. 61-62.

43 *Id.*, pp. 102-103.

44 Una síntesis de esa llegada de esculturas en BURANELLI, Francesco, "La scoperta del Laocoonte e il cortile delle Statue in Vaticano", en *Laocoonte...*, p. 51.

Otro importante referente y fuente de gran fortuna para el repertorio decorativo renacentista que estaba ya activo desde hacía algunas décadas era la *Domus Aurea*⁴⁵, el antiguo Palacio de Nerón, que había quedado soterrado, pero al que se comenzó a acceder en unas fechas indeterminadas que se sitúan en los años 80 del siglo XV.

LA HUELLA DE LA ANTIGÜEDAD ROMANA EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE

La cultura figurativa anticuaria que Berruguete trajo consigo de Italia, particularmente de Roma, y que seguiría desarrollando a su vuelta, con el apoyo de sus propios dibujos, de grabados y de otros soportes de imágenes inspirados en el Arte de la Antigüedad clásica, nos es transmitida por una fuente literaria. El erudito historiador Ambrosio de Morales (1513-1591) recogió en su *Viaje* la pervivencia del juicio “entendido” que había emitido nuestro artista⁴⁶ sobre la calidad del sarcófago romano que se encontraba en la Colegiata de Husillos (Palencia)⁴⁷, relativamente próxima a Paredes de Nava, solar originario de la familia.

Tras su regreso a España, Berruguete consiguió integrar en su lenguaje expresivo la evocación del arte clásico que había conocido en Roma y del acentuado Manierismo de cuyos inicios había participado en Florencia⁴⁸. El artista castellano estuvo al menos tres veces en Roma. La primera sería la documentada por Miguel Ángel en 1508. La segunda, testimoniada por los documentos bancarios de 1510 publicados por Mozzati⁴⁹, correspondería a su concurrencia para hacer una copia del *Laocoonte*. Una o dos más, propuestas por Dacos, se datarían durante sus últimos años en Italia entre los colaboradores de Rafael en la decoración de los Palacios Vaticanos.

Tales circunstancias habrían permitido a Alonso no sólo la visión de las ruinas de los monumentos y de los restos escultóricos dispersos por la ciudad, sino el acceso a la colección papal de estatuas de la Antigüedad clásica y, más concretamente, a la selección que entonces se hallaba expuesta en el Patio del Belvedere, donde se encontraba el grupo de *Laocoonte y sus hijos*, la obra de la escultura antigua que dejó una huella más evidente en el estilo personal de Alonso Berruguete.

Su conocimiento por nuestro artista está testimoniado por medio de Vasari⁵⁰, quien relató su participación en lo que ha sido denominado “concurso” para esculpir una copia de la escultura, que tenía como finalidad la comprobación de que el modelo en cera encargado por Bramante a Jacopo Sansovino (1486-1570) era insuperable, lo que así fue confirmado por Rafael, tras la comparación con las copias realizadas posteriormente por otros tres artistas convocados para ello. Entre ellos se encontraba “Alonso Berugetta Spagnolo”. Sin documentación cierta sobre el momento en el que tuvo lugar tal prueba, y frente a otras hipótesis que databan con anterioridad esta competición artística, Mozzati ha propuesto –razonadamente y con otros argumentos sobre el contexto– la fecha de 1510, basándose en el hallazgo de unos datos contables que

45 Véase el libro fundamental sobre el tema de DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969.

46 “Ninguna cosa mejor he visto en Italia (dijo con admiración) y pocas tan buenas”, FLÓREZ, Enrique (ed.) *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Felipe II a los Reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (ed. facs., Oviedo, 1977), pp. 26-27.

47 Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, inv. 2839. Fechado a mediados del siglo II, d. C., está decorado en sus cuatro caras con relieves que narran varias escenas relativas a Orestes.

48 Sobre su participación y el contexto artístico de la *Maniera* florentina, véase el catálogo de la exposición *Norma e Capriccio...*, *passim*.

49 Véase más abajo, nota 52.

50 VASARI, Giorgio, “Descrizione dell’opere di Jacopo Sansovino scultore fiorentino”, *Vite...*, vol. VI, p. 178.

demuestran que Berruguete, que se encontraba en Florencia al menos desde agosto de 1509⁵¹, se trasladó a Roma entre febrero y septiembre de 1510⁵².

La noticia vasariana facilitó que la influencia del *Laocoonte* sobre la escultura de Alonso Berruguete tuviera una amplia trayectoria historiográfica. Ya Orueta la identificó en algunas esculturas de pequeño tamaño del retablo del convento de San Benito en Valladolid (1526-1532)⁵³ y en cuatro relieves que representan a *Jonás*, *Job*, *Moisés* y *San Juan Bautista* en los respaldos de la sillería alta de la Catedral de Toledo (1543-1547). Posteriormente Gómez-Moreno reconoció también su huella en la figura de San Pedro en el gran relieve con la *Transfiguración*, en el retablo mayor de la iglesia del Salvador en Úbeda (Jaén)⁵⁴. Martín González compartió la apreciación de Orueta sobre la utilización parcial de ciertos rasgos del grupo laocontiano por parte de Berruguete y destacó entre todas la cabeza del sacerdote troyano “con la mirada hacia lo alto y la boca abierta en señal de dolor”⁵⁵. En ese mismo sentido, acertadamente Arias Martínez ha reconocido la copia prácticamente literal de esa cabeza en la pequeña figura del San José, perteneciente al grupo de la *Natividad*, en el retablo de la *Epifanía* en la vallisoletana iglesia de Santiago (fig. 5)⁵⁶.



[5]. Alonso Berruguete. *Natividad*, detalle. Retablo de la *Epifanía*. 1537. Iglesia de Santiago. Valladolid.

El compendio de recursos plásticos que contiene el *Laocoonte* aparece con recurrencia en la obra de Berruguete. En términos generales se advierte cómo tipifica a sus personajes maduros y jóvenes dotándoles respectivamente de las cabezas del sacerdote troyano y de las de sus hijos, y cómo anima los paños de los ropajes con movimientos ondulados, que recuerdan

51 WALDMAN, Louis A., “Two foreign artist in renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo”, *Apollo*, CLV, 484 (2002), pp. 22-23 y 29.

52 MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, LI (2007), pp. 569-570.

53 ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917 (se cita por la nueva edición, Madrid, 2011), pp. 52, 76-77, 96 y 108, y figs. 21, 22 y 23.

54 *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941 (se cita por la nueva edición, Madrid, 1983), p. 152; AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete...*, pp. 37-38, recogió las observaciones de Orueta y Gómez-Moreno.

55 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Laocoonte y la escultura española”, *BSAA*, LVI (1990), p. 462; también se ha ocupado del tema GARCÍA GAINZA, María Concepción, “Alonso Berruguete y la Antigüedad”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 6 (2002), pp. 15-18.

56 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, p. 70.

los de la serpiente y que llegan a despegarse del cuerpo, como insuflados de vida propia. Pero, sobre todo, comunica a sus figuras el ímpetu y la crispación de un momento límite que, salvo para los temas pasionales, no se corresponde con una tensión física como era la generada por el ataque de las serpientes en el grupo rodio, sino a un estado emocional o espiritual⁵⁷. En la mayor parte de los casos, sin embargo, el eco laocoontiano no aparece en estado puro, sino que se transforma a través del tamiz creativo berruguetesco o se mixtifica con otros rasgos, incluso aparentemente contrarios. Lo más frecuente es que el artista fragmente virtualmente el *Laocoonte* y que componga sus figuras a partir de ciertas posiciones y giros del cuerpo que se encuentran en el grupo. Si tomamos como ejemplo la versión de la madura cabeza del sacerdote que Berruguete esculpió en las figuras de *San Jerónimo* (MNE CE0271/018) y de Abraham (fig. 6) en el *Sacrificio de Isaac* (MNE CE0271/01) del retablo de San Benito, se observa que el giro del cuello se hace todavía más violento, que las cabelleras y barbas pierden sus rizos, alargándose puntiagudamente las segundas, y que los rostros se descarnan, con unas bocas aún más abiertas. Si se prescinde de la diferente modulación de las superficies, más plásticas en el sacerdote troyano, la construcción del rostro de los personajes de Berruguete que expresan una mayor intensidad anímica contiene una gran deuda con respecto al *Laocoonte*. El pronunciado arco supraciliar de éste adopta en lo berruguetesco una mayor tendencia a lo rectilíneo y se refuerza mediante unas cuencas oculares muy profundas y un ceño fruncido que enlaza con la nariz. Finalmente, una boca siempre abierta parece exhalar un grito o un lamento.

La copia fiel del *Laocoonte* y sus hijos aparece más claramente en ciertas partes donde podría pasar más desapercibida, como son las extremidades. La figura del *San José* mencionado más arriba y la de un *Apóstol* perteneciente al retablo de San Benito (MNE, inv. CE0271/032) presentan el antebrazo derecho flexionado con respecto al brazo y levantado hacia arriba, tal como se creyó en la época que lo tenía la figura central del grupo. Así se incorporó a la mayoría de las reproducciones y copias, como la que Bandinelli hizo de tamaño natural (Galería de los Uffizi, Florencia), antes de que en 1960 se le repusiera el brazo original, con un antebrazo mucho más doblado, con lo que el contorno de la figura quedaba mucho más cerrado en ese

⁵⁷ Tal vivencia religiosa otorgada a los personajes de Alonso Berruguete se convirtió en un tópico de la historiografía española más conservadora de la posguerra y la Dictadura. El estudio de ORUETA, Ricardo de, *Berruguete...*, anterior a la Guerra Civil, y posteriormente el de AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete...*, pp. 61-67, abordaron este aspecto con mayor rigor histórico-artístico.



