

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**



**TRABAJO FIN DE GRADO**

*ALONSO BERRUGUETE, VIAJE A ITALIA*

Presentado por Adriana Ruiz Platón para optar al Grado en  
Historia del Arte por la Universidad de Valladolid

Tutora: Dra. María José Redondo Cantera

# Índice

## RESUMEN

## DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS, JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y METODOLOGÍA EMPLEADA

### 1. FUENTES E HISTORIOGRAFÍA

#### 1.1. Fuentes literarias y documentales sobre Alonso en Italia

- Vasari y Francisco de Holanda
- Palomino
- Francesco Caglioti, Waldman, Mozzati

#### 1.2. Historiografía

- Longhi, Becherucci, Zeri
- Dacos
- *Norma e Capriccio in Italia agli esordi della “maniera moderna”*

### 2. VIAJE Y ESTANCIA EN ITALIA

#### 2.1. Situación de Castilla a principios del siglo XVI

- Ideas nuevas procedentes de Italia: obras y artistas
- Muerte de la reina Isabel

#### 2.2 Viaje a Italia: hipótesis de su marcha

- Vinculación con personajes eclesiásticos
- Influencia de artistas: Juan de Borgoña, Pedro de Guadalupe, Fernando Llanos
- Sugerencia paterna
- Motivos del viaje: viaje de estudios o forma de hacer fortuna

#### 2.3. Estancia en Roma y Florencia: huella de la Antigüedad clásica

- La Antigüedad: estudio y visión
- Documentos: cartas de Miguel Ángel, contrato de alquiler, datos bancarios, etc
- *Batalla de Cascina, el Laocoonte*
- *Maniera italiana*

### 3. OBRAS EN ITALIA

#### 3.1. Pintura: obras atribuidas, obras atribuidas y discutidas

#### 3.2. Escultura

## 4. INFLUENCIA

### 4.1. La estancia italiana y la construcción de su prestigio a su vuelta a España

- Posición socio-económica a su llegada a España
- Relación entre Alonso y Miguel Ángel
- Pervivencia de los modelos italianos

### 4.2. Influencias italianas en Alonso vistas por la crítica

- Goticismo: Orueta y los artistas del Quattrocento
- Manierismo italiano: esencia de la obra de Berruguete

## 5. CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## RESUMEN

Alonso Berruguete fue un artista español del siglo XVI, que se formó en Italia junto a los grandes maestros italianos del Renacimiento. Allí llegó a formar parte de la elaboración de la *maniera* italiana, según los escritos de Vasari, y realizó según éstos numerosas obras importantes en aquel momento, por ejemplo, en Roma participó en el concurso del Laoconte, junto a grandes artistas italianos. Disfrutó de una situación privilegiada, que siguió después en España, donde incorporó los elementos italianos, aprendidos en Italia, a su obra española.

**Palabras clave:** Italia, historiografía, atribución, *maniera*, mención.

## DEFINICIÓN DE LOS OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y METODOLOGÍA EMPLEADA

- Objetivos:

El principal objetivo de este TFG es aportar todo aquello referente a la estancia en Italia de Alonso Berruguete, es decir, hacer un recorrido por la historiografía y proporcionar, en la medida de lo posible, todos aquellos documentos que sirvan de ayuda para conocer lo que llevó a cabo en Italia.

A su vez, también he querido ocuparme en realizar un catálogo sobre las obras atribuidas a Berruguete en su estancia italiana, tanto las que se consideran de él actualmente como las que se le han atribuido.

- Justificación del tema

Alonso Berruguete ha sido un artista que ha sido olvidado por la historiografía durante una época, ya sea por su originalidad o porque ha sido considerado como un hombre adelantado a su tiempo, pero también muy valorado en vida.

Por ello, en este TFG he querido ocuparme de ello, haciendo referencia al por qué de este abandono en fechas relativamente recientes. Por ello he considerado oportuno aportar todos los datos relativos a su estancia italiana, además de estructurar el tema comenzando por los posibles motivos de su viaje y terminando con el regreso a España, alcanzando una gran aceptación.

- Metodología empleada

El catálogo de *Norma e Capriccio* ha sido el que he utilizado para hacer el catálogo sobre las obras italianas de Alonso Berruguete. Además me ha servido de gran ayuda, puesto que incluye una ficha de cada obra artística.

Este catálogo me ha servido de guía durante todo el trabajo, debido a que podemos encontrar en él apartados de historiadores del arte, como Mozzati, y Manuel Arias, que hacen referencia a diversos temas, como la historiografía conocida de Alonso hasta hoy en día.

La página sobre las Vidas de Vasari ha sido la que ha aportado los documentos que sitúan a Berruguete en Italia, ya que se encuentra en ella todo acerca de cualquier artista sobre el que escribió Vasari. Igualmente están las dos versiones disponibles, tanto la *Giuntina* como la *Torrentiniana*.

En cuanto a las imágenes están extraídas, en su mayoría, del catálogo ya mencionado al principio y también de otros libros dedicados a Alonso Berruguete.

# 1. FUENTES E HISTORIOGRAFÍA

## 1.1 Fuentes literarias y documentales sobre Alonso Berruguete en Italia

Las primeras menciones sobre la estancia de Alonso Berruguete en Italia son de Vasari<sup>1</sup>. En ellas se refiere a su participación en el concurso del *Laocoonte* y a su copia del cartón de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel en Florencia<sup>2</sup>, lo que según las cartas de Miguel Ángel dirigidas a su hermano Buonarroto, publicadas en el siglo XIX, sucedería en 1508 o con posterioridad<sup>3</sup>. Además Vasari le sitúa en el momento de la elaboración de la *maniera italiana*<sup>4</sup> y le atribuye *La coronación de la Virgen y cuatro santos*, en el relato sobre la vida de Filippino Lippi<sup>5</sup>.

En 1548, la buena apreciación del arte pictórico de Berruguete hizo que Francisco de Holanda introdujese al artista entre las águilas del Renacimiento español, junto a Pedro Machuca, reconociendo implícitamente de este modo su labor como pintor conocedor del arte italiano<sup>6</sup>. En este sentido, también consideraba a Berruguete como un verdadero artista italiano con nombre español: “Así afirmo que ninguna nación, ni gente (dejo estar uno o dos españoles) puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia, que es lo griego antiguo, que luego no sea conocido fácilmente por ajeno, por más que en eso se esfuerce y trabaje. Y si por algún grande milagro, alguno viniere a pintar bien, entonces, aunque no lo hiciese por remedar a Italia, se podrá decir que solamente pintó como italiano. Ansi que no se llama pintura de Italia cualquier pintura hecha en

---

<sup>1</sup> “...il quale teneva un vaso per un calamaio, gli piacque tanto che lo prese a favorire e gli ordinò che dovesse ritrar di cera grande il Laocoonte, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè da Zaccheria Zachi da Volterra, Alonso Berugetta spagnolo e [d]al Vecchio da Bologna...”. VASARI, G., *Le Vite- Edizioni Giuntina*, Vol. VI, p. 178. [http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=6&page\\_n=178](http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=178)

<sup>2</sup> Cartas desde Roma a Florencia en julio de 1508 y que prueban que Alonso realizó dibujos “todos aquellos que sobre el cartón estudiaron o dibujaron tal cosa, como después se continuó haciendo durante muchos años en Florencia por parte de forasteros y lugareños, llegaron a ser personas excelentes en tal arte, como veremos: pues en tal cartón estudio Aristoteles da San Gallo, amigo suyo (es decir, de Miguel Ángel), Ridolfo Ghirlandaio, Francesco Granaccio, Baccio Bandinello y Alonso Berugotta *spagnuolo*”. VASARI, G., *Le Vite- Edizioni Giuntina e Torrentiniana*, Vol. VI, p. 25. [http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=6&page\\_n=25&x=0&y=0](http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=25&x=0&y=0)

<sup>3</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete*, *El Arte en España*, V (1866), pp. 103-105.

<sup>4</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra. Fortuna crítica y fascinación italiana*, Valladolid, 2008, ob.cit. p.21.

<sup>5</sup> “E per le Monache di S. Ieronimo sopra la Costa a S. Giorgio in Firenze cominciò la tavola dell'altar maggiore, che dopo la morte sua fu da Alonso Berughetta spagnuolo tirata assai bene inanzi, ma poi finita del tutto, essendo egli andato in Ispagna, da altri pittori”. VASARI, G., *Le Vite- Edizioni Giuntina*, Vol. III, p. 567. [http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=3&page\\_n=567](http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=3&page_n=567)

<sup>6</sup> Sobre los famosos pintores modernos a quien el y n un italianizante desprovisto de originalidad...”. HOLLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua; seguido de El diálogo de la pintura*, Madrid: Visor, D.L., 2003, *de la pintura*, Madrid: Visor, D.L., 2003, ob. cit. p. 231.

Italia, sino cualquiera que fuere buena y cierta... la cual aunque se hiciese en Flandes o en España (que más se aproxima con nosotros), si fuere buena, pintura será de Italia,...”<sup>7</sup>.

En el siglo XVI, Don Diego de Ulloa, descendiente de Alonso Berruguete, demostró la relación profesional entre el maestro italiano Miguel Ángel y Alonso<sup>8</sup>.

La mención de Palomino sobre la pintura de Berruguete demuestra que, siglos más tarde, a su arte se le tiene una gran valoración, ya que es considerado entonces (siglo XVIII) como el mejor renovador y maestro de pintura del Renacimiento en España<sup>9</sup>.

