

# EL RETABLO DEL RENACIMIENTO Y LOS JERÓNIMOS. LA MEJORADA DE OLMEDO Y EL PARRAL DE SEGOVIA

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

## RESUMEN

Las novedades creadas por el diseño arquitectónico de los retablos mayores de la Mejorada de Olmedo y del Parral de Segovia indican la importancia de los Jerónimos en la renovación de sus edificios con las nuevas formas renacentes. El de la Mejorada, de 1523 a 1526, está basado en el retablo de la sacristía de la Capilla Real de Granada de Jacobo Florentino, que tiene evidentes relaciones con dibujos de Giuliano de Sangallo. Otros dibujos de este maestro italiano sirvieron de modelos probablemente para el retablo citado, y a su vez, para el posterior retablo de San Benito, también de Berruguete. A su vez, la forma general de éste inspiraría la del retablo-sepulcro del Parral de Segovia, obra de la escuela de escultores abulenses.

## ABSTRACT

The newness of the architectonic designs of the Mejorada of Olmedo and the Parral of Segovia's altarpieces are examples of the Jeronim's importance in the renewal panorama of the Renaissance and of the sponsored action of powerful characters. The biggest altarpiece of the Mejorada's Monastery, which was built between 1523 and 1526, is based in the altarpiece of the sacristy of the Capilla Real of Granada made by Jacobo Florentino but overall evident relations with drawings of Giuliano da Sangallo which influenced a lot in Berruguete like it is seen in other aspects of the following altarpieces of San Benito, are noticed. By other way, the general outline of this last construction is adapted of the function of tomb-altarpiece because of the abulense school in the altarpiece of Parral of Segovia, which is using the same patterns.

Todos sabemos que la evolución artística no sigue un proceso lineal en múltiples ocasiones. Tendencias destinadas a ser avanzadas en el momento en el que sur-

gen, son sin embargo sofocadas por el peso de la tradición o por un gusto menos evolucionado que las propuestas originadas por un artista o por un grupo creativo determinado. De tal manera que existe siempre esa ley de la acomodación a lo que se pide por el ambiente social, frente a los propios conocimientos novedosos de quien ha intentado ser moderno en el sentido amplio de la palabra. En los ambientes no se puede ser excesivamente avanzado si los mismos no están preparados para ello o bien si eligen propuestas menos evolucionadas y más acomodaticias al gusto general.

Todo esto viene a propósito de las trazas arquitectónicas de dos retablos pertenecientes a dos monasterios jerónimos, como son los de la Mejorada de Olmedo y El Parral de Segovia. Estos monasterios fueron importantes centros de espiritualidad al tiempo que tuvieron un papel fundamental en las experiencias artísticas del renacimiento español, lo cual por otro lado será algo consustancial al espíritu jerónimo, siempre amante de las novedades artísticas, por ser una orden que unía a su celo ascético un interés por determinados aspectos cultos del programa religioso. Solo basta conocer la ingente cantidad de obras que atesoraron cada uno de ellos, para poder hacernos una idea de la orientación de acogedores de las nuevas experiencias artísticas ya desde el siglo XV <sup>(1)</sup>.

No cabe duda que la mayor parte de sus empresas artísticas fueron sufragadas por comitentes poderosos, que incluyen desde personajes reales hasta importantes miembros de la nobleza castellana. Pero también es cierto que debió existir una relación estrecha entre las comunidades y los patronos a la hora de elegir los modelos artísticos para estas obras, pues luego es sabido cómo los religiosos continuaron con este papel protagonista en empresas reales tan conocidas como Yuste o El Escorial. A este respecto, Rosenthal ha señalado este papel de avanzados en los programas artísticos que siempre tuvieron los jerónimos, a la hora de analizar San Jerónimo de Granada.

La orden revisaría los planteamientos artísticos e iconográficos propuestos por los comitentes antes de dar su consentimiento para elevarlos en sus templos, y ahí es en donde se advierte ese papel de comunidades abiertas hacia las novedades renacentistas que no dudan en admitir los nuevos planteamientos tracistas en los retablos de dos de sus monasterios –La Mejorada de Olmedo y El Parral de Segovia–, que se construyen separados por escasos años de diferencia cronológica y en los que se dan dos propuestas distintas, pero incardinadas al debate estético que existía en el momento.

Cada vez se dibuja con mayor insistencia el importante papel que tiene Granada en la creación del arte renaciente español en lo referente a la arquitectura, y creo que a ello podría añadirse también su interés en el rumbo de las trazas de los reta-

---

(1) Un estudio en el que se hace una rigurosa exposición de las obras de arte que tuvieron los monasterios jerónimos y sus vicisitudes puede verse en Isabel MATEO y José M.<sup>a</sup> PRADOS: *Los Monasterios Jerónimos*. Madrid, 1999.

blos, a juzgar por lo que se puede apreciar en estos dos retablos, a su vez fruto del cruce de distintas orientaciones que se están proponiendo en la década de los años veinte en Castilla. La convivencia de importantes artistas españoles en Granada, en torno a las obras de ornamentación de la Capilla Real fueron capitales en este sentido. Pensemos que entre 1517 y 1523 aparecen en distintos momentos Jacobo Florentino, Alonso Berruguete, Felipe Bigarny y un Diego de Guadalupe, que puede ser familia del entallador vallisoletano Pedro de Guadalupe, aunque también podría ser la misma persona, si es que su nombre hubiera sido citado incorrectamente como a veces suele suceder <sup>(2)</sup>.