[6]. Alonso Berruguete. *Sacrificio de Isaac*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[7]. Alonso Berruguete. *Patriarca. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532.* © Museo Nacional de Escultura.

punto. De modo similar, las piernas de una figura vestida con túnica dorada corta (MNE, inv. CE0271/033), perteneciente también al retablo benedictino, constituye una transposición de las piernas del joven situado a la derecha del grupo⁵⁸. El torso doblado hacia delante de éste pudo inspirar el de la figura de un profeta (MNE, inv. CE0271/035) de ese conjunto (fig. 7), aunque su inclinación más acentuada sugiere también la del célebre *Espinario*, donado por Sixto IV al romano Palacio de los Conservadores y que fue repetidamente reproducido durante el Renacimiento en dibujos, grabados y copias de bronce⁵⁹.

Tal selección de concomitancias, que se podría ampliar mucho más, revela que Alonso Berruguete, además de la propia experiencia adquirida ante el original, disponía de unos apoyos visuales que le permitieron recordar posteriormente el grupo rodio. No sabemos qué sucedió con la copia que esculpió y que no se traspasaría a otro soporte más estable que el de la cera del concurso. Como lo más probable es que se hiciera a escala 1:1 con respecto al original, su tamaño dificultaría su movilidad y la fragilidad del soporte complicaría su conservación. La comprensión tridimensional de los ejemplos señalados sugeriría que el artista podría haber conservado quizá algunas partes, o más probablemente, haberlas copiado en otro soporte más consistente, como el yeso, el barro o la madera. Cabe recordar que cuando Berruguete contrató el sepulcro del Cardenal Tavera (1557)⁶⁰ y la figura yacente del IV Condestable de Castilla (1559)⁶¹, dos relevantes personalidades de la Corona de Castilla, que habían de trasponerse al mármol en Italia según sus modelos, utilizó la madera para el primero y la cera para el segundo, lo que confirma que el uso de patrones realizados con esos materiales que transportaban a grandes distancias. Las copias tridimensionales en pequeño tamaño o fragmentos de ciertas esculturas (estado en el que a menudo se encontraban las de la antigua Roma), fueron muy apreciadas en el aprendizaje artístico del Renacimiento, como transmitió Bembo, cuando se refirió

a la llegada a Roma de “muchos artífices de aquí y de allá, que estudian las bellas figuras de mármol y a veces de cobre [*sic*] ... cuya forma reproducen en el reducido espacio de sus papeles o con la cera”⁶², y como se testimonia a través de algunas imágenes (fig. 8). La hipótesis de que este tipo de piezas podrían haber formado parte del bagaje de vuelta de Berruguete se aviene con el carácter fragmentario de los referentes laocontianos que ya se ha expuesto y encuentra su refrendo indirecto en el mismo proceder de Miguel Ángel, según recogió Francisco de Holan-

58 Véase ficha de la pieza por ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en el catálogo de la exposición *Norma e capriccio...*, p. 342.

59 BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, pp. 235-236.

60 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las águilas...*, p. 233.

61 ALONSO CORTÉS, Narciso, “Otro sepulcro de Condestables”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos de Burgos*, 3 (1923), p. 67.

62 BEMBO, Pietro, *ob. cit.*, pp. 391.

da: “y dice Micael Angel que él por sí sacó todos los peces y miellos [músculos] de un cuerpo finado y que después los vació en cera para poderlos poner en otro cuerpo como él quisiese de la manera que estaban en la carne; y que de eso se servía en sus imágenes”⁶³.



[8]. Enea Vico a partir de Baccio Bandinelli. *La Academia de Baccio Bandinelli*. Ca 1544. Metropolitan Museum. Nueva York (EEUU).

Sin duda Berruguete poseyó imágenes bidimensionales del *Laocoonte*, ya fueran de su mano o de otros autores, pues el interés que despertó el grupo rodio desde su mismo hallazgo suscitó la realización de múltiples dibujos. Entre los de datación más temprana que se han localizado, Dacos atribuyó a Berruguete el que conserva en el Museo *Kunstpalats* de Düsseldorf (Alemania)⁶⁴. La imagen muestra las piezas sin haber recibido aún su colocación definitiva, ya que el grupo se encontró partido en varios pedazos. De ese modo también lo representó Giovan Antonio da Brescia (act. 1490- ca. 1520), en el que se cree que es el primer grabado realizado del *Laocoonte*, aunque éste ofrece una imagen invertida del grupo. Si la imagen de la colección alemana fue dibujada por Berruguete, habría que fecharla con anterioridad a su partida de Roma en 1508, pues en 1510, cuando se preparaban las copias para su fundición en bronce, las piezas ya estaban dispuestas en la composición con la que se le instaló en el Belvedere, como muestra la posterior estampa firmada por Marco Dente da Ravenna (?-1527), datada hacia 1522-1525. En relación con el dibujo citado, Dacos reconoció una versión del joven troyano de mayor tamaño en el violento giro del verdugo del relieve en el *Camino del Calvario* (fig. 9) que forma parte del retablo procedente del monasterio jerónimo de La Mejorada (Olmedo, Valladolid), realizado entre 1523 y 1526 y conservado asimismo en el Museo Nacional de Escultura (CE0255/011)⁶⁵. Situado igualmente a la derecha de la composición, su perfil recortado sugiere una fuente dibujística.

63 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.), *De la pintura antigua*, p. 68.

64 DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 53-54.

65 *Ibidem*.



[9]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Camino del Calvario*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

tentes, en dos esculturas del retablo de San Benito, conservadas en el Museo Nacional de Escultura (CE0271/047) y en el Museo Victoria y Alberto de Londres (no. 249-1864, fig. 10b)⁶⁸.

Los modelos de prestigio de la escultura clásica se mantuvieron hasta el final en la obra de Alonso. En el *Adán* de la sillería alta de la Catedral de Toledo (fig. 11a) emergió la potencia del *Torso Belvedere* (fig. 11b), que había sido descubierto en Roma ya en el siglo XV y que no fue llevado al Belvedere hasta mediados de la centuria siguiente⁶⁹. La admiración que suscitó, incluida la de Miguel Ángel, quien lo utilizó como fuente para algunas de sus figuras, motivó que esta mutilada pieza se dejara sin restaurar. Fue reproducido mediante la estampa durante los años italianos de Berruguete por Giovan Antonio da Brescia, hacia 1515. Por su parte, en la *Eva* del coro toledano, cuyo aspecto corresponde al de una *Venus*, la adecuación iconográfica al momento anterior al pecado del relato bíblico –y tal como aprendió Berruguete en las pinturas de Masolino y Massacio, en la Capilla Brancacci del convento del Carmen en Florencia–, se permitió renunciar a la tipología de la *Venus púdica* y liberó los brazos de la figura, con objeto de visualizar con mayor sensualidad el desnudo femenino.

Un eco lejano de las grandes esculturas de divinidades fluviales de la Roma antigua, tanto de las que representaban al *Nilo* y al *Tiber*, que ocuparon el centro del Patio del Belvedere (fig. 12), como de los otros dos colosos de ríos que se instalaron por delante del Palacio del Senado en la Plaza del Capitolio de Roma, se distingue en el *San Pedro*, actualmente reconstruido tras su desaparición en 1936, en la gran escena de la *Transfiguración* en el retablo de la iglesia del Salvador en Úbeda (Jaén). Más próximas a los ríos clásicos se encuentran las pequeñas figuras recostadas de *San Mar-*

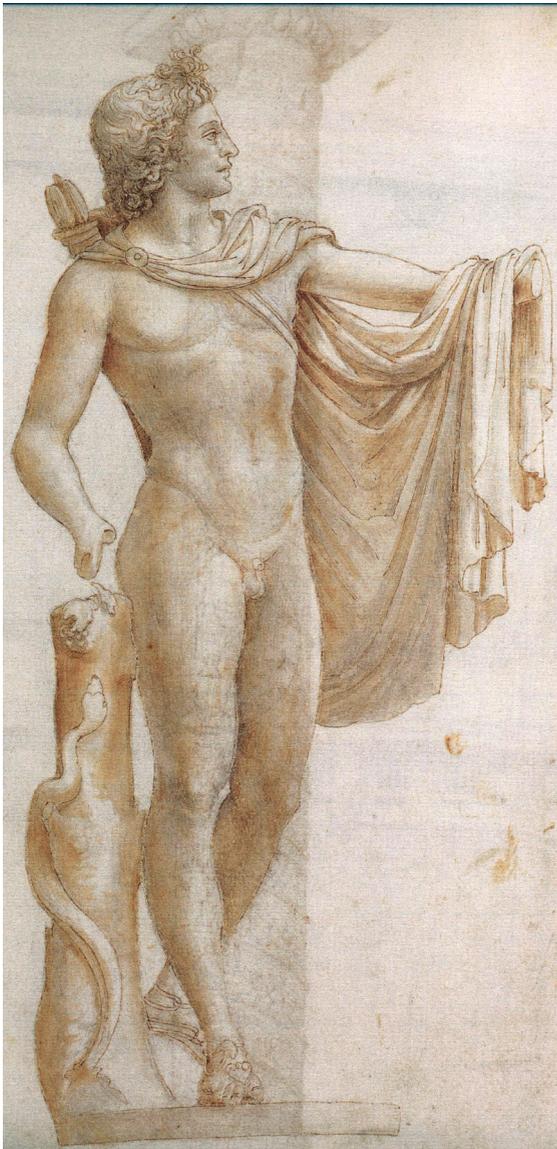
Otra obra de gran repercusión que también se expuso en el *Cortile delle Statue* a partir de 1509 fue el *Apolo Belvedere*. La escultura, que se convirtió en una de las más admiradas y copiadas en el arte occidental, fue pronto reproducida por los artistas en dibujos y apuntes. Uno de los más tempranos debió de ser el que se incluyó en el *Codex Escorialensis*⁶⁶ (fig. 10a), fechable entre 1480 y 1500 y localizado en España en posesión de los Mendoza al menos desde 1506⁶⁷, lo que constituye un ejemplo de cómo esas imágenes de ruinas y de obras de arte del pasado clásico, fueron codiciadas también por los coleccionistas. El *Apolo del Belvedere* fue reproducido en grabado en varias ocasiones, de los que uno de los más tempranos fue el de Marcantonio Raimondi, entre 1510 y 1527. Mucho menos complejo para copiarlo que el *Lacoonte*, se convirtió en modelo para la colocación de las piernas en un equilibrio que sugería un movimiento, para combinar el giro de la cabeza con respecto a un torso frontal y para extender el brazo izquierdo. Arias Martínez ha reparado en su huella, un tanto enmascarada por la envoltura del cuerpo en ropajes de plegados insis-