El conocimiento de nuevas noticias sobre la estancia de Alonso Berruguete en Italia es reciente. Los datos documentales proceden de los archivos florentinos. En 2001 gracias a Francesco Caglioti, que dio a conocer unos pagos<sup>10</sup> por “un cuadro de nuestra Señora”<sup>11</sup>, podemos ver la relación que Alonso estableció con la clientela artística florentina<sup>12</sup>. Otro documento aportado por Waldman en 2002, lo sitúa en la ciudad de la Toscana contratando el alquiler de la casa en la *Via di Cafaggio* donde residió junto a Gian Francesco Bembo<sup>13</sup>. Mozzati en 2009 descubre un documento bancario, que registra una operación fechada en septiembre de 1510<sup>14</sup>.

---

<sup>7</sup> HOLLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua...*, ob. cit. pp. 154, 155.

<sup>8</sup> “fue aquel grande artífice compañero de Michael Angelo”. ALLENDE SALAZAR, Juan, “*La familia Berruguete*”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones: Castilla artística e histórica*, Valladolid: Grupo Pinciano, 1982, VII, 1915-19916, ob. cit. p.195.

<sup>9</sup> “Y sobre todo por haber sido el primero, que acabó de extinguir en España la manera bárbara, e inculta, que en todas tres artes había...”. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *Vidas*, Madrid: Alianza, 1986, ob. cit., p. 27.

<sup>10</sup> Pagos abonados por Giovanni Bartolini entre el treinta de diciembre de 1513 y el veinticuatro de marzo de 1514.

<sup>11</sup> CAGLIOTI, F., *Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*”, en *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, DI GIAMPAOLO, M., GREGORI, M., SACCOMANNI, E., Napoli, Paparo Edizioni, 2001, pp. 109-146.

<sup>12</sup> “Este documento podría ser útil (porque) nos confirma que..., desde 1508, el joven Alonso había conseguido adaptarse no sólo cultural, sino también profesionalmente, llegando a asegurarse... la atención privada de la nobleza más exigente” (traducción de la autora). CAGLIOTI, F., ob. cit., p. 110.

<sup>13</sup> Esto se fecha el 8 de agosto de 1509, con una duración de un año de alquiler, desde el 6 de septiembre. WALDMAN, L. A., *Two foreign artists in Renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, *Apollo*, CLV, n° 484, 2002, pp. 22-29.

<sup>14</sup> Cuenta abierta en el Banco Salviati, en Florencia el 21 de agosto de 1508, con un saldo inicial de cincuenta florines. MOZZATI, T., “*Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano*”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, LI, 2007 (2009), pp. 568-575.

## 1.2 Historiografía

La construcción historiográfica sobre la actividad y la obra de Alonso Berruguete en Italia ha sido realizada en su mayor parte por estudiosos italianos, sobre todo gracias a la gran aportación del historiador del Arte, Roberto Longhi<sup>15</sup>, el gran exponente de las obras de Alonso en Italia y quien llevó a cabo un estudio exhaustivo sobre su estancia en Italia y le considera uno de los fundadores del Manierismo florentino. En 1953 este tratadista italiano atribuye a Berruguete varias obras producidas en Italia y que según él se deben a su estancia italiana, que fija entre 1508 y 1518. Después de este artículo, vinieron más atribuciones italianas por parte de Zeri<sup>16</sup> y Becherucci<sup>17</sup>. A partir de este artículo hay opiniones diversas acerca de Berruguete, como por ejemplo, la de Longhi, quien ve un artista más italiano, florentino concretamente y Griseri, por el contrario, lo ve más español, más personal y arrebatado<sup>18</sup>.

Por su parte, Dacos identificó la intervención de Alonso Berruguete en las Loggias de Rafael, en el Vaticano<sup>19</sup>

Se fue formando así un *corpus* de pinturas y esculturas, con atribuciones que se confirmaban, se revisaban o se rechazaban.

Mientras tanto, la valoración de la figura de Alonso Berruguete durante sus años italianos fue obviada por gran parte por la historiografía española hasta fechas relativamente recientes. Aunque se conocían los estudios de Longhi, los estudiosos prefirieron centrarse en su obra española. García Gainza implícitamente empezó a tener en cuenta la influencia de los modelos clásicos en la escultura del artista<sup>20</sup>.

La exposición *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, celebrada en el Museo de los Uffizi de Florencia en 2013 supuso un punto de inflexión en esta trayectoria historiográfica. Comisariada por el director del Museo, Antonio Natali y por Tommaso Mozzati, ya éste había adelantado algunos planteamientos sobre la intervención de Berruguete en *La Coronación de la Virgen*, durante unas Jornadas organizadas por la Universidad Casado del Alisal, celebradas en 2011, cuyo contenido fue publicado en el mismo año de la exposición<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> *La Sagrada Conversación* en la Galería Borghese, el *Tondo Loeser* del *Palazzo Vecchio* de Florencia, la *Salomé* en los *Uffizi* y el *Retrato de un Caballero* en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

MOZZATI, Tommaso, en *Norma e Capriccio: spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Firenze: Giunti, 2013, ob. cit. p. 22.

<sup>16</sup> Zeri en 1953 atribuye a Alonso la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, hoy en la Pinacoteca de Munich. *Norma e Capriccio...* ob. cit., p. 22.

<sup>17</sup> Becherucci en 1953 atribuye a Alonso la *Madonna col Bambino*. *Norma e Capriccio...* ob. cit., p. 22.

<sup>18</sup> *Norma e Capriccio...* ob. cit., p. 22.

<sup>19</sup> DACOS, Nicole, *Rafael: las logias del Vaticano*, Barcelona: Lunewerg, 2008. DACOS, Nicole, *Voyage à Rome: les artistes européens au XVI siècle*, Fonds Mercator, 2012.

<sup>20</sup> "Esta variedad de fuentes de inspiración clásicas y renacentistas está fundamentada, claro está, en la estancia de Alonso Berruguete en Italia", GARCÍA GAINZA, María Concepción, "*Alonso Berruguete y la Antigüedad*", ob. cit., p. 15.

<sup>21</sup> MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *Alonso Berruguete. Su obra e influencia*, Palencia, 2013, pp. 1-31



## **2. VIAJE Y ESTANCIA EN ITALIA**

### **2.1 La situación de Castilla a principios del siglo XVI:**

Desde finales del siglo XV empiezan a llegar nuevas ideas procedentes de Italia en todos los ámbitos. Una de las bases de este nuevo estilo artístico es que se basaban en modelos de la Antigüedad clásica.

En Castilla muere la reina Isabel en 1504, poco antes había muerto el padre de Alonso, Pedro Berruguete, en 1503. Son fechas muy cercanas tras las que Alonso, pocos años después, decide irse a Italia.

## 2.2 Viaje a Italia: hipótesis de su marcha

Se ha especulado sobre las razones por las cuales Alonso decidió ir a Italia y seguir allí su formación artística, fuera de su Castilla natal. El viaje a Italia se fecha entre 1505 y 1506<sup>22</sup>. La marcha se realiza pocos años después de la muerte de su padre, Pedro Berruguete (1503), y coincide con la partida a Roma de fray Pascual de Ampudia, obispo de Burgos y al que se le relaciona con el tío dominico de Alonso. Se vincula el viaje de estudios con personajes eclesiásticos, como se supone también en el caso del viaje a Italia de Gaspar Becerra<sup>23</sup>.

No obstante, también se manejan otras suposiciones, como que además pudo recibir consejos por parte de dos artistas que conocían, por experiencia propia o simplemente por oídas, la aventura italiana. Éstos fueron Juan de Borgoña que era un colega de su padre en Toledo, y esto tendría lugar cuando Alonso viajó a la ciudad sobre 1504 para cobrar unas deudas de su padre. Y se propone también a Pedro de Guadalupe<sup>24</sup>, que dice que conocía a Alonso desde hacía ya tiempo, situando el encuentro en España, antes de la marcha de Berruguete a Italia.

Otra vía que se ha especulado sobre su marcha es la sugerencia paterna. Y se ha retomado como debate por la duda sobre la estancia de Pedro Berruguete en Italia y que se ha reanudado debido a la muestra *Pedro Berruguete, el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, celebrada en 2003<sup>25</sup>.

Por su parte, Mozzati<sup>26</sup> propone que el impulso que le llevó a tomar definitivamente la decisión de su marcha fue el regreso a España de Fernando Llanos en 1506, en el que pudo ver un resultado positivo de la andadura italiana y como en sus obras se palpaba el gusto italianizante<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> La fecha de 1505-1506 la propone Gainza, basándose en Vasari porque éste lo sitúa a Alonso en el concurso del *Laocoonte* sobre esas fechas, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, “Hacia 1505-1506, Alonso Berruguete debió viajar a Italia[...]pues Vasari lo menciona tomando parte en el concurso que tuvo lugar entre 1506 y 1507 para hacer una copia en cera del grupo de Laocoonte...” p. 15. Y Azcárate lo fija sobre 1510, AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Salamanca: Colegio de España, 1988, *ob. cit.* p.35.

<sup>23</sup> Tanto el viaje de Berruguete como de Becerra pueden estar vinculados a personajes eclesiásticos. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra...*, p.21.