El carácter de grupo colectivo que tienen estos maestros, entre los que debió haber sugerencias y préstamos mutuos explica por qué ha habido dudas a la hora de atribuir determinadas obras hoy encerradas en su interior, en especial su retablo mayor, puesto que aunque hoy se sabe que es debido a Felipe Bigarny, se ha visto la posible mano de Jacobo Florentino o de Alonso Berruguete en la sugerencia de determinadas composiciones de algunos relieves, que por su movimiento o su concepto quinientista parecen lejanos de las maneras entonces ensayadas por Bigarny.

Las obras de arquitectura retablística de la Capilla Real de Granada dejaron su huella en el medio castellano y señalan el rumbo de las obras más innovadoras de retablos que se van a dar en los ambientes artísticos más creativos del primer tercio del siglo, y curiosamente en todas ellas aparece ligado de alguna manera Alonso Berruguete, a quien quizá no se ha valorado lo suficiente como tracista de retablos, salvo opiniones muy concretas sobre alguna de sus obras, cuando en realidad se le puede considerar como el diseñador más original de ensamblajes que hubo en este momento.

En la Capilla Real de Granada destacan de este momento de convivencia de los diversos maestros dos retablos que hacen dos propuestas distintas de ensamblajes, aunque ambas novedosas. Por un lado, el retablo mayor de la Capilla plantea un retablo "plateresco", con estructura en casillero, que utiliza el balaustre como única forma de apoyo, al tiempo que una menuda decoración recorre los campos del mismo. La fuerza estructural del retablo viene marcada por los elementos laterales a modo de contrafuertes, que se sitúan por delante de las calles centrales. Estos contrafuertes parecen actuar de soportes de la estructura, al modo de los contrafuertes utilizados en las construcciones del momento. El remate con elementos semicirculares, de los cuales el central sirve para albergar el travesañ de la cruz, tendrá su repercusión posterior en otros retablos. El retablo se debía estar construyendo en 1521, pues en esa fecha aparece vinculado a Granada su autor, Felipe Bigarny <sup>(3)</sup>.

---

(2) Hay constancia de algún trabajo de Pedro de Guadalupe para la monarquía. Por otro lado, en la misma documentación granadina se cita a Berruguete como "Francisco Berruguete".

(3) Tras dos años de entrega de este trabajo, ha aparecido el excelente libro de Isabel DEL RÍO: *El Escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid, 2001, cuyas interesantes aportaciones no he podido incorporar aquí.

La idea de colocar salientes laterales a modo de contrafuertes pasa a ser utilizada en retablos inmediatamente posteriores. El propio Bigarny los utiliza tímidamente en el retablo de la Descensión de Toledo, de 1524-1527, cuya subdivisión en dos cuerpos preparados para hornacinas con figuras de los Padres de la Iglesia está directamente inspirada en el de la Capilla Real.

Otro retablo en el que se puede advertir un eco del retablo mayor de la Capilla Real es el de Olivares de Duero (Valladolid), en cuyo ensamblaje se ha detectado la actuación de Pedro de Guadalupe. Razones del estilo del ensamblaje y de la tipología e iconografía del Calvario, me han movido a datarlo entre 1520 y 1526, con probabilidad de que su fecha esté más cercana a la primera que a la segunda <sup>(4)</sup>. El retablo de Olivares es espectacular de dimensiones. En el mismo aparece por primera vez el retablo organizado a modo de gran tríptico, para adaptarse al espacio gótico de paños oblicuos de la capilla mayor del templo. Los laterales se disponen en avance a modo de contrafuertes, en lo que aparece ya en esta fecha la sugerencia compositiva del retablo granadino. Lo interesante es que este influjo del retablo de la Capilla Real aparece en un retablo vallisoletano casi con simultaneidad a su modelo. El hecho de que haya visto la presencia de Alonso Berruguete en el Calvario del mismo y la constancia de que un Diego (Pedro?) de Guadalupe aparece citado en Granada son razones suficientes para pensar en algún tipo de transmisión factible entre el proyecto granadino y el vallisoletano. Una disposición similar de los contrafuertes laterales, incluso con la inclusión de hornacinas superpuestas para figuras sedentes, como el de Granada, lo vuelve a utilizar Guadalupe en el retablo de Amusquillo (Valladolid) <sup>(5)</sup>.

También es la primera obra de ensamblaje en donde aparecen en el banco y en los contrafuertes laterales las columnas abalaustradas de baricéfalas simétricas. El dibujo de dos balaustres iguales y unidos por sus bases tiene su fuente en el Tratado de Diego de Sagredo, el cual aunque se publicó en Toledo en 1526, ya estaba terminado en 1524, y probablemente este elemento sagrediano pudo ser conocido por los artistas vallisoletanos de alguna manera en fecha anterior a 1524, pues ya se ha visto que el retablo de Olivares puede tener una datación ligeramente anterior a esta fecha. Sagredo lo propone "para pilares o bastones de rejas o de verjas de antepechos", es decir, para labores de rejeros. Marías y Bustamante suponen que la sugerencia del modelo de columna abalaustrada pudo llegar a Sagredo a través del rejero burgalés Cristóbal de Andino, a quien tantas veces cita el tratadista con ad-

(4) Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO: "Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LIII, 1987, pp. 243 y ss. Hay en el mismo la bibliografía completa del retablo.