66 Fol. 53r.

67 Véase edición y estudio de este códice por FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o Antigüedades*, 2 vols., Murcia, 2000. Sobre su datación y las diferentes propuestas sobre ella, p. 16, nota 40.

68 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete*, p. 68.

69 Una síntesis de la suerte de la escultura en HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 342-346.



[10.a]. *Apolo del Belvedere. Codex Escorialensis, fol. 53r.*



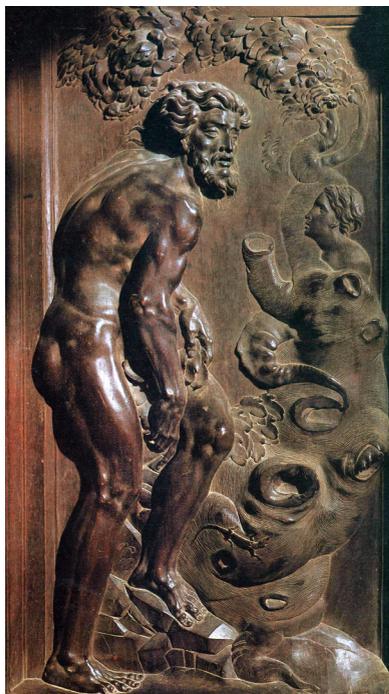
[10.b]. Alonso Berruguete. *Profeta o Evangelista. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532.* © Victoria and Albert Museum, Londres.

cos (fig. 12b) y *San Lucas*, situadas por debajo del relieve de *Santiago Matamoros*, en el retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres (1557-1562)⁷⁰, terminado tras la muerte del maestro y con gran intervención de taller. Realizadas con posterioridad a la traza, ya que no aparecen mencionadas en el contrato, estas esculturas formarían parte de lo que el artista añadió “de voluntad del patrón de la dicha capilla e capellanes y personas que... heran forçosas y necesarias de mas y allende de as conthenidas en la traça”⁷¹. Su representación obedecería a un deseo de completar el grupo de los *Evangelistas*, aunque les separan de los otros dos la diferencia de escala y el lugar que ocupan. En cualquier caso, su plenitud de formas revela la mano de un seguidor.

El influjo de la escultura clásica no se manifestó en la obra de Berruguete sólo en aspectos formales como los señalados hasta ahora. La visión de la gran escala de algunas esculturas –al igual que la de los monumentos– de la Antigüedad que se encontraban a la vista en Roma, generalmente fragmentadas, impresionó a los artistas, sobre todo a los que llegaban de otros países, como refleja

⁷⁰ Documentado por MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 158-160.

⁷¹ *Id.*, p. 163



[11a]. Alonso Berruguete. *Adán*. Sillería. Catedral de Toledo.



[11b]. *Torso del Belvedere*. Museo Pío Clementino. Ciudad del Vaticano.

la pintura fantástica *Paisaje con ruinas antiguas* o *Tempus edax rerum* o (1536) de Herman Posthumus⁷². Años después del paso de Berruguete por Roma, Francisco de Holanda y Maerten van Heemskerck copiaron algunas partes del *Coloso del emperador Constantino*⁷³. La concepción de la gigantesca imagen titular del retablo benedictino de Valladolid no se puede entender sin el efecto que tal grandiosidad produjo en Alonso, afirmada por la de otro ejemplo más próximo a su momento, el *David* (1501-1504) de Miguel Ángel, que abrió las puertas a las grandes dimensiones de las esculturas que empezaron a instalarse en el arte italiano desde principios del siglo XVI.

Esa huella del arte clásico, que aparece de forma más difusa, o que resulta más difícil de adjudicar a una fuente única, se puede apreciar en otros múltiples aspectos de la producción berruguetesca, de los que seleccionaremos algunos.

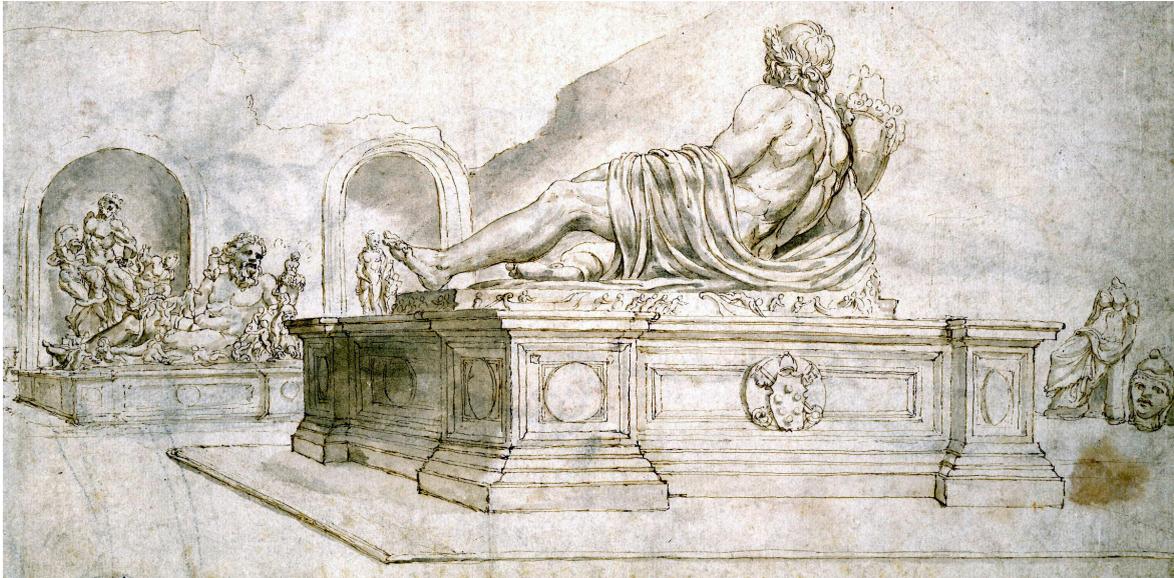
Entre las obras más tempranas realizadas en Valladolid por Berruguete se encuentra la escultura del *Ecce Homo* (MNE, inv. CE0728) procedente de La Mejorada, pero que no formó parte del retablo mayor de su iglesia⁷⁴. Por la audaz composición que presenta, con un cruce de piernas que le otorga una aparente inestabilidad, se ha propuesto un precedente clásico, en el ámbito de las copias romanas de esculturas griegas del siglo IV a. C.⁷⁵. A diferencia de éstas, le privó de la curva praxitelica y le imprimió una estilización de rasgos y proporciones propios de la *Maniera* florentina.

⁷² Véase el estudio de la obra por DACOS, Nicole, en el catálogo de la exposición *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milán, 1995, pp. 227-229

⁷³ BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, pp. 216-217. Un dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574) con esculturas que podían verse en el Capitolio, entre las que estaba la cabeza de Constantino, fue publicado en su estudio sobre el pintor por DACOS, Nicole, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 1995, fig. 40.

⁷⁴ Véase estudio, con bibliografía anterior en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “*Ecce Homo*”, en *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Madrid, 2009. pp. 106-107.

⁷⁵ GARCÍA GAINZA, María Concepción, *ob. cit.*, pp. 20-21 propuso como modelo el Mercurio que se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia (inv. 1914 n. 250) y que estuvo en el Patio del Belvedere, aunque no hay certeza absoluta de que ya estuviera allí antes del regreso de Berruguete; sobre esta escultura, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 294-296. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 93-94 ha apuntado como antecedente el *Pothos* de los Museos Capitolinos de Roma (MC2417).



[12a]. Maarten van Heemskerck. *Vista del Jardín de las Estatuas*. Hacia 1532-1533. Dibujo. Museo Británico, inv. 1946-7-13-639 r. Londres. ©Trustees of the British Museum.



[12b]. Alonso Berruguete. *San Marcos. Retablo mayor*. Iglesia de Santiago. Cáceres. © Archivo Oronoz. Madrid.