<sup>24</sup> Declaración en 1525 de Pedro de Guadalupe en la que dice que conocía a Alonso “desde diez años y ochos años, poco más o menos”. AZCÁRATE RISTORI, José de, *Alonso Berruguete...*, *ob. cit.* p.11

<sup>25</sup> Sobre las discusiones sobre la estancia de Pedro Berruguete en Italia: SILVA MAROTO, María Pilar, *Pedro Berruguete*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pp. 15-49 y MARÍAS, F. y PEREDA, F., “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.

<sup>26</sup> Reconocido en documentos italianos como “*Ferrando Spagnuolo*” y además colaboró en Italia con Leonardo da Vinci en el andamiaje de la *Battaglia di Anghiari*. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián, *Alonso Berruguete...*, *ob. cit.* p.5

<sup>27</sup> Algunas de estas obras son: el retablo de los Santos Médicos para la Catedral de Valencia y el altar mayor de esta misma iglesia, realizado junto a Fernando Yáñez, que también había estado en Italia. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián, *Alonso Berruguete...*, *ob. cit.*, p. 5.

En definitiva, es difícil comprender cuales fueron los motivos que llevaron a Alonso para emprender el viaje hacia Italia, a una edad tan temprana como inmadura, y además en fechas evidentemente prematuras, puesto que aún no circulaban por Europa las novedades artísticas del *Cinquecento* italiano.

Por otro lado, es un viaje para el que se precisaba de un gran esfuerzo económico y a la vez con un futuro incierto, lleno de interrogantes. Pero su padre le pudo haber facilitado indicaciones de su trayecto hacia Italia, además de que en Roma existía una colonia española allí situada, favorecida por el pontificado de Alejandro VI Borgia<sup>28</sup>.

Si su elección hubiese sido seguir su andadura artística en Castilla, podría haberse beneficiado tanto de la fama alcanzada por su padre, Pedro Berruguete, de su prestigio entre la clientela y sus relaciones con otros artistas. De dicha fama lograda por su padre, entre Toledo y Paredes de Nava, podría haber obtenido importantes encargos artísticos<sup>29</sup>.

Otra cuestión que se plantea es sobre el motivo de su viaje, si bien es tomado como un viaje de estudios, en el que adquirir una formación artística, o bien como una forma de hacer fortuna, aprovechando la gran expansión del mercado artístico y el mecenazgo. Todo nos dirige a pensar que la primera propuesta es la más acertada, basándonos en los documentos que existen sobre su estancia italiana.

---

<sup>28</sup> “Es cierto en todo caso que la disponibilidad de su padre debió sin duda facilitar los trámites e inconvenientes prácticos del camino a Italia...”. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián, *Alonso Berruguete...*, *ob. cit.*, p. 5.

<sup>29</sup> “De hecho es difícil situar en una correcta perspectiva histórica, las motivaciones que llevaron a Alonso, con una edad no madura, hacia Roma y Florencia, ... requería un considerable esfuerzo económico y un resultado lleno de incógnitas, sin tener en cuenta que el artista disfrutaba en su patria de una situación económica privilegiada, asegurada por la fama, entre Toledo y Paredes, del padre pintor Pedro de Berruguete, una vía segura para recibir importantes encargos”. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián, *Alonso Berruguete...*, *ob. cit.*, p. 4.

## 2.3 Estancia en Roma y Florencia: huella de la Antigüedad clásica

El *soggiorno* italiano es la clave para entender el estilo tan personal de Berruguete, y comprender mejor la escultura española que hará Alonso tras su vuelta de Italia. Por este motivo, es imprescindible hacer un recorrido por su estancia en Italia y lo que llegó a conocer allí, ya que fue donde se formó como artista.

Aunque no se conoce con exactitud la fecha de su llegada a Italia ni adonde se dirigió, si que se tiene constancia de que estuvo en Florencia y en Roma, los dos focos más importantes del arte, cuando los grandes maestros están en su plenitud como artistas. Pudo ver las disputas artísticas entre Miguel Ángel y Leonardo, el trabajo de ambos en las pinturas del Palacio de la Señoría, y también son los años en los que Miguel Ángel está trabajando en la Capilla Sixtina y Rafael en las Logias del Vaticano.

Como ya se ha recogido más arriba, la primera mención que se hace de Alonso Berruguete en Italia es por parte de Miguel Ángel en dos cartas dirigidas a su hermano Buonarroti, desde Roma a Florencia en julio de 1508. En ellas se dirige a Alonso como el “*giovine spagnuolo*”, un joven español sin nombre concreto<sup>30</sup>, y recomienda que le dejen entrar para que pueda contemplar la *Batalla de Cascina in situ*. Desde 1886 Gregorio Cruzada Villaamil propone<sup>31</sup>, en un artículo traducido del francés, reconocer a ese joven español del que se habla en las cartas de Miguel Ángel como Alonso Berruguete.

Mozzati propone un primer contacto de Alonso y Miguel Ángel unas semanas antes, por lo que supone que el artista español empieza a adaptarse a la ciudad y a relacionarse con los círculos más selectos para acceder a una entrevista con el gran maestro Miguel Ángel<sup>32</sup>.

Por otro lado, entre las dos cartas enviadas por Miguel Ángel se puede observar una gran diferencia notable en cuanto a la estima procesada por el maestro a Alonso, ya que en la primera carta lo menciona y recomienda, pero que en la segunda le procesa un menor aprecio, alegrándose de no haber podido acceder a ver la obra, solicitado y recomendado por Miguel Ángel. De este modo, se hace visible la personalidad del

---

<sup>30</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra...*, ob. cit. p. 25.

<sup>31</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete*, El Arte en España, 1886, pp. 103-105. “el portador de ésta será un joven español que viene a Italia a aprender a pintar y que me ha rogado que le permita ver mi cartón que he comenzado en la Sala. Así pues, es necesario que tú hagas que a todo evento le entreguen la llave y si tú puedes servirle en algo, hazlo por amor mío, porque es un buen muchacho ... a dos de julio. Miguel Ángel. Roma”. Y la segunda carta, escrita unos días más tarde: “A 31 de julio de 1508 ... quedo enterado de que el español no ha conseguido la gracia de entrar en la Sala; lo tengo en estima, mas ruégale de mi parte cuando le veas que obre del mismo modo con los demás todavía y recomiéndame a él”.

<sup>32</sup> Mozzati habla de un posible primer contacto de Alonso y Miguel Ángel en Roma, y éste no se negó a ello debido a una especie de acuerdo cortés. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián, *Alonso Berruguete...*, ob. cit., p. 2.

maestro que concuerda más con lo relatado por la literatura sobre él, que le describe como una persona reservada y tosca.

Los dibujos del cartón de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel, se hicieron como aprendizaje anatómico, puesto que se trataba de torsos desnudos en diferentes posturas y de una gran calidad artística del gran maestro.

La obra supone una gran lección de arte para los artistas que se estén formando, y que les llevará a ser unos excelentes creadores<sup>33</sup>, por la composición formada con las figuras sin gesto, sin fisionomía, con un movimiento en círculo alargado pero no totalmente integrados entre sí. Además algunas figuras tienen las cabezas cubiertas por un turbante como lo que empleará Alonso en sus obras en España, *El diluvio* y la *Serpiente de Bronce*, donde se verá la huella de la Antigüedad en los relieves de tema religioso<sup>34</sup>. Con ello aprendería el concepto del desnudo clásico de Miguel Ángel y el conocimiento de la escultura florentina del Manierismo<sup>35</sup>.



*El diluvio*, Alonso Berruguete,  
Catedral de Toledo



*La serpiente de bronce*, Alonso  
Berruguete. Catedral de Toledo

Lo que desconocemos es cómo y cuándo visitó la *Batalla de Cascina*. Sin embargo, gracias a Giorgio Vasari por la mención en sus *Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* de la edición de 1550, en el apartado dedicado a Miguel Ángel, podemos asegurar que Alonso llegó a contemplar la obra de arte. El tratadista narra cómo algunos artistas pudieron llegar a visitarla y los enumera, reconociendo entre ellos a Alonso Berruguete.

La estancia de Alonso en Florencia se documenta gracias a estas cartas de Miguel Ángel a su hermano, y a su vez por otro documento que lo sitúa en la ciudad de la Toscana, que es el alquiler de la casa en la *Via di Cafaggio* donde residió durante su estancia en

<sup>33</sup> GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, p. 17. Gracias al estudio de este cartón “forasteros y naturales llegaron a ser personas excelentes en aquel arte”, dicho por Vasari.

<sup>34</sup> En *El diluvio* y en *La serpiente de bronce*, ambos relieves en la catedral de Toledo. GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, p. 17.

<sup>35</sup> GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, p. 17.

Florença, junto a Gian Francesco Bembo. Esto se fecha el ocho de agosto de 1509, con una duración de un año de alquiler, desde el seis de septiembre, según el documento que fue descubierto en 2002 por Louis Alexander Waldman<sup>36</sup>.

Durante este periodo de un año, se observan movimientos en una cuenta que abrió en el Banco Salviati, en Florença el 21 de agosto de 1508, con un saldo inicial de cincuenta florines. Es un documento que aportó Mozzati en 2009 y que gracias a ello podemos asegurar que Alonso Berruguete realizó un viaje a Roma en 1510<sup>37</sup>. Esto se dedujo debido a que conforme a este documento hay una operación registrada en esta ciudad en septiembre de 1510, por lo que nos hace situar al artista en Roma.