(5) El retablo fue atribuido a Guadalupe por mí. Ver: J.J. MARTÍN GONZÁLEZ; J.M. PARRADO DEL OLMO y M. NIETO PÉREZ: *Catálogo de la Exposición de la Restauración del Retablo Mayor de Olivares de Duero*. Valladolid, 1986, p. 14. J.M. PARRADO DEL OLMO: *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid, 1988, ficha núm. 147, pp. 252 a 254. Posteriormente se ha indicado la procedencia del cercano pueblo de Renedo en Jesús URREA: "El retablo de Amusquillo, obra de Pedro de Guadalupe". *B.S.A.A.*, t. LVII, 1991, pp. 327 y ss.

miración <sup>(6)</sup>. De interés es el remate formado por tres grandes semicírculos, a modo de tímpanos curvos, que rematan convenientemente cada una de los tres grandes espacios en que está subdividido el retablo.

En la sacristía de la Capilla Real de Granada, se encuentra un retablo de pintura en forma de tríptico dedicado a la Santa Cruz, que es obra de Jacobo Florentino <sup>(7)</sup>. Si bien el retablo es de dimensiones reducidas, se aprecia aquí un concepto más quinientista de la arquitectura por la utilización de columnas clásicas y la sencillez de los motivos decorativos. Así de esta manera hay en el mismo edificio dos propuestas distintas de ensamblajes, que van a tener su repercusión en los castellanos inmediatos, y en los que al final se impondrá más la primera propuesta que la segunda.

Ya Gómez Moreno señalaba la relación evidente entre este retablo de Santa Cruz y la traza del retablo de Olmedo, lo cual recoge también Camón Aznar <sup>(8)</sup>. Efectivamente, la tipología de las columnas de uno y otro retablo tienen parecidos muy cercanos que, en un principio, mueven a la consideración de que Berruguete tuvo en cuenta la obra de Florentino a la hora de trazar este retablo, que por otro lado habrá que suponer idea suya y no de su compañero Vasco de la Zarza, puesto que se aleja totalmente de la concepción arquitectónica y decorativa de éste en sus obras.

El retablo mayor del monasterio de la Mejorada se realizó, como es sabido, entre 1523 y 1526. El 2 de mayo del primer año lo contratan Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete por 300.000 maravedíes (600 ducados aproximadamente) <sup>(9)</sup>. La compañía entre el artista abulense y el vallisoletano debió de ser una suerte de compromiso entre intereses distintos. Por un lado, Olmedo pertenecía al obispado abulense y, como dice el P. Sigüenza, este obispado tuvo un papel determinante en la fundación jerónima, a finales del siglo XIV. Es lógico que se decidiera que un maestro de este obispado, con gran prestigio personal, y del que se conserva alguna obra atribuida en el propio Olmedo, fuera reclamado para un trabajo de tal empeño. Pero por otro lado, la presencia de Alonso Berruguete, quien hasta el momento poco había hecho en escultura, salvo el Calvario de Olivares de Duero, debió de ser introducida por un deseo muy personal de los comitentes. No sabemos si el interés pu-

---

(6) Diego de SAGREDO: *Medidas del Romano*. Toledo, 1526. Introducción de Fernando MARIÁS y Agustín BUSTAMANTE. Madrid, 1986, pp. 134-135.

(7) M. GÓMEZ MORENO: *Las Aguilas del Renacimiento Español*. Madrid, 1941, p. 245. J.M. PITA ANDRADE: *La capilla real de Granada*. Granada, 1972.

(8) M. GÓMEZ MORENO: *Las Aguilas del Renacimiento Español*. J. CAMÓN AZNAR: *Alonso Berruguete*. Madrid, 1980, p. 53.

(9) El primero que lo da como obra de Berruguete fue Juan de Arfe (Juan de ARFE y VILLAFANE: *De varia commensuración para la Escultura y la Pintura*. Sevilla, 1585), lo cual siguen otros críticos como Llaguno, Ceán hasta Agapito y Revilla, que lo pudo estudiar en su emplazamiento posterior a la Desamortización en la iglesia de San Andrés de Olmedo (Juan AGAPITO Y REVILLA: "El retablo mayor de San Andrés, de Olmedo". Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones. t. VII, 1915-1916, pp. 124 y ss.). Sin embargo, el contrato del retablo fue exhumado por García Chico, aunque en el mismo no se citan las condiciones de traza e iconografía del mismo. (Esteban GARCÍA CHICO: *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959, pp. 11 y 12).

do venir de la comitente, doña Francisca de Zúñiga o del conocimiento que podía tener el convento olmedano de la obra realizada anteriormente por Berruguete, junto a Bigarny, en la capilla del canciller Joan Çalvage en el monasterio de Santa Encracia, también de la orden de los Jerónimos<sup>(10)</sup>.