Las meditativas jóvenes (fig. 13a), habitualmente identificadas como *Sibilas* (MNE CE0271/042- CE0271/045)⁷⁶ y situadas en los frontones que remataban las calles laterales del retablo de San Benito, parecen derivar de la representación de *Polimnia*. Esta solía colocarse en el extremo del friso horizontal que componía la serie de las Musas con la que se

⁷⁶ Estudios sobre ellas con motivo en sendas exposiciones, en GONZÁLEZ, María de los Ángeles, en *Obras del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1997, p. 46 y ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en *Museo Nacional de Escultura. La belleza renacentista*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2004, p. 32. También ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete*, p. 110. Este último autor propone su identificación como Virtudes.

decoró el frente del tipo de sarcófago romano conocido por este tipo de representación de personificaciones olímpicas, que alcanzó un notable éxito durante los siglos II y III d. C (fig. 13b). Una actitud reflexiva semejante se encuentra también en una joven figura masculina del mismo retablo, identificable con *San Juan Evangelista* (MNE, inv. CE0271/020).



34

[13a]. Alonso Berruguete. *Sibila*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.
[13b]. Sarcófago de las Musas. 180-200 d. C. Kunsthistorisches Museum. Viena.

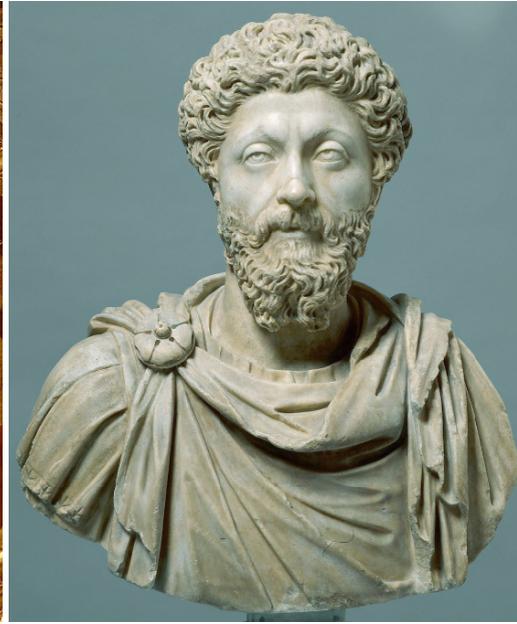
Los bustos de emperadores romanos y sus copias, a menudo vendidas éstas como originales, fueron piezas de presencia obligada entre los grandes coleccionistas de escultura de la Edad Moderna. En España no se registró este fenómeno de forma significativa hasta mediados del siglo XVI⁷⁷. Por ello hay que reconocer la novedad que Berruguete aportó con la sugerencia de este tipo de pieza en el retablo de San Benito, que se hizo presente por medio de cuatro bustos (MNE CE0271/075 CE0271/079), identificados como Profetas Mayores, algunos de los cuales (fig. 14 a) siguen una caracterización próxima a los retratos de Marco Aurelio (fig. 14b) y de otros emperadores de los siglos II y III d. C. Enmarcados en un círculo, están esculpidos en bulto redondo y se proyectan espectacularmente en la parte superior del segundo cuerpo en el retablo de San Benito. Los años de realización de esta gran máquina (1526-1534) coinciden con los de la incorporación de este tipo de decoración a la arquitectura castellana, pero con las cabezas representadas en relieve. Estos medallones pétreos se esculpieron preferentemente en las enjutas de las arquerías de patios y claustros. Berruguete no fue ajeno a este tipo de escultura, como hemos propuesto para algunos que decoran el patio de Francisco de los Cobos en Valladolid⁷⁸.

77 Sobre este tema, BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 117-135. Durante la primera mitad del siglo fue excepcional la colección de Miguel May; sobre ello, GARRIGA, Joaquim, “Relleus renaixentistes amb bustos de Césars i de virtuts de la col·lecció de Miquel Mai”, *D’art*, 15 (1989), pp. 135-166.

78 REDONDO CANTERA, María José, “El Palazzo ‘imperiale’ di Francisco de los Cobos a Valladolid / El Palacio ‘imperial’ de Francisco de los Cobos en Valladolid”, en IMPROTA, Maria Cristina (coord.), *Il San Giovannino di Úbeda restituito / El San Juanito de Úbeda restituido*, Florencia, 2014, p. 241.



[14a]. Alonso Berruguete. *Profeta Mayor*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[14b]. *Retrato de Marco Aurelio*. 170-180 d. C. Kunsthistorisches Museum. Viena.

La representación de este imaginario, que a menudo compuso programas iconográficos de contenido clásico, como en la fachada de San Marcos de León, estuvo relacionada asimismo con el gusto por el coleccionismo de medallas y monedas, sobre todo antiguas. En el siglo XV ya hay constancia del aprecio por este tipo de piezas, que suscitó el interés de los humanistas y que en Castilla tuvo al cardenal Mendoza como su mejor exponente⁷⁹. El interés numismático se vio reforzado por la publicación de libros sobre estos temas, que se ilustraron con grabados. Los originales y su reproducción inspiraron la talla de pequeños tondos con cabezas de perfil, a imitación de estas medallas, que se incorporaron al repertorio decorativo renacentista, sobre todo en su etapa más temprana, como uno de los componentes de la decoración “al romano”⁸⁰. Así lo debió de entender Berruguete cuando incluyó dos motivos de este tipo con sendas cabezas femenina y masculina en los dados del friso que corre por encima de las columnas de los extremos laterales en el retablo de La Mejorada. La fuerte caracterización del hombre recuerda las de los prontuarios de medallas, sobre todo el *Illustrium Imagines* (1517) de Andrea Fulvio, con las efigies de los emperadores romanos, que alcanzó un gran éxito en el siglo XVI⁸¹.

Otros recursos figurativos, procedentes de la Antigüedad romana y asumidos por los repertorios ornamentales del Renacimiento, se encuentran también en la obra berruguetesca, de principio a fin. En el retablo de La Mejorada relieves de unas parejas de grifos afrontados a los lados de una *tabula* y de un jarrón se localizan en el sotabanco y en el friso respectivamente (MNE

⁷⁹ AZCÁRATE RISTORI, José María de, “El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento”, *Santa Cruz*, 22 (1961), pp. 7-16.

⁸⁰ En el retablo mayor de la iglesia de San Pelayo en Olivares de Duero, mencionado más arriba, se multiplican las cabezas de perfil inscritas en círculos, a modo de medallas: talladas en relieve corren por el sotabanco y el friso del segundo cuerpo; y pintadas, se distribuyen apretadamente por el manto de la imagen de la *Asunción*.

⁸¹ Sobre este interés anticuario veáanse CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Libros de medallas en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca”. Los primeros cincuenta años de bibliografía numismática (1517-1567)”, en VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.), *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, León, pp. 243-267; GARCÍA NISTAL, Joaquín, “Imagen y memoria: El papel de la bibliografía numismática y medallística”, en *Id.*, pp. 268-282; y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, “Pasión por la *Antiquaria*: Monedas, medallas y medallones”, en *Id.*, pp. 283-309.

CE0255/032 y CE0255/001). A diferencia de las series de estos híbridos que llenaban frisos y otras zonas en la arquitectura de raíz quattrocentista, como los esculpidos en la portada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid a fines del siglo XV, Alonso aísla la pareja. Las cabezas angulares de carneros, de los que cuelga una guirnalda, que se han tallado en los netos en el banco del retablo de San Benito, fueron propios de las aras romanas, como se puede apreciar en la que centra el grabado de Marco de Ravenna con una versión fantástica del *Laocoonte* (fig. 15), y se copiaron para ciertas piezas del mobiliario y otros objetos decorativos del Renacimiento⁸². En la parte inferior, vigilan unas arpías o sirenas aladas –dotadas aquí de cola de serpiente– que, como los grifos, fueron recurrentes en los cantones de diversos objetos del Renacimiento (sepulcros, arcos, etc.). Todo un compendio de estos motivos renacentistas (cabeza de león, *putti*, mascarón, arpías, cabeza infantil alada, paños colgantes, guirnalda de frutas), tomados en su mayoría de la Antigüedad clásica, hace acto de presencia en la *Carta de venta del señorío de Ventosa de la Cuesta* a Berruguete formalizada en 1560, pintada por el artista al menos en todas esas figuras⁸³. A ellos se une a una manierista pareja de termes como un *aggiornamento* en la senda de la portada de la edición española del tratado de Serlio (Toledo, 1552).



[15]. Marco da Ravenna. *Laocoonte*. Grabado. 1520-1527. ©Trustees of the British Museum.

En cuanto a la pareja de figuras femeninas desnudas, recostadas y acompañadas de sendos niños alados portadores de un arco (MNE CE0255/027 y CE0255/035), lo que permite identificarles como dos grupos de *Venus* y *Cupido* (fig. 16), que decoran el sotabanco de las calles laterales en el retablo de la Mejorada, Berruguete pudo copiarlo de algún relieve clásico⁸⁴, o de otras decoraciones de su tiempo, en pintura o en bajorrelieve.

82 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 69-70.

83 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Carta...* véase nota 4.

84 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 68-69 y "Alonso Berruguete y el proceso de asimilación de sus fuentes: entre `antiguallas´ y grandes maestros", en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, pp. 38-39 propone un sarcófago romano que contiene prácticamente el mismo motivo.



[16]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. Relieve con figuras femeninas del sotobanco. *Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada*. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

Las fuentes de la Antigüedad romana en la obra berruguetesca no terminan en lo escultórico o lo decorativo, sino que también se pueden hacer extensivas a lo referente a la Arquitectura. Ya Arias Martínez propuso que el precedente remoto de la gran venera con la que remaba la parte central del retablo de San Benito, de lo que dejó constancia en 1881 el arquitecto Antonio de Iturralde antes de desmontarlo⁸⁵, se encontrara en la *Domus Aurea* de Roma⁸⁶. En efecto, en las bóvedas de horno de forma avenerada conservadas en varias salas (la de Aquiles y Sísifo, la número 33 y la de los estucos, también llamada de Héctor y Andrómaca), la charnela se encuentra en la zona superior y los gajos de la última se decoran con delicados motivos *a candelieri*, similares a las que recorren las del retablo vallisoletano, actualmente desmontada.