La operación se debía a una carta de crédito, destinada a la compañía *Tornaquinci y Busini*, gracias a la que había conseguido que se le entregaran doce florines durante los meses anteriores en la Urbe.

Este viaje a Roma se identifica con la participación de Alonso en el concurso del *Laocoonte*. Dicho concurso consistía en la realización de una copia en cera del famoso grupo del *Laocoonte*, cuyo juez fue Rafael. Se conoce dicho acontecimiento por los escritos de Vasari<sup>38</sup>, que según cuenta Alonso fue uno de los artistas que formaron parte de él:

“Bramante, architetto anch'egli di papa Iulio, che allora teneva il primo luogo e abitava in Belvedere, visto de' disegni di questo giovane, e di tondo rilievo uno ignudo a giacere, di terra, che egli aveva fatto, il quale teneva un vaso per un calamaio, gli piacque tanto che lo prese a favorire e gli ordinò che dovesse ritrar di cera grande il Laocoonte, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè da Zaccheria Zachi da Volterra, Alonso Berugetta spagnolo e [d]al Vecchio da Bologna; i quali, quando tutti furono finiti, Bramante fece vederli a Raffael Sanzio da Urbino per sapere chi si fusse d'ì quattro portato meglio. Là dove fu giudicato da Raffaello che il Sansovino, così giovane, avesse passato tutti gli altri di gran lunga.”

En este ambiente de trabajos de copias de obras de la Antigüedad era donde se movían los artistas italianos de la talla de Miguel Ángel, y Vasari sitúa a Berruguete, pues, entre los grupos más selectos de artistas.

---

<sup>36</sup> WALDMAN, L. A., *Two foreign artists in Renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, *Apollo*, CLV, n° 484, 2002, pp. 22-29. Francesco Caglioti detecta su presencia documental en “Alonso Berruguete in Italia: un Nuevo document florentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulterior traccia”, *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Nápoles, 2001, pp. 109-146.

<sup>37</sup> MOZZATI, T., “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, LI, 2007 (2009), pp. 568-575.

<sup>38</sup> VASARI, G., *Le Vite- Edizioni Giuntina e Torrentiniana*, Vol. VI, p. 178. [http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=6&page\\_n=178](http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=178)

Las fechas en las que se cree que se realizó el concurso han cambiando a lo largo de la historiografía<sup>39</sup>, ya que no se conoce la fecha con exactitud, y se ha propuesto en torno a 1506 o 1507, o entre 1508 y 1509. Mozzati cree que el documento bancario de 1510 que encontró, al que hemos hecho referencia, para que pudiera disponer de dinero en Roma se debe al desplazamiento de Berruguete para participar en el concurso. Es una cuestión problemática, ya que Vasari no lo fecha.

Había sido el grupo del *Laoconte*, perteneciente al papa Julio II, como otras muchas obras de la Antigüedad descubiertas en Roma el catorce de enero de 1506, y se mostraba en una hornacina del Patio del Belvedere. En el concurso participaron, por decisión de Bramante, cuatro escultores romanos, y entre ellos decidió que uno fuese Alonso.

Finalmente, el concurso, que se trató de una gran competición, fue ganado por Sansovino, quién, según argumentó Bramante estaba muy por encima de las demás copias, y fue vaciado en bronce por orden del cardenal Grimani<sup>40</sup>. Con esto se demuestra la gran consideración que se tenía por entonces a la labor de la copia y del copista.

Hoy en día no se conservan ninguna de las copias del concurso, pero sí que se puede rastrear algo de la historia de la copia vencedora de Sansovino<sup>41</sup>. Y en cuanto al hecho de que Alonso participase en el concurso junto a artistas que estaban surgiendo pero ya con un cierto nivel, puede traducirse como que estaba buscando una posición y prestigio entre los artistas del momento, mediante la participación en este tipo de certamen.

Acerca de la relación de Alonso con Miguel Ángel, hay una tercera carta en la que el propio maestro se interesa por su estado de salud, más bien es él el que hace de mero transmisor del mensaje. Ya que se desconoce quién es el que verdaderamente se preocupa por la salud de Berruguete, aunque Arias supone que puede ser algún dominico<sup>42</sup>. Esta carta es del 1 de abril de 1512, de Miguel Ángel a su padre, que se encuentra en Florencia y le pide que se interese por Alonso a través de Granacci, que le conoce:

“Todavía te ruego que he hagas un servicio, y es que está ahí un muchacho español de nombre Alonso que es pintor, que he sabido que está enfermo: y porque un pariente o amigo suyo español que está aquí, querría saber cómo está, me ha pedido que yo escriba a algún amigo mío y se lo haga saber y le avise”.

---

<sup>39</sup> La fecha de 1505-1506 la propone Gainza, basándose en Vasari porque éste lo sitúa a Alonso en el concurso del Laoconte sobre esas fechas, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, p.15. Y Azcárate lo fija sobre 1510, AZCÁRATE RISTORI, José María de, *ob.cit.*, p.35.

<sup>40</sup> GARCÍA GAINZA, María Concepción, *ob.cit.*, p.15.

<sup>41</sup> BOUCHER, B., *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1991, II, pp. 314-315, n.4.

<sup>42</sup> Arias argumenta que puede ser un dominico que, conociendo la llegada de fray Pedro Berruguete a Roma para reunirse con el obispo Ampudia y participar en el concilio laterano, quisiera darle noticias sobre la situación de su sobrino en Florencia. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje*, Universidad Autónoma de Madrid. Centro Superior de Estudios de Oriente Próximo y Egiptología, 2011, *ob. cit.*, p. 222.

Es importante extraer de la carta el tratamiento con el que se dirige Miguel Ángel a Alonso, lo llama “pintor”, y además nos afirma que el joven ha conocido al pintor italiano Francesco Granacci<sup>43</sup>.

Y de nuevo se ve el distante tutelaje que ejerce Miguel Ángel sobre Alonso, mientras que sí que se ve esa labor sobre Granacci. Este último fue un pintor florentino que estuvo vinculado a él, colaborando en las labores previas a la pintura de la Capilla Sixtina, hasta que en el verano de 1508, éste decidió irse a Florencia a seguir su carrera artística. Con esta carta vemos que Alonso formó parte de este grupo y que sigue un camino trazado por el propio Miguel Ángel, ya que acude a Florencia en el verano de 1508 para aprender a pintar como relata el maestro italiano.

En su artículo sobre el pago a Berruguete por una pintura, Francesco Caglioti opina que:

“Este documento podría ser útil (porque) nos confirma que..., desde 1508, el joven Alonso había conseguido adaptarse no sólo cultural, sino también profesionalmente, llegando a asegurarse... la atención privada de la nobleza más exigente”.<sup>44</sup>

Estos pagos que se muestran en el documento están abonados por Giovanni Bartolini entre el treinta de diciembre de 1513 y el veinticuatro de marzo de 1514, por un cuadro de pequeñas dimensiones a pesar de la gran suma entregada por ello y que hoy está desaparecido. Además este hombre ilustre fue durante un tiempo uno de los grandes mecenas distinguidos y elegantes de la oligarquía de Florencia. Contaba con los servicios de Jacopo Sansovino y Baccio d’Agnolo, entre otros artistas.

Este es el último documento del que disponemos, en orden cronológico, antes de su llegada a España, en concreto a Zaragoza. El siguiente documento en esta ciudad hace referencia al contrato para la tumba del Canciller de Borgoña, Selvagio<sup>45</sup>, en 1518.

Por otra parte, no debemos olvidarnos que también estuvo en contacto con otros muchos artistas italianos y, de los que aprendió y se sirvió como fuente para su formación, junto con otras muchas obras de la Antigüedad clásica que pudo estudiar. Entre estos artistas están: fra Bartolomeo, Gianfrancesco Rustici, Granacci, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino y Pontormo.

También estudió la pintura de Masaccio en la capilla Brancacci y llegó a terminar una pintura de Filippino Lippi con el tema de la *Coronación de la Virgen*, que lo veremos con mayor detenimiento más adelante.

---

<sup>43</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje*, p 222.

<sup>44</sup> CAGLIOTI, F., ob. cit., p. 110.

<sup>45</sup> Sobre el sepulcro del canciller Selvagio y el contrato, ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, t. 2, Zaragoza, 1917, pp. 254-255. Pocos días más tarde, en el contrato de alquiler de una casa, Alonso Berruguete fue asimismo caracterizado como “pintor del Rey”, MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), pp. 168-169. La precisión del año de este último documento en 1518 en MORTE GARCÍA, C., “Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255 (1991), p. 320



A pesar de la escasa obra pictórica de Alonso, no hay lugar a dudas que el sistema que utiliza en sus obras se aleja totalmente de lo que se hacía a su regreso a España. En Italia participa de la *maniera italiana* y esto se ve claramente en sus obras españolas. Es también, a través de los escritos de los teóricos del arte de la época como Vasari, que le sitúan en el momento de la elaboración de la *maniera italiana*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> “Berruguete figura en la cabeza de la tendencia manierista pictórica, como un verdadero comprimari en las consagradas palabras de Roberto Longhi”. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra...*, ob.cit. p.21.