Vasco de la Zarza murió el 21 de septiembre de 1524, pero pudo trabajar con su taller en la obra, pues en 1525 consta que se le debían a su muerte la tercera parte del mismo y se indica cómo se iban llevando a Olmedo partes del ensamblaje<sup>(11)</sup>. La misma Ruiz Ayúcar indica que Berruguete no quería seguir con el mismo y fue obligado a hacerlo, tras un pago de la viuda de Zarza y por la amenaza de que doña Francisca de Zúñiga encargara la terminación de la obra a Felipe Bigarny. A este respecto, un documento exhumado por Alonso Cortés nos indica que en 1525, Fray Antonio de Aspa, fraile profeso en la Mejorada, en nombre de la comitente, se concertaba con el artista vallisoletano para terminar la obra para la Pascua de Resurrección de 1526, a cambio de que se le pagaran en dos veces 100 ducados de los 250 en que está contratado el retablo. No parecen coincidir esta cantidad con la contratada ni por lo reclamado con Zarza, con lo que se puede suponer que se refiere a lo que quedaba por pagar una vez hecha la tasación de lo hecho tanto por uno como por otro artista en el retablo, tras la muerte del abulense. Lo cierto es que en la imaginería del retablo no se encuentra una relación con la obra de Zarza salvo en el grupo de la Epifanía. Todo esto nos mueve a considerar que en el retablo hubo en un principio dos tipos de actuaciones. Por un lado la del diseño de la obra, que correría a cargo de Berruguete, y otra la del trabajo de taller especializado en retablos de madera, que podía correr a cargo del de Zarza, ya consolidado en este tipo de actuaciones. La muerte de éste llevó, a su pesar, a Berruguete a tener que intervenir más directamente en todas las labores de acabado, y de esta manera pudo preparar un taller escultórico que luego le servirá de una manera más dócil en el siguiente retablo de San Benito de Valladolid.

El retablo sufrió una amputación en su calle central, pues las dos hornacinas destinadas a la figura de San Jerónimo y a la de la Virgen de la Mejorada fueron sustituidas por una hornacina barroca, de la que se hacen eco el propio Agapito y Revilla y Pérez Villanueva, quien indica en 1932 su traslado al Museo de Escultura de Valladolid y las rectificaciones llevadas a cabo por Moya y Candeira en ese momento para restituir el retablo a su estado original<sup>(12)</sup>. Por ese motivo, hoy las dos columnas

(10) Ver sobre el mismo, Carmen MORTE GARCÍA: "Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny". *Archivo Español de Arte*, 1991, pp. 317 a 336.

(11) M.ª Jesús RUIZ AYUCAR: "Inventario de bienes de Vasco de la Zarza". *Archivo Español de Arte*, núm. 233, 1986, pp. 77 y ss.

(12) PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín: "El retablo del Monasterio de la Mejorada de Alonso Berruguete". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. I, 1932-1933, pp. 27 y ss. Más datos sobre la génesis de este retablo aparecen en Pilar MATAMALA y Jesús URREA: *La nobleza y su patrimonio artístico en Olmedo*. Valladolid, 1998. Los autores plantean la sugestiva tesis de que el San Jerónimo del cuerpo central de este retablo sea el conservado en Santa María de Nieva, que dio a conocer Pérez Villanueva (J. PÉREZ VILLANUEVA: "Una obra desconocida de Alonso Berruguete". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1934-1935, pp. 55 y ss.).

centrales son una reconstrucción moderna, siguiendo la traza de las otras existentes, en una remodelación muy inteligente del mismo. Sin embargo, nos hemos quedado sin saber qué pudo haber en los dos intercolumnios centrales, pues aunque se ha indicado que pudieron ir esculturas de santos, no se puede descartar que en los mismos hubiera pinturas, pues Berruguete entonces actuaba preferentemente como pintor.

Pero profundizando en la traza del retablo de la Mejorada, en primer lugar hay que considerar su carácter único en el medio castellano, en el que se puede advertir su papel de experiencia avanzada para su momento, sobre la que no va a insistir más el propio Berruguete en sus obras posteriores ni ningún otro autor de retablos castellanos. La traza de este retablo es de una rigurosidad que no se aprecia en ninguna otra de su momento. Sobre el banco, a su vez montado sobre un basamento en forma de dos frisos, monta un estricto orden de columnas que dibujan un orden gigante. La forma es la de un pórtico exástilo, si bien ya se ha dicho arriba que las dos centrales han sido reconstruidas. Encima, sitúa un ático, que sigue la división de las calles y entrecalles inferiores, procurando un cierre superior muy compacto, más en la línea de los proyectos arquitectónicos a la italiana que de los característicos remates españoles. Se sabe por el contrato que se debía adaptar el retablo a determinadas condiciones. Sólo sobresale del mismo, el arco que se eleva por encima del calvario, por cierto, reformado en su parte inferior para poder cobijar el travesaño de la cruz. En esta solución sí parece haber tenido en cuenta la del retablo mayor de la Capilla Real de Granada, pues ambos se disponen de un modo similar.