LA ROMA MODERNA QUE CONOCIÓ BERRUGUETE EN 1508

| 37 |

Cuando el joven Berruguete llegó a Roma ocupaba el solio pontificio Julio II (1503-1513), perteneciente a la familia della Rovere, como lo había sido Sixto IV (1471-1484), de quien era sobrino. Para él ya trabajaban desde hacía unos años los mejores artistas del momento: Bramante, de cuyo proyecto de la nueva basílica de San Pedro se puso la primera piedra en 1506, y Miguel Ángel, a quien había encargado su gran monumento funerario, que había quedado interrumpido por la pintura de la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512). A finales de 1508 llegó también Rafael (1483-1520), al que el Papa confiaría la decoración pictórica de las Estancias de su palacio en el Vaticano.

La fuerte atracción que Roma ejerció para los jóvenes artistas italianos, bien por su deseo de aprender en los vestigios de la Roma antigua, como ya se ha visto, o en lo más reciente de las grandes empresas artísticas que impulsaban los Papas y otros miembros de la Curia romana, bien en busca de trabajo al amparo de tan poderosa clientela, pronto se extendió a los procedentes de otros países. En el panorama de los artistas españoles que empezaron a desplazarse a Italia desde fines del siglo XV y durante los primeros años del siglo XVI, la localización de Alonso Berruguete en Roma en fecha tan temprana resulta excepcional, como también lo habría sido la de su padre durante la década de 1470 en Urbino⁸⁷. Por lo que sabemos hasta ahora y según la periodización que trazó Dacos sobre este fenómeno de desplazamiento de los pintores en formación a Italia⁸⁸,

⁸⁵ El croquis ha sido publicado por VILLAR BUENO, Cristina, "Intervención en el retablo de San Benito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Trayectoria del retablo de San Benito, obra de Alonso Berruguete", *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 0 (2004), p. 82.

⁸⁶ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 98-99.

⁸⁷ Véase nota 5.

⁸⁸ DACOS, Nicole, "Aller apprendre à peindre à Rome en venant des Ancients Pays Bas ou de la Péninsule

durante esa fase inicial, el balance del flujo de los jóvenes procedentes de los reinos hispánicos se localizó preferentemente en el Levante, ya fuera por su zona de procedencia, ya por la de su regreso e instalación. Las activas rutas comerciales entre los puertos mediterráneos permitieron la importación de obras de arte italianas y un desplazamiento desigual de artistas en ambas direcciones (llegada de artistas plenamente formados, partida de jóvenes en busca de formación). A ello hay que añadir las frecuentes relaciones de las sedes episcopales más destacadas con la administración papal, el dinamismo comercial de alcance internacional que poseyeron diversos centros neurálgicos de la Corona castellana (Sevilla, Burgos, Medina del Campo, etc.) o las iniciativas coleccionistas de embajadores y legados españoles ante la Santa Sede.

Berruguete tenía el precedente inmediato de los “Hernandos”, formados junto a Leonardo⁸⁹, o del itinerante Pedro Fernández de Murcia⁹⁰, pero es el primer artista español documentado en Roma. Perteneciente al grupo de las “águilas españolas” en Italia, entre todos ellos es también el que tiene acreditada su presencia más temprana en Italia, adelantándose en varios años a la de Pedro Machuca (ca. 1490-1550) en Roma.

¿Qué pudo aprehender Berruguete de lo que se estaba haciendo en Roma en 1508 antes de dirigirse a Florencia? Las pinturas más importantes que se habían llevado a cabo eran los frescos que cubrían los muros de la Capilla Sixtina, pero la decoración de la bóveda que iba a llevar a cabo Miguel Ángel sería una verdadera revolución. No parece que en aquel momento el joven pudiera acceder al modo de trabajar del maestro, ya que éste le facilitó aparentemente su desplazamiento a Florencia. Sin embargo ya entonces pudo tener noticia de dos aspectos por los que demostró luego un gran interés.

Uno de ellos fue la preparación de la complicada pintura al fresco que se disponía a emprender Buonarroti. Pedro Berruguete ya había practicado el fresco en la Catedral de Toledo pero entonces Alonso sería demasiado joven para colaborar y, desde luego, las dimensiones y la ambición de la empresa que se preparaba en el Vaticano nada tenían que ver con lo toledano. Para trabajar de modo más rápido y eficaz, Miguel Ángel se ayudó de cartones que contenían el diseño de las composiciones, en el mismo tamaño de la pintura que se iba a realizar, y que se transferían al muro mediante el estarcido, las incisiones –sobre todo, para los contornos– y el espolvoreado a través de series de puntos perforados en el papel, como ha revelado la restauración de la bóveda de la Capilla Sixtina⁹¹, técnicas que ya habían sido utilizadas también en las pinturas de los muros de la Sixtina realizados en el siglo XV⁹².

ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux”, en REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El modelo italiano...*, pp. 12-13.

89 Sobre ellos, BENITO DOMENECH, Fernando, *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de la exposición, Valencia, 1999.

90 Una visión de conjunto sobre las atribuciones de este artista en Italia en TANZI, Marco, *Pedro Fernández de Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catálogo de la exposición, Milán, 1997. Sobre la complejidad de la cuestión historiográfica relativa a este pintor es imprescindible el estudio de GARRIGA I RIERA, Joaquim, “Biogr. 4. Pere Fernández. Notícies 1519-1520”, en pp. 182-188. Más recientemente, BISCEGLIA, Anna, “Roma e gli spagnoli agli inizi del Cinquecento: la Sistina, Raffaello, le Logge vaticane”, y las fichas de MARUBBI, Mario, sobre varias obras, en *Norma e Capriccio...*, pp. 109-110 y 300-305, respectivamente.

91 Sobre la técnica de transposición de los cartones al fresco por Miguel Ángel, MANCINELLI, Fabrizio, “Michelangelo: la volta sistina”, en BURANELLI, Francesco y otros, *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, Milán, 2003, pp. 34-36; otra bibliografía anterior y especializada se recoge en pp. 40 y 41. Entre las publicaciones en castellano, puede consultarse la síntesis sobre la restauración de la Capilla Sixtina realizada por COLALUCCI, Gian Carlo, “Miguel Ángel en la Capilla Sixtina: La pintura y la restauración de los frescos”, en *Actas. Congreso Internacional “Restaurar la memoria”. Valladolid AR&PA 2000*, Valladolid, 2001, p. 188.

92 DE LUCA, Maurizio, “La técnica d'esecuzione e il restauro del ciclo pittorico quattrocentesco nella Capella Sixtina”, en BURANELLI, Francesco y otros, *ob. cit.*, pp. 77-78.

Sabemos que Berruguete utilizó cartones pocos años después de su regreso a España. La primera vez sería en 1521-1522, cuando creyó que iba a pintar quince escenas al fresco en la Capilla Real de Granada. Comenzó haciendo los diseños de dos de ellas, consistentes en un *Descendimiento*, para el entorno del altar mayor, y un *Diluvio*, para la sacristía, por cuyos cartones pidió que se le pagara para poder seguir trabajando en el encargo⁹³. Más tarde, también los usó para las ya mencionadas puertas de la iglesia de San Lorenzo en Valladolid⁹⁴. Si éstas eran de madera, no se comprende muy bien la necesidad de su uso, a no ser que se tratara de nuevo de una transferencia de un diseño realizado previamente, para poder trabajar más rápidamente. Esta última circunstancia nos conduce al segundo aspecto, que constituye el núcleo de la cuestión: lo más importante era el dibujo primigenio, que ya contenía la idea, las formas principales de la composición y la expresión. Es decir, la pintura –y por extensión, la creación artística– se entendía como una operación mental, ya existente con anterioridad a su ejecución mediante los pigmentos, los pinceles o las herramientas de trabajo⁹⁵, que pasaba a ser una labor más material que imaginativa. No importaba tanto la destreza virtuosista, sino la capacidad de invención.

El deseo de estudiar el cartón con la *Batalla de Cascina* en Florencia por parte de los jóvenes, entre los que se encontraba Berruguete, relacionado con ese nuevo modo de entender el arte, obedecía también al interés por aprender cómo Miguel Ángel había conseguido construir tal multiplicidad de posturas del cuerpo humano, todas diferentes, en una acción llena de tensión, donde cada personaje expresaba un afecto o ejecutaba una acción singular, sin dejar de estar integrado en el conjunto. Y todo ello acompañado por una extraordinaria capacidad para generar la ilusión de espacio y de corporeidad mediante el movimiento, el escorzo y el giro de sus figuras.

No es extraño, por tanto, el aprecio que Berruguete tenía por sus propios dibujos y, en general, por lo referente al diseño previo a la realización de la obra. Uno de los aspectos en los que se hizo más hincapié en el pleito que se entabló entre él y uno de sus aprendices, fue la acusación de que éste le había robado un baúl que contenía varios dibujos⁹⁶. Asimismo diversos testimonios relataron cómo en la formación de los ayudantes de Alonso y en el “magisterio” ejercido por éste sobre aquellos, el dibujo constituía una de las bases esenciales para conseguir el dominio de la expresión artística, pues “el dicho Berruguete estando en el obrador, si él veía algunos dibujos que no estaban bien hechos, los enmendaba [...] a los otros oficiales de su casa [...] porque ellos aprendiesen”⁹⁷. Del mismo modo, se afirmaba que el discípulo aprendiz se había instruido en “dibujar en cosas del dicho oficio y que [...] lo deprenió de *muestras* que el dicho Berruguete le dio”⁹⁸. El alto precio otorgado a cada dibujo, en torno a un ducado, es igualmente indicativo de su estima⁹⁹. En ese mismo sentido, no parece que sea una casualidad que sea

93 FERRER, Patricio, “Colección de documentos relativos a las obras de la Capilla Real de Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1874), pp. 70-72; y GÓMEZ-MORENO, Manuel, “Sobre el Renacimiento en Castilla. II: En la Capilla Real de Granada”, *AEA*, I, 3 (1925), p. 264 y “Documentos referentes a la Capilla Real de Granada”, II, 4 (1926), pp. 110-113.