### 3. OBRAS EN ITALIA

#### 3.1 PINTURA

##### Obras atribuidas:

- Bocetos de *Madonna col Bambino*. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Florencia. Sanguina sobre papel blanco, 366x269mm:



Son dos bocetos para una Virgen con el Niño. Proviene de la colección de Emilio Santarelli, basados en esquemas de Donatello. En el dorso del dibujo se proyectó una réplica del tondo de bronce del Kunsthistorisches Museum de Viena, modelo solo reproducido por el grupo central de la Virgen con el Niño, excluyendo los dos ángeles de los laterales y el adorno del fondo. Por debajo de esto nos encontramos un pequeño borrador, que muestra con menor descripción el mismo tema pero con una diferente organización de las figuras: el niño Jesús representado de pie e inclinado con los brazos extendidos hacia la Madre, y ésta se acerca a él para agarrarlo. Y el dibujo del reverso es más bien una copia del relieve marmóreo que se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Boston, conocido como *Madonna delle nuvole* (fig.1).



Fig 1

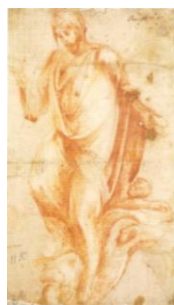


Fig.2

La sanguina se atribuyó a Berruguete, y Boubli lo aceptó y no se ha vuelto a poner en duda en las sucesivas intervenciones de la obra. La comparación con el posterior boceto que realizó sobre el “Cristo Salvador” (fig.2) no deja lugar a dudas la paternidad de Alonso de los dos dibujos: el modo de reflejar el volumen a través de un método definido por trazos paralelos que se aumentan y disminuyen para dar una mayor o

menor convicción plástica a las figuras; y también es similar la realización de las manos con esos dedos tan largos que son solamente esquematizados en líneas generales.

Cada boceto muestra un estilo diferenciado: en el anverso Alonso tiende a plasmar correctamente la superficie del bronce a través de insistir en el contraste de luces y sombras, y en el dorso el relieve marmóreo está compuesto de un modo más suave del *tratteggio*. La Virgen con el Niño del anverso de la parte inferior parece fijar la primera idea para el dibujo del mismo tema hoy en la Pinacoteca de Múnich (número 4), que propone la pose relajada de Jesús.

En cuanto a la cronología, se trata de los años del artista en Italia, entre 1508 y 1518. En concreto entre 1508 y 1510 se fecha la técnica de la *matita rossa*, entre los primeros trabajos de Alonso cuando llega a Florencia, y fue utilizada a lo largo de la primera década. El dibujo testimonia el cuidadoso estudio de Alonso sobre las obras fundamentales del *Quattrocento*, en concreto de Donatello, no solo con una fuente de esquemas compositivos sino también con una gran variedad de expresiones de los sentimientos.

Berruguete se distingue de los demás manieristas por su atención constante a Donatello, muestra una gran fascinación que se observa en la utilización de otros dos modelos del escultor en: la *Madonna col Bambino degli Uffizi* y el *Tondo Loeser del Palazzo Vecchio*.

- *Madonna col Bambino*. Galería de los Uffizi. Florencia. Óleo sobre tabla, 89x64cm:



Esta obra fue descubierta por parte de Becherucci en 1940 y sitúa la obra “en la colección del Granducali desde hace siglos”<sup>47</sup>. Durante el siglo XIX se le localiza en los Uffizi, pero en realidad su inventario nos lleva a una historia diferente.

Aunque entre 1880 y 1890 está registrada en los Uffizi, durante 1846 se encontraba en el Palacio Pitti, en la estancia del restaurador Domenico Potresti. Por entonces se atribuyó la obra a Domenico Puligo, es referida en el inventario sin ningún ornamento del marco, y se anota el posterior traslado a los Uffizi.

Con anterioridad, en 1829, 1815 y 1809 se documenta la obra en el Palacio Pitti y su atribución al pintor florentino antes citado Domenico Puligo. En 1802 también aparece documentado como obra de este pintor. En 1798 en una nota figura el traslado proveniente de la Guardaroba general, pero sin rastro de su paternidad artística. Al menos hasta 1815, la obra se muestra expuesta con un “ornamento en el marco de frutas coloridas della Robbia”<sup>48</sup>.

En 1798 la Virgen había sido entregada por Giuseppe del Poggio Guardaroba della R. Villa del Poggio Imperiale a Filippo Arrighi (jefe de la colección de Guardaroba). En 1784 y 1768 aparece en esa villa también y con una referencia a Rosso.

La mención más antigua documentada es de 1654, adornada con frutas en el marco. Es entonces, posiblemente, cuando se le empieza a denominar la “Virgen con Nuestro Señor en brazos”. Entre 1675 y 1676 se la localiza en el Palacio Pitti y aunque parece difícil reconocerlo en el cuadro, se le atribuye la obra a Rosso.

Así pues, ya desde los primeros documentos sobre la obra aparece ligada al Rosso Fiorentino, lo que coincide con la opinión de Becherucci al descubrir la obra, pero cambia con la atribución a Alonso Berruguete por parte de Longhi que elabora una especie de catálogo de obras del español.

Desde entonces la crítica coloca esta obra al final de la estancia de Alonso en Italia. Sin embargo, un estudio reciente de Caglioti sitúa la obra en 1510, gracias a la investigación y comparación de un relieve en piedra, mármol y estuco de Donatello. Y cita la obra como muestra de su aprendizaje toscano.

---

<sup>47</sup> *Norma e Capriccio*..., ob. cit. p. 196

<sup>48</sup> *Norma e Capriccio*..., ob. cit. p. 196

- *Tondo Loeser*. Palazzo Vecchio. Florencia. Óleo sobre tabla, 83cm diámetro:



Representa a la Virgen con el Niño y San Juan. Entre 1910 y 1915 formaba parte de las colecciones del americano Charles Alexander Loeser en la villa Torri di Gattaia cerca de San Miniato al Monte. El cuadro se encontraba en la habitación de la Maiolica, y fue atribuido al Rosso Fiorentino en 1928, como fue registrado en el inventario elaborado el día de la muerte del propietario. Varios comentarios sobre la paternidad de la obra al Rosso se producen también a lo largo de 1934 y 1940.

En la monografía del pintor hecha por parte de Becherucci en 1950 ya se discute la paternidad del Rosso. Por su parte, Longhi atribuyó a Alonso el cuadro desde un primer momento y lo fechó a finales de la estancia italiana del artista, además de encontrar su en la pintura de 1516 de la *Madonna della seggiola* de Rafael (fig. 3), esencial para explicar la complicada composición de la Virgen Loeser, lo que fue aceptado por Becherucci, Griseri y Boubli.

Le corresponde a Fiorella Sricchia Santoro la mención a la *Madonna de Verona* de Donatello (fig. 4), en ella observa la semejanza en ambos cuadros del acentuado codo, así como la mano que sujeta la espalda y el cabello del niño.



Fig. 3



Fig. 4

Parece que Berruguete pudo haber visto más obras en las que inspirarse, como es la *Madonna Massimo* de Donatello (fig. 5), en la que se encuentra una semejanza entre el cuerpo del niño que se desliza y es más serpentino, como un eco de los estudios romanos del artista sobre el Laoconte.



Fig.5

Según las observaciones de Sricchia, la datación se sitúa en torno a 1514. Esta sugerencia permite ponerlo en relación con los frescos del Rosso y del Pontorno en el claustro de los Voti de la *Annunziata*, datados alrededor de 1513 y 1516. Como ocurre en la escena de la *Asunción* y de igual modo en el luneto de la *Visitación*, la Virgen Loeser se ilumina con un resplandor fantasmal, que se refleja en la vestimenta y la piel con destellos.

El marco muestra una delicada talla que revela la elaboración de una artesanía moderna. Como ejemplos significativos encontramos otros modelos similares como la Virgen con el Niño de Luca Signorelli en la Pinacoteca de Munich (fig.6). Además en la parte posterior del Tondo Loeser se encuentra una inscripción que hace pensar que el marco es más bien moderno. Se trata de tres rasgos en cera, desgastados y que resultaron difíciles de descifrar<sup>49</sup>.



Fig.6

<sup>49</sup> Mozzati agradece la información sobre esta noticia a Serena Pini. *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p. 200.

- *Madonna col Bambino e san Giovannino*. Antigua Pinacoteca. Múnaco. Óleo sobre tabla, 124x104cm:



Este cuadro fue comprado en 1815 por el rey Maximiliano I de Baviera en Viena. En 1953 fue atribuido a Alonso por parte de Zeri, y antes de esto se consideraba de Cesare da Sesto. Actualmente se encuentra en la Pinacoteca de Munich

Zeri encuentra entre las fuentes a dos grandes artistas, Miguel Ángel y Leonardo. Sobre el segundo cree que Alonso toma de él la obra de *Leda* (fig.7), por el énfasis que pone en la cara de la Virgen, y en Miguel Ángel observa el tratamiento de la pierna del Tondo Tadei (fig.8). Por ello data la obra de Alonso entre 1507/8- 1517/18.



Fig.8



Fig.7

Estas aportaciones son acogidas por la historiografía, pero tomadas con escepticismo por Longhi. El cuadro tiene una accesibilidad limitada y solamente fue visible a algunos estudiosos a partir de 1953. Otra noticia de gran importancia es la aportada por Everett Fahy en 1965 que rebate la cronología de la obra y la sitúa en 1515, después de una visita a la Pinacoteca.