Un hecho que es digno de destacar en el retablo es la sencillez de la decoración, que es muy plana y poco abigarrada, con lo que las líneas arquitectónicas aparecen muy clarificadas. En el basamento, en el friso inferior, cabezas de serafines, con motivos de eses bajo las alas. En el siguiente, estilizadas bichas afrontadas a cartelas y desnudos tendidos en disposición miguelangelesca. En el banco, de nuevo aparecen los motivos de eses, además de los escudos de los patronos. Las columnas llevan estriado el tercio inferior del fuste, mientras el superior leva una ligera decoración a candelieri, en la que además de los tallos vegetales se incorporan cabezas de serafines y unos mascarones. En estas labores sí puede admitirse la mano de Vasco de la Zarza, pues estos motivos aparecen en sus obras conocidas. Los capiteles dibujan una curiosa forma poco ortodoxa desde el punto de vista de los órdenes clásicos, pues constan de una sola faja de grandes hojas de acanto y encima los caulículos se avolutan en sentido inverso al normal. Se corona con una roseta. En el friso se disponen grifos alados afrontados a pebeteros y finos motivos de eses en las cornisas.

Las columnas abalaustradas del ático tienen una forma característica, puesto que sólo llevan un estrechamiento medial, y dibujan dos baricéfalas que van a estrecharse en la basa y en el capitel, de manera que de este modo volvemos a ver en el retablo de la Mejorada la utilización de un tipo de columna que se utilizaba en fecha muy cercana ( si no simultáneamente), al momento en que se trazaría el retablo olmedano.

Todos los elementos analizados en particular y la idea general del conjunto pueden ser puestos en relación con modelos conocidos de la arquitectura italiana del

paso del quattrocento al quinientos. Estos modelos circulaban a través de dibujos entre los círculos de artistas florentino-romanos, a los cuales pertenecían tanto Jacobo Florentino como Berruguete, y de ellos pudieron extraer sus ideas uno u otro para llegar a la plasmación definitiva por parte de Berruguete en Olmedo. Así, la idea general del orden principal y un ático con columnas abalaustradas se podría poner en relación con el diseño de Bramante para las fachadas de la plaza de Vigevano. La idea del orden gigante para una fachada aparece ya en Alberti y lo continúa Bramante en un diseño de fachada conservado en el Louvre, siguiendo ideas ya aparecidas en el tratado de Cesare Cesariano <sup>(13)</sup>.

Sin embargo, encuentro relaciones más concretas con algunos dibujos de los códices conservados de Giuliano de Sangallo en los que nos ha dejado el arquitecto florentino sus anotaciones sobre la antigüedad romana. Así la curiosa forma de disponer los caulículos, con las volutas invertidas, y un solo verticilo de grandes hojas de acanto, se acerca a un modelo de capitel que aparece en el Códice Barberiniano <sup>(14)</sup>, si bien en éste, los caulículos forman la cola de dos delfines estilizados. La idea de situar los relieves y las probables pinturas de las entrecalles cogidos por un orden de columnas, y el ático en el remate parece que puede vincularse más a determinados dibujos de arcos de triunfo romanos, como el Arco de Benevento <sup>(15)</sup>, pero sobre todo, las proporciones del espacio central tetrástilo de la Mejorada se acercan con bastante proximidad, con los cambios lógicos inherentes a la adaptación a las necesidades iconográficas de éste, a las visiones laterales del Arco de Orange, analizado por Sangallo durante su viaje a Francia, que también aparecen en los códices de dibujos del arquitecto italiano <sup>(16)</sup>. Lógicamente, al ser un retablo, no se podía incluir un remate afrontonado y se corona por un ático, si bien el arco que envuelve la parte superior del crucifijo puede ser también una traspolación del que en el dibujo del arco romano, aparece encastrado en el frontón. De igual manera los grifos tallados en el friso superior e incluso las bichas del basamento se acercan con bastante verosimilitud a algunos dibujos de grotescos debidos a Giuliano de Sangallo en el códice sienés <sup>(17)</sup>.

Por otro lado, queda por indicar el tipo de columnas abalaustradas utilizadas en el ático, tan similares a las que Pedro de Guadalupe utiliza en el retablo de Olivares de Duero, y de los que ya se ha indicado su fuente sagrediana. La columna empleada en la Mejorada, tiene algunas ligeras variantes con respecto a los grabados publicados por Sagredo, mientras que las de Olivares están más próximas. Puede ser fruto de una reelaboración de Berruguete o bien de que maneje otra fuente.

(13) Arnaldo BRUSCHI: *Bramante architetto*. Bari, 1969, pp. 210 y ss.

(14) Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 10. Ver Stéfano BORSI: *Giuliano da Sangallo. I Disegni di architettura e dell' Antico*. Roma, 1985, p. 88.

(15) *Ídem*, fols. 23 a 25. S. BORSI: *op. cit.*, pp. 137 y ss.

(16) Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 25. Cod. Taccuino Senese. S. IV.8. Biblioteca Comunal de Siena, fols. 22 v y 23. BORSI: *op. cit.*, pp. 277 y ss.

(17) Cod. Taccuino Senese, fol. 42 verso. BORSI: *op. cit.*, pp. 307 y ss.



El retablo de la Mejorada de Olmedo se nos aparece así como una obra de ensamblaje "moderna", con un sentido antiquizante inusual, debido a esos préstamos citados y desde luego la más avanzada de cuánto se había trazado en el medio castellano en retablos hasta ese momento. Sin embargo, la dirección que va a tomar la retablística castellana durante los veinte años siguientes no seguirá por esta senda y preferirá más la línea sagrediana, con la utilización del balaustre como sistema habitual de soportes y el gusto por la decoración exhaustiva en frisos y pilastras.