94 MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios...*, pp. 133-136.

95 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, p. 40 lo ha señalado también así en lo que se refiere al método de trabajo en el taller.

96 La existencia del pleito fue dada a conocer por ALONSO CORTÉS, Narciso, “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1922), pp. 24-25; el extracto de las declaraciones en MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, “Alonso Berruguete, pintor”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pp. 113-126.

97 MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, *ob. cit.*, p. 118.

98 *Ibidem*.

99 Se calculaba el valor del conjunto en diez ducados; al menos dos de esos dibujos se podían vender por dos ducados, *Id.*, p. 124.

el artista plástico español de su tiempo del que se conozcan o al que se hayan atribuido más dibujos¹⁰⁰.

Finalmente, el concepto de que el proceso creativo consistía esencialmente en el dibujo, justifica que en el contrato del retablo mayor del convento de San Benito de Valladolid, se le exigiera que las pinturas fueran suyas y que en las esculturas interviniera en el desbastado inicial y en el acabado final de los rostros y las manos¹⁰¹. La importancia otorgada por Berruguete a la idea primigenia, al impacto del efecto visual de esa concepción rápida que ya se encuentra en la bidimensionalidad del dibujo, se comprueba en numerosas ocasiones en sus esculturas por la ausencia de talla de todo el contorno de una figura de bulto redondo, por el descuido en la realización de lo que no era muy visible o por el aspecto de inacabado de algunos detalles.

ECOS DE LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN ROMA ENTRE 1510 Y 1518 EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE

No son muchos los documentos que nos localizan a Berruguete en Italia. Por ahora, lo hacen mayoritariamente en Florencia: en 1509-1510, 1512, 1513-1514 y entre 1515 y 1517¹⁰², frente a los datos de 1508 y 1510 que lo sitúan en Roma. Pero su instalación en Florencia no le impidió estar al tanto de las novedades artísticas que se producían en Roma o conservar los contactos necesarios que, entre otras cosas, le permitieron participar en el concurso para llevar a cabo una copia del *Laocoonte*. Como deja entender la carta de Miguel Ángel de 1512, nuestro artista estaba en relación con los círculos miguelangelescos en Florencia, en concreto con Granacci. Aunque sólo una estancia de Berruguete en Roma posterior a 1513 explica su conocimiento directo de ciertas obras de Miguel Ángel realizadas durante el decenio de 1510, tanto en escultura como en pintura, y la consiguiente obtención de apuntes que le permitieran, a su vuelta a España, elaborar sus propias figuraciones.

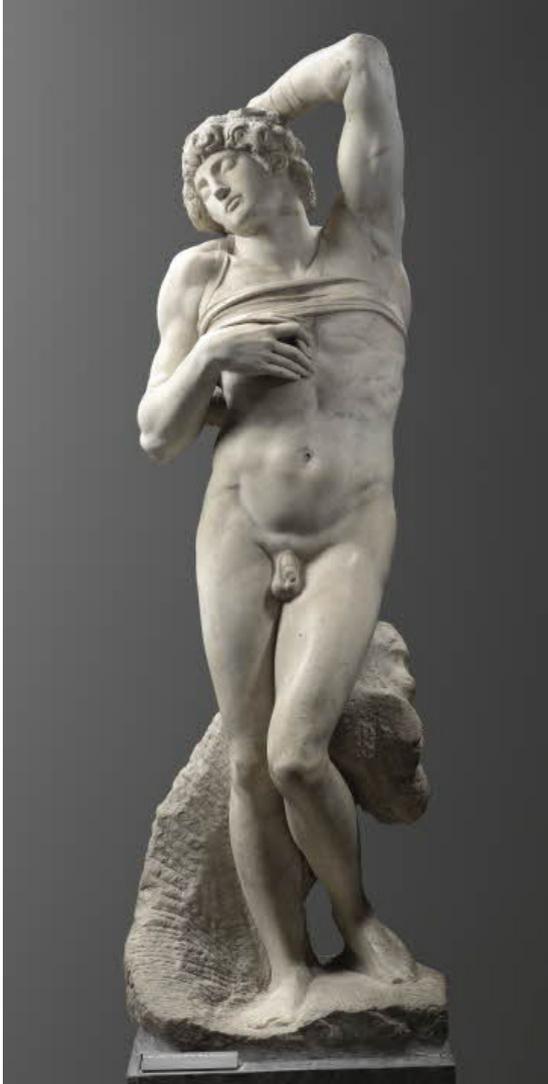
| 40 |

Una de las huellas más evidentes de la escultura romana de Miguel Ángel en la berruguetesca es el *Esclavo moribundo* (Museo del Louvre, París, inv. M.R. 1590), esculpido hacia 1513, cuya joven y esbelta anatomía de verticalidad serpenteante y brazos doblados hacia arriba (fig. 17a) informa la refinada figura de *San Sebastián* (fig. 17b, MNE CE0271/016) y, de un modo algo más lejano, el joven que sostiene la lápida donde escribe *San Mateo* (MNE CE0271/003), ambos pertenecientes al retablo benedictino.

¹⁰⁰ Los que se conservan en España, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Mártires del Monte Ararat y Dos Evangelistas*) y en la Biblioteca Nacional, fueron publicados por primera vez por ORUETA, Ricardo, Alonso..., pp. 187-189 y figs. 155-157. El de la Biblioteca Nacional, que había pertenecido a Carderera, ya había sido reproducido por CRUZADA VILLAMIL, "D. Alonso...", p. 140; los de los Uffizi fueron dados a conocer por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Dibujos españoles, II: Siglo XVI y primer tercio del XVII*, Madrid, 1930, CI-CII. Los de la Academia de San Fernando fueron catalogados por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Cuarenta dibujos españoles*, Madrid, 1966, pp. 6-8 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Catálogo de dibujos*, Madrid, 1967, pp. 27-28; un completo catálogo, con inclusión de ciertos dibujos de dudosa atribución, ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A corpus of Spanish drawings*, t. I: *Spanish drawings, 1400-1600*, Londres, 1975, pp. 26-28; BOUBLIE, Lizzie, "Magnífico mastre Alonso Berruguete: introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'Art*, 103 (1994), pp. 11-32; HEREDIA MORENO, María del Carmen, "Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés de Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano", *Goya*, 306 (2005), pp. 134-138; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 79-80; DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 54-62.

¹⁰¹ MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 138.

¹⁰² Véanse notas 27, 30, 50, 51, 52 y, más adelante, 115. A ello hay que añadir que en 1513-1514, se pagaba a Berruguete por una *Virgen con el Niño* que había pintado para Giovanni Bartolini, CAGLIOTI, Francesco, "Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia", en DI GIAMPAOLO, Madio y SACCOMANI, Elisabetta, *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Sylvie Béguin*, Nápoles, 2001, pp. 109-110.



[17a]. Miguel Ángel. *El Esclavo moribundo*. Hacia 1513. Museo del Louvre. París.



[17b]. Alonso Berruguete. *San Sebastián*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

La fuente que alimentó en mayor medida la inspiración de nuestro artista fue el amplísimo y variado repertorio de figuras que poblaban la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512). Una de las versiones más literales se encuentra en el Isaac a punto de ser sacrificado por su padre (MNE CE0271/013) cuya forzada posición (fig. 6), siguió la de uno de los *ignudi* (fig. 18), colocado en los ángulos de *La separación de las aguas*. Desde el punto temático y compositivo es indudable la fuente miguelangelesca en el relieve de *La serpiente de bronce*, escena de representación infrecuente, que forma parte de la decoración de la silla arzobispal en el coro de la catedral de Toledo¹⁰³. El eco de un fragmento del *Diluvio* sixtino, la barca cargada de personajes desnudos a punto de volcar, se incluye en el pequeño relieve del *Juicio Final* del mismo sitial toledano.