Ciardi Dupré llamó la atención sobre la relación entre la composición de Alonso y la obra de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, en concreto con la de Azarías del tema de

los Antepasados de Cristo. Considera necesario admitir el viaje a Roma de Alonso y considerar su influencia para la realización de esta obra.

Por otra parte, Sricchia discutió recientemente sobre la cronología de la obra y, contando con el viaje romano, la fija al final del *soggiorno* italiano de Alonso.

Las últimas investigaciones detectan repintes muy tardíos sobre el cuadro. Se sabe que la *Virgen con el Niño* fue restaurada en 1880 y realizada por Alois Hauser. También hay constancia de que pudieron haberse ejecutado otras intervenciones entre 1949 y 1965, además de una reciente radiografía en 2012. Con esta se muestra que el San Juan no fue previsto en su origen y que fue añadido con posterioridad. Con estos estudios se ha demostrado que hay una parte significativa oculta, como la mejilla derecha del niño, la casi totalidad de la visión de la aldea a la derecha, la parte baja de la cara y la mano izquierda de la Virgen.

Esta obra se fecha alrededor de 1514, en una época de paso desde la tenebrosa conceptualidad del Tondo Loeser hasta la monumentalidad de la *Sagrada Conversación* de la Galería Borghese o del coro de ángeles de la *Coronación de la Virgen* del Louvre.

- *Madonna col Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino*. Galería Borghese. Roma. Óleo sobre tabla, 112x90cm:



Se encuentra actualmente en la Galería Borghese, Roma. Representa la Virgen absorta, con el niño Jesús a sus pies, enfrente de éste san Juan Bautista sonriente y a su espalda una anciana envuelta en un desgastado manto rojo. La edad avanzada de la mujer y esa aproximación con San Juan nos lleva a observar la idéntica composición con el modelo de la *Sagrada Familia Canigiani* de Rafael (fig.9). Pero, al mismo tiempo excluyendo la hipótesis de que el cuadro fuese pensado a partir de ciertos conceptos de Leonardo del famoso cartón (fig.10), en cuya composición el papel de la anciana está representado por santa Ana.





Fig.9



Fig.10

En 1602 la obra pertenecía a la colección del cardenal Antonio Maria Salviati y hasta 1790 no aparece documentada como obra perteneciente a la Galería Borghese y adjudicada a Andrea del Sarto. Después en 1890 Adolfo Venturi lo atribuyó a Fra Bartolomeo. Hasta 1952 Longhi no la consideró obra de Alonso, en la exposición napolitana sobre la “*maniera italiana*”.

El problema de la actividad toscano-romana de Alonso, es visible tanto en esta obra como en la *Coronación de la Virgen* de Lippi, que es considerada como la única obra documentada de su estancia florentina. Así mismo, fija la misma cronología para ambas obras (1516-17). Y además revelan el conocimiento de Rafael (ya visto antes), un profundo estudio leonardesco y los modelos miguelangelescos.

Por otro lado, se observa una similitud de paños en la Anunciación del retablo de la Mejorada de Olmedo (fig. 11) con estas dos figuras femeninas, que muestran un exceso de pliegues en los paños y las posturas semejantes.



Fig.11

Por último, en 2011 se hizo una radiografía que muestra detalles aún más legibles como es la tela donde yace san Juan que se extiende sobre la rodilla de la Virgen, e incluso se ven los arrepentimientos como los pertenecientes a la posición de la pierna de la Virgen y san Juan.

- *L'Incoronazione della Madonna*. Louvre. París. Óleo sobre tabla, 272x194cm:



La identificación de esta obra se ha realizado en parte gracias a las *Vidas* de Vasari, en concreto a la referida a Filippino Lippi. En ella nos muestra un encargo “público” recibido por Alonso a la muerte de Lippi.

En 1935 Alfred Sharf propone la atribución a Berruguete de una tabla conservada en el Louvre y solamente con el acabado de las partes filippinescas. Décadas después, Longhi en 1953 matiza la propuesta anterior, que será apoyada por la historiografía posterior. Éste le adjudica el coro angelical que rodea a la Virgen y a Dios en la parte alta del cuadro.

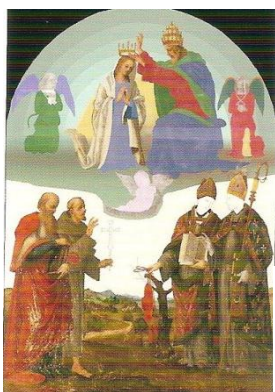
La atribución de Longhi hace que se paralice el debate sobre la obra, incluso la datación que él fecha sobre 1511 y 1513, a lo que ya volveremos más adelante. Posteriormente a la exposición del Louvre en 1982 de esta obra y otras no se facilita la labor de investigación, ya que la Coronación será retirada de la vista del público y conservada en un depósito del museo. De este modo, se ha contribuido a la congelación del debate crítico de la obra.

Durante la preparación de esta exposición del Louvre se realizan las primeras investigaciones radiográficas y análisis estratigráficos, a raíz de las cuales se pudieron hacer los posteriores estudios de la obra para mostrar el desarrollo de la misma, es decir, las intervenciones que ha llevado a cabo para su realización.

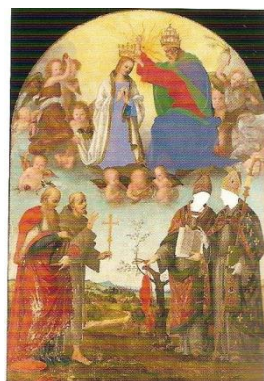
En síntesis, en la primera campaña se realizan: la Coronación, los cuatro santos que no se concluyen y el paisaje. Esto se corresponde con un lenguaje florentino tardo-*quattrocentesco*, influido por la cultura nórdica y extraño a los inicios del primer Manierismo. No se acepta la ejecución de Lippi, pero sí su concepción, por lo que nos

hace pensar en el taller del maestro. Así mismo, se podría pensar en la participación del Maestro de Memphis a quien lo adjudica Jonathan Katz Nelson, que ha sido restablecido, con carácter provisional. Se aprecia una semejanza en el “tratamiento del anciano santo a la izquierda y el Dios padre de la Coronación, de rostro ceñudo tendente a la caricatura y la barba filamentosa sobre el pecho”<sup>50</sup>.

En la segunda fase de la pintura de la tabla participa Berruguete. Rediseña el coro de ángeles y se proyecta una ejecución total para finalizar la obra, como demostraría la elaboración del azul en el cielo<sup>51</sup>, pero se ve la mano de otro artista en la ejecución total de la tabla. Las cabezas de San Buenaventura y San Luis no presentan los modelos propiamente berruguetescos. Se podría pensar en la mano de Ghirlandaio<sup>52</sup>, y se compara con las caras de la “Traslación del cuerpo de S. Zenobio” en el cuadro de San Pier Maggiore, que data alrededor de 1515. Además se sabe por las menciones de Vasari que este artista intervino en otras dos obras para los altares laterales de la iglesia de San Girolamo, donde se hizo la tabla del Louvre.



Hipótesis de reconstrucción de la primera fase.



Hipótesis de reconstrucción de la segunda fase.

Por otro lado, se debe tener en cuenta la historia de la iglesia de San Girolamo para poder relacionarla con las diferentes fases de elaboración de la tabla. De este modo, Béguin hizo el estudio de la iglesia y concluyó que la tabla del Louvre se adjudica a Berruguete sobre 1511. En cambio, Mozzati no lo acepta y lo fecha entre 1515 y 1517.

Mozzati se basa en ello por múltiples razones. Una de ellas es la renovación general del santuario bajo la comitencia de Antonio Pucci entre 1515-1517, que pudo usarse como pretexto para la intervención de Alonso. Además sobre la intervención de Alonso se piensa como una modernización de la obra, más que como una simple conclusión. Esto es fruto del gusto moderno de Pucci (ya demostrado en otras obras) que hace pensar que buscaría a un artista ibérico, con una extraordinaria modernidad y del que había oído hablar en Valladolid.

<sup>50</sup> Mozzati compara la tabla del Louvre con una obra conservada en el Museum of Art de Memphis. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, p. 17.

<sup>51</sup> Sobre más detalles de la obra consultar: MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, p. 15.

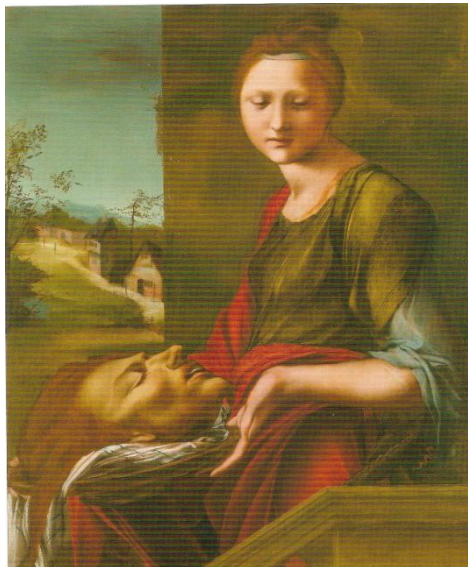
<sup>52</sup> Ricchia piensa en la mano de Ghirlandaio por la intervención de éste en el resto de la iglesia. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, p. 20.

Estas circunstancias explicarían la inesperada aparición de Alonso en un mercado público de mecenas, que hasta ahora le había estado vedado (Laocoonte) y además permitiría recolocar en una secuencia más aceptable el estilo en el coro angelical, donde se observan innumerables puntos de conexión con Rosso y Pontormo en otras obras en torno a 1513-1516<sup>53</sup>.