El mismo Berruguete no volverá a utilizar el orden clásico y se decantará por el uso constante del balaustre en sus retablos posteriores, si bien siempre dará muestra de unas preocupaciones más afines a un planteamiento monumental de la arquitectura retablística, como se advierte por ejemplo en el afán constante por ritmar sus cuerpos por medio del orden gigante, tanto en los retablos del monasterio de San Benito de Valladolid, como en el del Colegio de Santiago de Salamanca, o utilizándolo de un modo precursor como pulseras laterales, tal y como aparece en el retablo de Don Diego de la Haya en la iglesia de Santiago de Valladolid.

El retablo de San Benito supone otra muestra del ingenio arquitectónico y de la fijación en modelos italianos por parte de Berruguete. Contratado en 1526, una vez terminado el de la Mejorada. La idea general de hacer un retablo tripartito, en el que cada espacio lleva su propia coronación puede proceder del retablo de Olivares. También este retablo anticipa la solución independiente de la calle central, con cajas de tamaño superior a las de los cuerpos del retablo y la idea de coronar el retablo por un calvario envuelto en una forma semicircular. Pero el artista renuncia a la idea del retablo plano, adaptado de una manera lineal a los muros de la capilla mayor del monasterio, y plantea una obra dinámica, con una tensión interna, entre el espacio en nicho del centro y las dos alas planas laterales. Pese a la utilización del balaustre y de una fina decoración en pilastras, frisos y molduras, el retablo de San Benito es mucho más avanzado de concepto que el de Olivares.

Se han señalado como antecedentes tanto el Altar Piccolomini de la catedral de Siena, como el Nichal del Belvedere en el Vaticano de Bramante. Todos ellos viven del mismo interés antiquizante existente en la Roma de finales del cuatrocientos y principios del quinientos, que pudo ser absorbido por el joven Berruguete en su estancia romana. La utilización de la arquitectura axial en forma de gran espacio en exedra llamó la atención de los arquitectos florentinos y romanos, y prueba de ello es el dibujo que Giuliano de Sangallo sitúa en su Códice Barberiniano del Mercado de Trajano, para hacer una reconstrucción hipotética de la fachada en exedra del mismo<sup>(18)</sup>. El diseño por parte del florentino de frontones curvos en los espacios laterales pudo sugerir el remate en frontones de las alas del retablo beneditino. Sin embargo, la solución de dos grandes cuerpos rematados en venera, y la utilización de medallones con figuras asomándose en el superior se encuentran también próximos a otro dibujo de Giuliano de Sangallo en el que muestra el corte de un templo de planta circular,

---

(18) Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 5 v. BORSI: *op. cit.*, pp. 62 y ss.

solución más monumentalizante que el propio altar de Francesco Piccolomini, el cual por cierto también es dibujado por Sangallo en el Códice Tacuino Senese <sup>(19)</sup>.

El retablo de San Benito tuvo su descendencia en dos obras importantes. Por un lado, años más tarde, en fecha anterior a 1547, en el retablo de Cisneros (Palencia), obra de su discípulo Francisco Giralte <sup>(20)</sup>, en el cual aunque se simplifique la monumentalidad del retablo vallisoletano, Giralte admite la monumentalidad del orden gigante, el espacio central en entrante y hasta el remate de las alas laterales en frontones, que aún aparecerán en la siguiente década en el más moderado retablo de Arrabal de Portillo (Valladolid), en relación con varios maestros, entre los cuales destaca su cuñado Manuel Álvarez <sup>(21)</sup>.

Pero aquí nos interesa la probable influencia del diseño general del retablo de San Benito en el retablo mayor del monasterio jerónimo del Parral de Segovia. Tomado el patronato de la capilla mayor de este monasterio por don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y valido de Enrique IV, aunque en un principio parece que fue el propio Enrique IV quien lo edificó <sup>(22)</sup>, el retablo y los sepulcros del primer marqués y de su mujer doña María de Portocarrero se hicieron a partir de 1528, tras el contrato llevado a cabo en la misma ciudad de Segovia, si bien las armas que aparecen en ambos son del segundo marqués, don Diego Pacheco, en cuyos tiempos se hizo la obra. Bosarte fue quien dio la noticia del contrato del retablo entre Juan Rodríguez, Jerónimo Pellicer, Blas Hernández y el pintor Francisco González <sup>(23)</sup>. Aunque no se cita a los sepulcros laterales, se ha visto la mano del propio Rodríguez junto a Lucas Giraldo, según documentación desconocida citada por Martínez Adell <sup>(24)</sup>, y se advierte que en una labor tan prolija pudieron colaborar otros maestros, pues además la compañía era forma habitual de trabajo entre los maestros abulenses, como el salmantino Egidio <sup>(25)</sup>.

No puede extrañar que maestros de Avila intervinieran en este retablo, puesto que la ciudad de Segovia solía entrar dentro de la esfera de influencia abulense en

(19) Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 59 v. BORSI: *op. cit.*, pp. 426 y ss. Cod. Tacuino Senese, fol. 20. BORSI: *op. cit.*, pp. 276-277.