En su toma de modelos de la Sixtina Berruguete tuvo especial predilección por ciertas figuras que se encontraban en lugares secundarios de la bóveda, quizá más fáciles de incorporar a di-

¹⁰³ El conjunto de ilustraciones más amplio sobre la sillería toledana fue publicado en CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, 1980. pp. 114-165. Un estudio de conjunto de esta obra en RÍO DE LA HOZ, Isabel, *El coro de la catedral de Toledo, serie Cuadernos de Arte Español*, 52, Madrid, 1992; para la obra de Berruguete, pp. 28-30.

ferentes contextos. Los *putti* tenantes pintados en grisalla fueron retomados por nuestro artista, igualmente emparejados, en los seis relieves que ocuparon las entrecalles del cuerpo superior en el retablo de San Benito, de los que se conservan cinco (MNE CE0271/070 a CE0271/074); por esa situación y por su representación a los lados de jarrones con frutas (fig. 19), serían la personificación de las almas de los bienaventurados disfrutando de los frutos del Paraíso. Berruguete ya empleó ese robusto cuerpo infantil desnudo, de clara inspiración en los *erotes* de la escultura romana y recurrente en toda la obra miguelangelesca, desde el mismo momento de su regreso a España, según conocemos por el único resto que nos ha llegado del sepulcro del Cardenal Selvagio (Museo de Zaragoza, NIG. 9201) que procede del convento de Santa Engracia, donde le otorgó la función de tenante de armas¹⁰⁴. Con un sentido menos claro, lo incorporó al retablo del colegio Fonseca en Salamanca y, formando parte de una zona marginal, en el retablo de La Mejorada. Orueta ya advirtió cómo Berruguete no dejaba totalmente desnudas estas figuras, sino que las ceñía a la altura de la cintura con un estrecho paño, a modo de faja¹⁰⁵, que también usó para el Niño de la *Epifanía* (fig. 20) en el retablo benedictino. Miguel Ángel ya lo había figurado de ese modo, hacia 1504-1505 en el *Tondo Taddei* (Royal Academy, Londres, 03/1774) que Berruguete pudo haber visto en casa de su propietario, Taddeo Taddei, en Florencia.



[18]. Miguel Ángel. *Ignudo*. 1508-1512. Capilla Sixtina. Ciudad del Vaticano.



[19]. Alonso Berruguete. *Relieve con columna central entre niños afrontados*. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

104 BUISÁN CHAVES, A., en el catálogo de la exposición *El esplendor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009, p. 166, con la bibliografía anterior.

105 ORUETA, R. de, "Notas sobre Alonso Berruguete", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 4-5, 1926, p. 136. También REDONDO CANTERA, María José, "Alonso Berruguete, 'pintor del rey'", en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, pp. 62-63.



[20]. Alonso Berruguete. *Adoración de los Reyes Magos. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532.* © Museo Nacional de Escultura.

Un motivo aparentemente de relleno, pero que constituye toda una demostración de la capacidad de imaginar soluciones diferentes para la representación del cuerpo humano, son las figuras doradas que se recuestan sobre los bordes de los lunetos en la bóveda sixtina. Las que se encuentran por encima del ángulo que separa a la *Sibila de Cumas* de *Isaías* se transformaron en el retablo de San Benito en dos parejas de soldados romanos (MNE CE0271/066- CE0271/069), sentados sobre los lados de los frontones de las calles laterales (fig. 21); iconográficamente los soldados dormidos se justificarían aquí como complemento del *Calvario* en el remate, aunque son unas figuras más propias de la custodia del sepulcro, como se ven el relieve de la *Resurrección de Cristo* (MNE CE0255/013), en el retablo de La Mejorada (fig. 22), cuyas posturas recuerdan, a su vez, las de los *ignudi* dorados situados sobre *La serpiente de bronce*. Alonso fue más audaz que Miguel Ángel, ya que en la bóveda de la capilla vaticana las figuras se encuentran visualmente más encajonadas, mientras que en el convento vallisoletano quedaban al aire, como si estuvieran a punto de resbalar y caerse. Berruguete debió de hacer una copia en papel del motivo miguelangelesco, que estaba pintado sobre la superficie curva de la bóveda, por encima del punto en el que ésta era cortada por el triángulo esférico de un luneto. La imagen bidimensional que el dibujo proporcionaba de la pintura original explicaría la heterodoxa altura del frontón.

Un análisis más detenido revelaría, sin duda, más concomitancias de detalle entre la composición de las figuras de Berruguete y las miguelangelescas de la cubierta de la Capilla Sixtina, “la lucerna dell’arte nostra”, en palabras de Vasari. Pero más allá de referencias concretas, la gran lección que Berruguete extrajo del conjunto fue la enorme variedad de posturas y caracterizaciones de los personajes¹⁰⁶, el *tour de force* que suponía la concepción de tantas figuras y todas diferentes. Alonso tuvo que sentir ese mismo reto cuando se enfrentó a empresas de múltiples figuraciones, como fueron el retablo de San Benito y la mitad que le correspondió en el coro alto de la sillería de la Catedral de Toledo. En ambos casos hizo un verdadero esfuerzo y consiguió un extraordinario despliegue de tipos, movimientos y expresiones, siempre animado

¹⁰⁶ VASARI, Giorgio, “Vita di Michelangelo...”, *Vite*, p. 39 Así lo señala, en general para la presencia de lo miguelangelesco en Berruguete, AZCÁRATE, Jose María de, “La influencia...”, p. 111.



[21]. Alonso Berruguete. *Soldado*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[22]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Resurrección de Cristo*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

por su “furor” creativo.

Una estancia de Alonso Berruguete en Roma hacia 1518 ya fue propuesta por Dacos al identificar a Berruguete entre los colaboradores de Rafael en la decoración de los Palacios Vaticanos¹⁰⁷. En efecto, ciertas composiciones o recursos expresivos que aparecen en obras de nuestro artista parecen depender directamente de lo que él pudo ver en varios lugares de la residencia papal, cuya decoración estaba a cargo del urbinata y su taller. A Dacos se debe, pues, la identificación del componente rafaelesco en el arte de Berruguete, no siempre fácil de identificar entre los dos grandes vectores de la potencia miguelangesca y la extravagancia del Manierismo florentino que dominan en su obra.

Además de algunos detalles decorativos anticuarios ya señalados más arriba, en el retablo de La Mejorada se pueden identificar otros rasgos que se encuentran en la línea de la seducción que produjo en Rafael y su taller la decoración de la *Domus Aurea*. El sorprendente rojo intenso, “pompeyano” (fig. 23a), con el que se cubre gran parte de los elementos arquitectónicos (columnas, friso, nivel inferior del sotabanco, etc.), sin antecedentes en el arte español, había sido el color predominante en los muros de la *Stufetta del Cardenal Bibbiena* (fig. 23b), situada en el tercer piso del palacio Apostólico,

107 DACOS, Nicole, “Alonso Berruguete dans l’atelier de Raphaël”, *Arte Cristiana*, LXIII (1985), pp. 295-257.



[23a]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada*. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.



[23b]. Rafael y Giovanni da Udine *Stufetta del cardinal Bibiena*. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.

donde Rafael y su taller llevaron a cabo en 1516 un programa de decoración anticuaria, recreando los motivos de la *Domus Aurea*¹⁰⁸. La gran altura de las columnas del retablo olmedano, desconectadas hasta cierto punto de las dimensiones y del plano de los relieves que enmarcan, impone un efecto de verticalidad que evoca la de los templetos que ritman las decoraciones parietales de la antigua Roma y las agrutescadas que empezaron a aplicarse a la decoración mural de interiores en el Renacimiento. Incluso la composición en serliana del muro principal de la *Stuffeta* parece haber inspirado el remate del ático, con las variables del ensanchamiento del arco, para dar cabida a la cruz del *Calvario*, y de la duplicación de los tramos laterales. En relación con ese tipo de decoración “pompeyana”, en la que pequeñas figuras pululan por las gráciles estructuras del grutesco, podrían estar unos simpáticos amorfillos (MNE CE0255/022 y CE0255/023), recientemente recuperados para el montaje del retablo. Sentados sobre la cornisa del cuerpo principal parecen sostener cintas de las que colgaba un caprichoso guardapolvo, parcialmente desaparecido (fig. 24).

Cuando Berruguete contrató quince pinturas murales para la Capilla Real de Granada y propuso representar las escenas sobre “campos de oro de musayco a la manera de Italia”¹⁰⁹, también estaba siguiendo un modelo antiguo, ya perteneciente al arte paleocristiano, que había sido retomado durante las décadas anteriores en el arte romano. El fondo dorado, sobre el que se dibujaba una pequeña y tenue cuadrícula para imitar el mosaico, proporcionaba mayor riqueza y luminosidad a las escenas. Había empezado a emplearse en Roma desde fines del siglo XV y tuvo una magnífica manifestación en el techo de los *Semidioses* (1490), que Bernardino di Betto, más conocido como Pinturicchio (ca. 1452-1513), dispuso en el Palacio de los Della Rovere, llamado

108 DACOS, Nicole, *La découverte...*, pp. 101-104.

109 FERRER, Patricio, “Colección...”, p. 72.

también *dei Penitenzieri*, en Roma. Poco después, este último pintor lo aplicó parcialmente, en sustitución del celaje, en algunas *Artes Liberales* (1492-1494) en la sala de este nombre perteneciente a los Apartamentos Borgia en el Vaticano. Rafael lo retomó para la mayoría de los compartimentos en los que dividió la bóveda de la *Estancia de la Signatura* (1509-1511).



46

[24]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Ángel. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada*, 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

[25]. Alonso Berruguete. *San Marcos. Retablo Mayor de San Benito el Real*. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

Alonso Berruguete debió de conocer estos últimos ejemplos y a su vuelta quiso aplicar tal procedimiento. Si no pudo seguirlos en la Capilla Real granadina, empezó a hacerlo en cuanto tuvo la oportunidad, que le vino dada por la pintura del *San Marcos* (MNE CE0271/004) para el retablo de San Benito (fig. 25). Al parecer, la cuadrícula se empezó por la parte superior de la tabla, hasta ocupar un cuarto de la altura, aproximadamente, y estaba previsto que siguiera hacia abajo, ya que se ve la continuación de las líneas del contorno. Las figuras debían de estar ya hechas, pues la imitación del mosaico se interrumpió al llegar a ellas. Berruguete se dio cuenta de que con una cuadrícula tan pequeña y tan oscura, el efecto sería contrario al que buscaba. Por ello en su pareja, *San Mateo* (CE0271/003)¹¹⁰, dejó sólo el oro liso como fondo. Resulta sorprendente que se le permitiera al artista dejar la tabla de *San Marcos* en ese estado, pero si otras tantas faltas señaladas en la tasación del retablo se dejaron sin corregir¹¹¹, la indulgencia del abad benedictino, fray Alonso de Toro, se extendería también a esta pintura. Quizá se valoró la maestría de su factura, una de las de mayor delicadeza del artista. La audacia de Berruguete se extiende a la introducción de una joven figura femenina –¿alegoría de la Revelación divina?– sujetando al león, insólita en este tema iconográfico y justificable desde un punto de vista compositivo, para formar *pendant* con el joven de *San Mateo*. Su elegante caracterización se encuentra próxima a los modelos de los seguidores de Rafael.