Otro dato a tener en cuenta para probar la colaboración de Alonso en la tabla hacia 1515 es la decisión repentina de éste de volverse a España<sup>54</sup>, que está datado sobre 1518. La conclusión de la obra es de 1520, por lo que Alonso no estaba allí para terminarla y Pucci pudo haber mandado a Ghirlandaio. De este modo, se ve imposible la conclusión de la obra por Alonso ya que Dacos le sitúa en las *Loggias* de Rafael entre 1517 y 1518.

En conclusión, Mozzati ve imposible datar la intervención de Alonso antes de 1515 y además es apoyada por los escritos de Vasari, por lo que la hipótesis de Béguin carece de fundamento.

➤ *Salomé*. Galería de los Uffizi. Florencia. Óleo sobre tabla, 87,5x71cm:



La primera mención que tenemos de este cuadro sobre Herodías es de 1666 y se atribuye a Giovan Francesco Penni, entre los bienes de la herencia de Carlo de Medici en el Casino de San Marco. Al año siguiente fue trasladado a la Galleria degli Uffizi. En 1704 se atribuye a Pontormo. Después será llevado al Palacio Pitti y en 1795 será trasladado de nuevo a la Galleria degli Uffizi. En este momento se le atribuirá a

<sup>53</sup> La obra de la *Visitación* de Pontormo realizada en el Claustro de los Votos de la iglesia de la Annunziata entre 1514-1516, y la *Asunción* de Rosso para este mismo claustro, realizado a partir de 1513. MOZZATI, Tommaso, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, p. 25.

<sup>54</sup> Sobre la vuelta a España se afianza la idea de que pudo haberse vuelto con parte de la corte eclesiástica, en el séquito de Egidio de Viterbo. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra...*, *ob. cit.* 31.

Baroccio y se lleva a cabo una restauración. Hasta 1952 o 1953 no es atribuida por Longhi a Berruguete, cuando fue incluida en la exposición de Nápoles dedicada al Manierismo y después acogida en el *corpus* italiano del artista español reconstruido por Longhi.

El historiador del arte, Longhi verá una “solución de tercera fuerza”, entre Rosso y Pontormo, capaces de proponer ideas atrevidas. Dató la obra en 1514, como consecuencia de relacionarla con las obras más inmaduras de Alonso en Florencia. Ha sido aceptada esta atribución a Berruguete desde Zeri, Becherucci y Griseri hasta fechas más recientes por parte de Boubli.

Sin embargo, se encuentran algunas diferencias de matiz. Becherucci comentó que hay elementos en la obra diferentes a los que realiza Alonso, como una “encantadora evanescencia... como trazada en un instante por una efímera sucesión de destellos”<sup>55</sup>.

Por otro lado, Marco Tanzi indica la estrecha relación entre la producción de Alonso y la de Bembo. En los años 60 se hace pasar otra obra de Bembo por Alonso, es el *Retrato de un caballero* conservado en el Museo de Budapest<sup>56</sup>. Además ya se sabe que ambos compartieron piso en Florencia, por lo que se puede hablar de cierta conexión estilística.

Después de estas aportaciones, parece que la obra responde a la mano de Bembo. En ella vemos la complejidad espacial con el balaustre en primer plano, y además se asemeja más con otras obras suyas como la arquitectura organizada de los cuadros en Santa Maria Assunta<sup>57</sup>, que con el universo simbólico de Berruguete. Incluso se aproxima a las anatomías articuladas vistas en las obras de San Pietro y a las figuras de la *Virgen con el Niño* y *San Esteban* en la Academia de Carrara<sup>58</sup>.

La iconografía de la Salomé de medio cuerpo con la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja se difunde sobre todo hacia el norte en el primer cuarto del siglo XVI.

En conclusión, la *Salomé* aparece atribuida en el catálogo de la exposición de *Norma e Capriccio* a los dos, Berruguete y Bembo.

---

<sup>55</sup> *Norma e Capriccio...*, ob. cit., p. 254.

<sup>56</sup> *Norma e Capriccio...*, ob. cit., p. 252.

<sup>57</sup> *Norma e Capriccio...*, ob. cit., p. 259.

<sup>58</sup> *Norma e Capriccio...*, ob. cit., p. 257

### ➤ *Las Logias* de Rafael:

El estudio de este conjunto ha sido realizado por Nicole Dacos en sus dos libros sobre las Logias del Vaticano<sup>59</sup>.

Diversos estudiosos distinguen en este conjunto la mano de artistas que no pertenecen al estilo de Rafael ni a su taller. Por lo que se sabe, Rafael en Roma no solo contaba con sus alumnos más aventajados para las obras que fuese a realizar, sino que también aceptaba a muchos otros artistas y les confiaba la realización de sus diseños.

A lo largo de los años se ha llegado a la conclusión de que muchos de los artistas que trabajaron en las Logias siguieron influidos por las Loggias en sus obras posteriores.

Las Logias están compuestas por una única galería. El edificio es, en su origen, un proyecto de Bramante que construyó hasta el segundo piso, Rafael siguió el esquema del proyecto de su antecesor. El resultado fue del agrado del Papa León X, quien le nombró arquitecto de los palacios pontificios.

Rafael se inspiró en las decoraciones de la *Domus Aurea* y en otras muchas fuentes de la Antigüedad, como relieves y esculturas de bulto redondo.

En cuanto a las bóvedas representó episodios de la Biblia, por lo que fue llamada “la Biblia de Rafael”. Se componen de cincuenta y dos escenas, en las que se cuentan cuatro historias dedicadas en cada caso a un protagonista del Antiguo Testamento. Para la realización del tema se inspiró en pinturas y mosaicos paleocristianos y medievales, con la intención de hacer una relectura más simple de la Biblia, como había sido en los primeros siglos de la era cristiana. Hasta el siglo XIX las logias estaban a la intemperie, lo que les dio al cabo de los siglos un aspecto de ruinas.

Pero el principal problema en cuanto al punto de vista de la autoría de las pinturas, fue que la ejecución de la obra estuvo hecha por diversos artistas. Rafael solamente era el artífice de los dibujos para las logias. Según cita Vasari, llegaron a trabajar ocho artistas en el conjunto.

Roberto Longhi en 1953 se ocupa de la actividad en Italia de artistas españoles como Alonso Berruguete, que había entrado en contacto con los más selectos círculos de artistas, por lo que conoció a Rafael.

La huella de Berruguete se observa en la Estancia de Heliodoro (fig.12). La bóveda de esta sala no conserva su forma original de 1511, sino que fue rehecha después de la elección de León X, en 1514, para insertar las armas del nuevo Papa<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> DACOS, Nicole, *Rafael: Las logias del Vaticano*.

<sup>60</sup> DACOS, Nicole, *Voyage à Rome...*, ob. cit. p. 42.



Fig.12

La organización de los cuerpos y los colores escogidos no son obra de Rafael, sino que se aprecia una huella extranjera. La plasticidad, la rudeza y la habilidad en distribución de los pliegues proceden de Berruguete. Además existe una clara diferencia entre esta estancia con la de la *Signatura*, sobre todo en cuanto al fondo neutro de las cuatro historias que la componen y que se contraponen con los cielos claros de ésta última. Con esto no se desmiente el gran papel de Rafael como artífice de la obra, sino que solamente se atribuye la ejecución de la obra a Alonso.

*El sueño de Jacob* (fig. 13) es una reinterpretación del proyecto de Rafael sobre el mismo tema en la bóveda de la estancia de Heliodoro, pero renovada con una enorme escalera traspasando el espacio. Proporciona vida al modelo realizado por Luca Penni, subraya la densidad del cuerpo, fijándole una línea ondulante, marca el rostro del héroe e ilumina la escena con la luz de la luna al igual que en *La liberación de San Pedro* en la Estancia de Heliodoro y que recuerda al San Juan Bautista de la *Salomé*<sup>61</sup>.



Fig.13

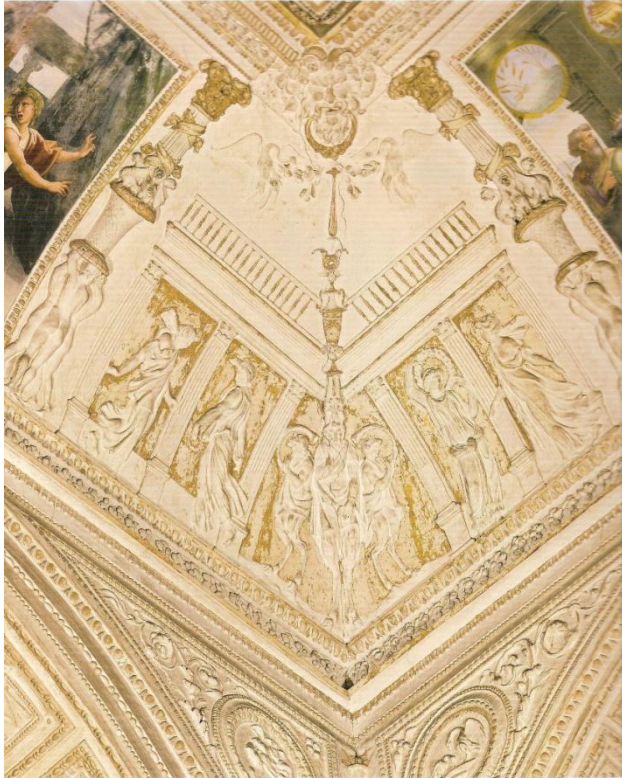


Fig.14

También llega a hacer los estucos blancos y dorados que se encuentran en la bóveda central. Se finge que apoya sobre un pórtico de gran estructura. Podemos observar como Berruguete desea acercarse a la escultura y la aproximación a los modelos que

<sup>61</sup> DACOS, Nicole, *Voyage à Rome...*, p. 42.

llevará a cabo en los retablos de Valladolid<sup>62</sup>. Las figuras de las ninfas están dotadas de una gran energía contenida (fig.14) y se acompañan las máscaras en medio de los grutescos. En resumen la grandísima pasión que muestran ambas obras delatan la personalidad de Alonso en las Logias.