(20) J.M. PARRADO DEL OLMO: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981, pp. 137 y ss.

(21) *Ídem*, *op. cit.*, pp. 159-161.

(22) Se hacen eco de las manifestaciones del P. Sigüenza, Isabel MATEO y José M.ª PRADOS: *Los Monasterios Jerónimos...*

(23) Isidoro BOSARTE: *Viaje Artístico a varios pueblos de España*. Madrid, 1804, pp. 55 y 60 y 353 a 356. El escritor se hace eco de una nota del P. Fr. Antonio Abad, del monasterio, hecha en 1802 acerca de las escrituras que se conservaban en el archivo, entre las que cita la del contrato del retablo, pero no indica quién fue el contratante directo: si Don Diego Pacheco, o el monasterio en su nombre. Se puede colegir por el hecho de que la escritura se conservara en el cenobio, que fuera el monasterio quien se encargara de comandar la obra, aunque fuera costeada por el Marqués de Villena. De esta manera, se advierte el celo puesto por la comunidad jerónima en realizar una obra suntuosa y en la que aparecieran novedades renacentes adaptadas a la capilla gótica del mismo.

(24) Alberto MARTÍNEZ ADELL: "Arquitectura plateresca en Segovia". *Estudios Segovianos*, t. VII, 1955, pp. 32 a 38.

(25) M.ª Jesús RUIZ AYUCAR: *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*. Avila, 1998.

escultura y así hay varias obras en la ciudad que se pueden adscribir a los mismos. La traza del retablo del Parral es la más espectacular del grupo abulense hasta ese momento. Si la comparamos con otro gran retablo en el que interviene Juan Rodríguez, como es el de Flores de Avila, iniciado entre 1526-1527, mucho más convencional en su organización que éste de Segovia.

Definido por el profesor Martín González como retablo sepulcro, puesto que incorpora a la propia traza del retablo los sepulcros de los marqueses <sup>(26)</sup>, se diferencia de otros retablos de este tipo, por incorporarlos lateralmente y no en el banco, como por ejemplo sucede en los retablos burgaleses. Se dibuja así un espacio tripartito, adaptado a la forma de la capilla mayor del monasterio, que bien pudo ser sugerido por el retablo mayor de San Benito de Berruete, pues aunque éste no se termina hasta 1532, ya estaba en marcha en el momento del inicio del retablo del monasterio jerónimo segoviano y las relaciones entre el foco vallisoletano y el abulense eran fluidas desde probablemente la ejecución de la sillería de coro del monasterio de San Benito, que luego se tomará como modelo para la de la catedral de Avila, y ya se sabe que Zarza y Berruete colaboraron en el retablo de la Mejorada hasta la muerte del primero. Además otro abulense como Cornieles de Holanda se relaciona frecuentemente con Valladolid, y así aparece en 1530 junto a Juan de Cambray en los retablos del trascoro del monasterio benedictino vallisoletano, bajo la supervisión de Berruete <sup>(27)</sup>.

En el pasado, aunque los maestros procuraran evitar la fuga de sus dibujos de taller, se advierte cada vez con más insistencia a través de sucesivas aportaciones investigadoras, cómo los mismos circulaban de un lugar a otro, y por lo tanto nada se opone a que Juan Rodríguez tuviera conocimiento de la obra emprendida por Berruete y le sirviera de modelo para su proyecto del Parral.

El hallazgo escenográfico de unir el retablo en madera a los sepulcros pétreos sin solución de continuidad tuvo que ser inspirado por este retablo, puesto que el de Olivares difícilmente pudo ser conocido por los autores abulenses. Sin embargo, el concepto del conjunto segoviano es muy distinto al vallisoletano. Lo que en el retablo de San Benito es una traza unitaria, monumental, pensada como un todo escenográfico que se impone a la propia arquitectura gótica de la capilla mayor del cenobio, en El Parral se advierte la disociación entre los elementos que se utilizan tanto en la horizontal como en la vertical, así como una rigidez evidente en su adaptación sumisa a las líneas arquitectónicas del espacio disponible en el monasterio segoviano <sup>(28)</sup>.

---

(26) Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXX, 1964, pp. 5-66. Los sepulcros han sido analizados por M.<sup>a</sup> José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, 1987.

(27) Documentados por Esteban GARCÍA CHICO: "Las esculturas de alabastro del Museo". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. VI, 1939-1940, pp. 228-230. *Ídem*, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 14.

(28) Estas similitudes y diferencias ya han sido sugeridas por mí en J.M. PARRADO: "La escenografía en el retablo español del Renacimiento". *Actas del IX Simposio Hispano-portugués de Historia del Arte*. Universidad de Santiago de Compostela. Orense, 1999.

La tradición de volver a una sucesiva separación de cuerpos, cogidos por las habituales columnas abalaustradas de canon corto y muy decoradas en el medio abulense, sin el orden gigante utilizado por Berruguete, supone una división muy elemental en la organización del retablo, aunque vigente en la mayor parte de los retablos españoles del momento. De igual manera, en el retablo de El Parral se vuelve a la organización de contrafuertes laterales iniciada por el retablo de la Capilla Real de Granada. Se disponen tanto a los extremos del retablo propiamente dicho, como a los lados de los sepulcros, y además se subdividen en casi todos los cuerpos para colocar esculturas separadas por columnillas abalaustradas, en una disposición muy cercana a la del trazado de las fachadas góticas.