¹¹⁰ Estudio de esta obra en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en *Norma e Capriccio...*, p. 276.

¹¹¹ El contrato y la tasación fueron publicados por BOSARTE, Isidoro, *Viage artístico a varios pueblos de España. 1, Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, 1804 (ed. facs., Madrid, 1976), pp. 359-376.

Otro eco de la pintura rafaelesca se encuentra en una pequeña escultura (MNE CE0255/016) del banco en el retablo de La Mejorada (fig. 26). Aunque mutilada y en pequeña escala, revela su inspiración en el Aristóteles de la *Escuela de Atenas* (1510).



[26a]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Santo*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

[26b]. Rafael. *La Escuela de Atenas*. Detalle. 1510. Estancia de la Signatura. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.

Las consecuencias rafaelescas en el arte de Berruguete, que se mantuvieron aún frescas en sus primeras obras y que no se agotan en la enumeración de estos ejemplos, viene a sugerir un deambular de nuestro artista por los palacios vaticanos, en unas fechas no documentadas, que se localizarían al menos doblada ya la década de 1510.

Adelantándose incluso a esta datación, Dacos propuso la autoría de Berruguete, según un diseño proporcionado por Rafael, para las pinturas de la bóveda de la *Estancia de Heliodoro* (1511-1514), reformadas tras el ascenso de León X (1513-1521) al *Pontificado*¹¹². El concurso por la copia del *Laocoonte* pudo haber propiciado el encuentro entre Rafael y Berruguete. En el último lustro de su vida el urbinata recibió tantos encargos y de tal empeño, que tuvo que acudir a la ayuda de un numeroso taller que llevara a cabo sus proyectos. Entre estos colaboradores y discípulos no se contaron sólo italianos, sino también extranjeros. Machuca ya formaba parte de ese grupo al menos desde 1517, año en el que firmó la rafaelesca pintura de *La Virgen y las*

¹¹² DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 41-42.

ánimas del Purgatorio (Museo Nacional del Prado, P02579)¹¹³. Por esos años Berruguete dio muestras también de la incorporación a su acervo artístico de un modo de hacer relacionado con Rafael en los angelitos que añadió en la pintura de la *Coronación de la Virgen* (Museo del Louvre, París, inv. 419), destinada al altar mayor del convento florentino de San Jerónimo *sopra la Costa a San Giorgio*. Según Vasari, Filippino Lippi la había dejado inacabada a su muerte (1504) y había sido terminada por otros pintores, de los que sólo mencionó al castellano. La intervención de Berruguete en esta pintura, que fue recuperada para la historiografía italiana a partir del artículo de Longhi¹¹⁴, se dataría entre 1515 y 1517, según ha propuesto Mozzati, con un amplio desarrollo de argumentos¹¹⁵. Dado que la presencia de Alonso en Zaragoza no se documenta hasta fines de 1518, la afirmación de Vasari de que no finalizó la pintura porque había regresado a España podría no ser totalmente exacta. Si tras abandonar Florencia nuestro artista se dirigió a Roma, antes de volver a España pudo integrarse durante algún tiempo en el equipo de Rafael que avanzaba en la decoración de las *Logge* del Vaticano (1516-1519).

La atribución a Alonso Berruguete de la pintura con *El Sueño de Jacob* (fig. 27a), situada en el sexto de los catorce tramos que componen la Galería vaticana, se debe a Dacos¹¹⁶. Según sus cálculos, la pintura se habría realizado en la primavera o el verano de 1518¹¹⁷. La composición sigue un dibujo preparatorio bastante detallado (British Museum, Londres, inv. 1860,0616.82) que habría hecho Gianfrancesco Penni (1488-1528)¹¹⁸, a partir de un boceto o de unas instrucciones de Rafael (fig. 27b). En su transposición a la pintura la figura del joven Jacob se alarga y sus contornos se hacen más angulosos, lo que le aproxima al estilo de Berruguete, forjado durante los años anteriores en la *Maniera* florentina, de la que proceden también el cromatismo ácido y sus entonaciones tornasoladas. Para el particular uso de los contrastes lumínicos entre la cenicienta oscuridad de la noche y el potente destello dorado del fulgor celestial, Dacos propuso los del fresco de la *Liberación de San Pedro*, en la *Estancia de Heliodoro*¹¹⁹. También podría tenerse en cuenta como precedente, la *Visión de Ezequiel*, de Rafael (ca. 1515-1518, Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia, inv. 174, de 1912), con una acentuación del claroscuro, lo que tendría, a su vez, su consecuencia en las tablas con los *Evangelistas* del retablo de San Benito, que ya se han referido más arriba. La confrontación de imágenes que ofrece la ilustración del nuevo estudio de Dacos sobre las Logias, publicado en 2008, permite apreciar otros aspectos que relacionan la pintura vaticana con la posterior de Berruguete, como la cabeza del Isaac, extraordinariamente semejante al del ángel de la *Anunciación* en el retablo de La Mejorada¹²⁰, así como los finos plegados, insistentes y curvilíneos de los ropajes de los ángeles, que revelan las formas de la anatomía y que se convirtieron en característicos del castellano y de sus seguidores.

113 Para unas bibliografías extensas sobre esta obra, véanse la ficha técnica de esta obra en la página web del Museo Nacional del Prado (<https://www.museodelprado.es/coleccion/>, consultado el 30/08/2016) y la que acompaña el estudio de BISCEGLIA, Ana, en *Norma e Capriccio...*, p. 294.

114 LONGHI, Roberto, "Comprimarji spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, IV, 43 (1953), pp. 6-7. 3-15; en particular las pp. 4-11 para Berruguete. En la actualidad la pintura se atribuye a un pintor anónimo seguidor de Filippino Lippi, a Berruguete y a Rodolfo de Ghirlandaio y su taller; véase estudio de la obra por MOZZATI, Tommaso, en *Norma e Capriccio...*, pp. 210-212.

115 MOZZATI, Tommaso, "Alonso Berruguete en Italia...", pp. 9-26 y "Alonso Berruguete in Italia...", pp. 33-40.

116 En principio la había atribuido a Giulio Romano, DACOS, Nicole, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977, p. 174. En la segunda edición de este libro (Roma, 1986) ya introdujo la posibilidad de Berruguete en el pie de la ilustración de la pintura (tabla 6, entre pp. 80 y 81), y lo argumentó en DACOS, Nicole, "Alonso Berruguete...", pp. 247-249.

117 *Id.*, p. 249.

118 DACOS, Nicole, *Le Logge...*, p. 174.

119 DACOS, Nicole, *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Barcelona, 2008, p. 253.

120 *Id.*, pp. 254-255, lám. 173 y fig. 125.



[27a]. Alonso Berruguete (atr.). *El Sueño de Jacob*. Loggias de Rafael. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.



[27b]. Giovanni Francesco Penni. *El Sueño de Jacob*. Dibujo. Museo Británico. Londres. ©Trustees of the British Museum.



[28]. Alonso Berruguete. *Huida a Egipto*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

Dacos también atribuyó a Berruguete los relieves en estuco con ninfas danzantes que decoran la bóveda central de las Loggias, que comparó con la figura femenina que acompaña a *San Marcos*¹²¹. Por extensión, la frecuencia con la que los inestables personajes de Berruguete se apoyan tan sólo en las puntas de los pies podría estar relacionada con tales figuras.

Asimismo son múltiples los contactos de Berruguete con el taller de Rafael activo en la decoración de las Loggias que aparecen en sus pinturas historiadas. La agitación de las acciones, la flexibilidad de los cuerpos, la dulzura de los tipos femeninos y otros rasgos que se entremezclan con otras muchas influencias florentinas –apenas mencionadas en este estudio– e incluso con la inspiración en grabados alemanes, como el de Schongauer en *La Huída a Egipto* (fig. 28), lo que constituye un tema de análisis casi inagotable. Como si el mismo artista nos incitara a ello, satisfecho de haber conseguido extraer de la madera ese gran “teatro sagrado” como es el retablo de San Benito, no parece casual que haya incluido una azuela y una sierra en esta pintura. Si una primera lectura las consideraría atributos del San José carpintero, detalles anecdóticos que no eran muy del gusto de Berruguete, ¿por qué no pensar que se trata, más bien, de una cripto-firma del artista, práctica que se ha identificado en algunos frescos del siglo XV en la Capilla Sixtina¹²².

121 DACOS, Nicole, *Rafael...*, p. 271 y *Voyage...*, pp. 42-43.

122 DE LUCA, Maurizio, “La Capilla Sixtina de Perugino, Botticelli, Ghirlandaio y Rosselli: Cuatro grandes maestros confrontados”, en *AR&PA. Actas del Congreso Internacional “Restaurar la memoria”. Valladolid AR&PA 2002. Los criterios de restauración de los Bienes Culturales: tradición y nuevas tecnologías*, Valladolid, 2003, p. 236.