La diferencia de alturas de los paños disponibles de la capilla mayor (pues los laterales estaban ocupados en su parte alta por grandes ventanales), lleva a subir mucho el ático del retablo hasta las bóvedas del templo, con lo que se advierte un refuerzo de la verticalidad, o lo que es lo mismo, se individualiza el espacio central de los adláteres. Sin embargo, el afán de destacar por su tamaño el Calvario, como misterio central del Cristianismo, si bien recogido en la compartimentación de su caja correspondiente, es algo que puedo proceder del retablo vallisoletano, y luego el propio Rodríguez con sus compañeros volverá a ensayar de diversos modos en retablos como el del monasterio de Gracia en Avila, o el de San Antolín en Medina del Campo.

No cabe duda que el retablo del Parral es significativo de la evolución que seguirá el retablo español de los años siguientes en el sentido de que no se atreverá a emprender trazas innovadoras y preferirá el retablo de casillero con balaustres, en una formulación lombarda, frente a las inquietudes berruguetescas de esos años, bien a través de la experiencia clásica del retablo de la Mejorada, bien a través de la interpretación a la española de la monumentalidad quinientista italiana en el retablo de San Benito de Valladolid.



*Lámina 1.* Retablo mayor del monasterio de San Benito de Valladolid (Museo Nacional de Escultura).



*Lámina II.* Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Retablo del Monasterio de la Mejorada.

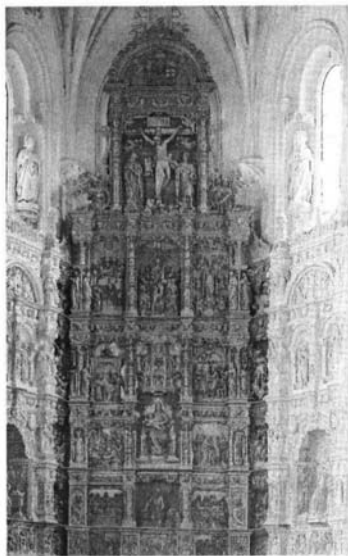


Lámina III. Giuliano da Sangallo. 1: Dibujos de capiteles (código Barberiano). 2: Dibujo del Arco de Orange (código Tacuino Senese). 3: Dibujo del Arco de Trajano en Benevento (código Barberiano).

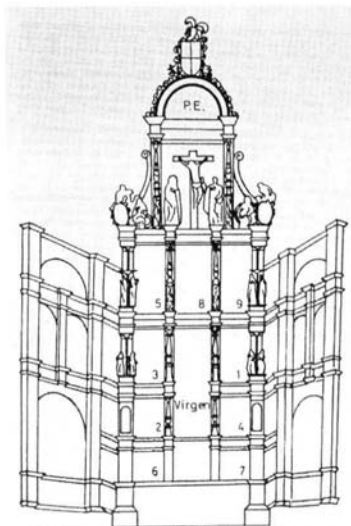


*Lámina IV. Capilla Real de Granada. Retablo realizado por Jacobo Florentino.*





1



EL PARRAL (BEGOVIA) RETABLO MAYOR Y SEPULCROS  
DE LOS VILLENA (según MARTÍN GONZÁLEZ)

2

Lámina V. 1: Retablo Mayor del Monasterio del Parral. 2: Esquema del retablo (según Martín González).

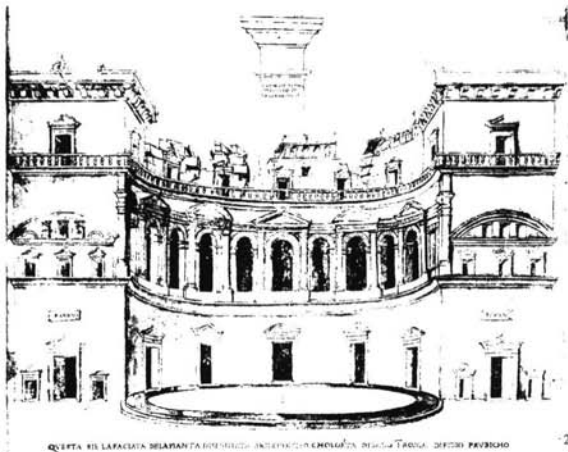
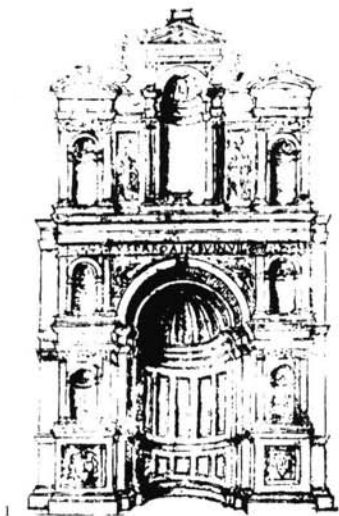


Lámina VI. Giuliano da Sangallo. 1: Dibujo del Altar Piccolomini en la Catedral de Siena (código Tacuino Senese).  
2: Dibujo de los Mercados del Foro de Trajano (código Barberiano).