Grutescos y ninfas bailando en un pórtico. Bóveda, detalle.

### Otras obras atribuidas y discutidas:

- *Apollonia giudicata da re Tarso e rinchiusa in prigione*. Galería de la Academia. Florencia. Óleo sobre tabla, 39x55cm:



<sup>62</sup> DACOS, Nicole, *Rafael: Las logias del Vaticano*, ob. cit. p. 271.



Esta pintura se ejecutó para la iglesia de Santa Apolonia de Florencia. Como prueba tenemos el documento de la edición *torrentianiana* de las *Vidas* de Vasari y con variantes también en la edición *giuntina*. Vasari cuenta en la vida de Granacci como se mandó ejecutar para la iglesia de Santa Apolonia de Florencia, por una parte a Miguel Ángel el ornamento y el diseño de la tabla del altar mayor. Después Granacci llevará a cabo una serie de escenas al óleo, que ilustran la leyenda de la Santa Apollonia.

Gran parte de la crítica fijó la cronología de las tablas de Granacci entre 1516 y 1518. Las figuras alargadas, que pueden resultar caricaturizadas, serias, paralizadas, desencajadas o semidesnudas, participan en tensos diálogos de gestos y miradas expresivas. Esto no es nada usual en Granacci, y por ello Natali ve en Alonso al colaborador de esta obra, ya que entre sus amistades florentinas pudo estar Granacci. De hecho en la carta sobre el estado de salud de Alonso, ya mencionada en otro punto anterior, Miguel Ángel sugiere a éste que acuda a Granacci. En este cuadro se aprecia una posible segunda mano de otro artista.

La figura del rey Tarso, que se inclina para dar aviso del arresto de la hija y que se encuentra envuelto en paños con pliegues profundos y angulosos que esculpen la figura, parece una interpretación próxima a las figuras que Berruguete realiza en el retablo mayor de la iglesia de San Benito de Valladolid, sobre todo en el *San Mateo y el ángel* (fig. 11). Es una obra en la que las nubes donde Alonso coloca los personajes están sometidas a una definición concisa y simbólica de los volúmenes.

La segunda pintura que se atribuye a Berruguete por parte de Natali es el *Martirio de Santa Apolonia* (fig 15). Corresponde a la mano de Alonso el personaje que cepilla los dientes a la santa, al que representa con la espalda arqueada como se encuentran en las obras vallisoletanas, por ejemplo en *San Mateo* del retablo de San Benito (fig. 16).



Fig.16



Fig.15

- *Giuseppe presenta il padre e i fratelli al faraone*. Galería de los Uffizi. Florencia:



Natali aprecia semejanzas con pinturas de Granacci en esta obra pintada para la estancia de Pierfrancesco Borgherini. La fecha hacia la mitad de 1510. Se trataría de una colaboración con Granacci y bajo el patrocinio de Baccio d'Agnolo, y que es digno de mencionar ya que el taller de este último fue núcleo artístico e intelectual de la creación de la *maniera* moderna, según los escritos de Vasari. En él se citaban los artistas más conocidos del momento como Rafael, o en alguna ocasión Miguel Ángel, y otros florentinos y extranjeros<sup>63</sup>.

- *Retrato de un caballero*. Museo de Budapest. Óleo sobre tabla, 86x64cm:



<sup>63</sup> NATALI, Antonio, *Berruguete, Bembo e i compagni fiorentini*, en *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p.54.

Este retrato se encontraba, antes de llegar al Museo de Budapest, en la colección del marqués Federico Manfredini, primer ministro del Gran Ducado de la Toscana<sup>64</sup>. Posteriormente fue adquirida por Johann Ladislaus Pyrker, nombrado arzobispo de Erlau en 1827, y donado por éste último en 1836 al museo donde se encuentra actualmente.

Desde el siglo XIX el cuadro ha estado sometido a debate sobre la paternidad. Ha habido diversas opiniones acerca de ello, por lo que la historiografía ha recogido la atribución a distintos artistas como Leonardo da Vinci en 1846, o Sebastiano del Pombo en 1892, entre otros<sup>65</sup>.

En 1953 Longhi considera la obra de Berruguete y la incluye en su catálogo italiano, aunque observó características del estilo de Berruguete, apenas conocidas por él. Entre estas peculiaridades estilísticas se encuentran la textura de los elementos, en especial la de los paños, la disposición clásica en apariencia, pero sin apenas notarse por la agresividad psíquica. Sobre todo la inestabilidad permanente del libro que sujeta la muñeca del caballero del cuadro, en una representación de gran melancolía.

Sin embargo, pronto fue rebatida la atribución por parte de Longhi a Alonso. El primero en oponerse a tal atribución fue Diego Angulo Iníguez en 1955, seguido de Sidney J. Freedberg en 1961. Anteriormente, en 1924 ya se había pensado en la autoría de Giovan Francesco Bembo por parte de Carlo Gamba, ya que se observan características del cremonés en el retrato de este caballero. El enigmático rostro barbudo podría identificarse con ciertos rostros intensos “contemporáneos”, introducidos por Bembo en sus obras sacras, como por ejemplo, los frescos que realizó para la Catedral de Cremona. En la *Presentación del templo* (fig. 17) el hombre que se encuentra de pie, en la parte derecha de la obra muestra esta peculiaridad antes mencionada.



Fig.17

<sup>64</sup> Testimonio de 1811. *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p. 252.

<sup>65</sup> Sobre los distintos artistas a los que se ha atribuido: *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p. 252.

Por otro lado, es difícil hacer una aproximación de la cronología de la obra, pero los últimos estudios afirman que se trata de un cuadro fechado sobre 1515<sup>66</sup>. Por el contrario, un estudio reciente la data sobre 1535.

### 3.2 ESCULTURA

- *La Madonna della Cintola*. Iglesia de Santo Spirito. Florencia. Madera dorada y policromada, 165cm:



Esta figura de la Virgen fue atribuida a Berruguete por Maria Grazia Ciardi Dupré<sup>67</sup> en 1968. Se trata de una escultura de madera policromada, que era completamente desconocida por la crítica ya que se encuentra en un sitio de muy difícil acceso, cercana a la sacristía de la basílica del Santo Spirito, Florencia. Habitualmente está cubierta por una corona y joyas por la celebración anual de su fiesta.

Ciardi Dupré presenta para su estudio la escultura en una fotografía vieja, ya que en los últimos años los frailes han serrado el broche de oro del manto que llevaba sobre el brazo. Aun así, en la fotografía se aprecia la delicada y espléndida belleza, a pesar de los repintados y los dorados que la deforman con respecto al diseño original.

Durante cierto un tiempo fue atribuida a Donatello por parte de Fantozzi, debido a la gran calidad que todavía hoy se aprecia. Atribución interesante y sorprendente. Desde el punto de vista estilístico y compositivo, parece que está datada en la segunda década del

---

<sup>66</sup> Sobre la cronología de la obra: *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p. 252.

<sup>67</sup> CIARDI DUPRÉ DA POGGETTO, Maria Grazia, *Sull'attività italiana di Alonso Berruguete scultore*, s.l.: s.n., 1964, pp. 131-132.

*Cinquecento* y vinculada a la obra de Jacopo Sansovino, en concreto con el *San Jacopo* del *Duomo*, terminado en 1518. Sin embargo, muestra la recuperación de un modelo misterioso de Donatello, derivado de la Anunciación *Cavalcanti* en Santa Croce. Además hay muchos elementos que contradicen las reglas clásicas en esta escultura de madera, por las que Jacopo se regía en aquellos años.

En la *Madonna della Cintola*, los paños no se usan como elemento de estructuración, sino como deformación de la figura, mientras que la policromía y el estofado dan a la escultura un aspecto más patético y conmovedor, lo que responde perfectamente al estilo de Alonso Berruguete.

Hay algunas semejanzas con la *Anunciación* del retablo de la Mejorada de Olmedo (fig.10), aunque desafortunadamente esté repintada. Aun así, encontramos un rostro con características muy parecidas, como son la misma distribución del velo sobre la cabeza y el pecho, el aspecto de las manos, así como los gruesos pliegues idénticos del vestido y los pliegues de mayor tamaño y arrugados del manto.

Se pueden ver las reglas del Manierismo en el esquema compositivo de la escultura, a pesar de la clásica meditación y del gesto de las manos hacia delante de la Virgen y la sencilla colocación, que se descubren sin duda en la forma de los paños y los pliegues del manto, y que destruyen el equilibrio y la serenidad de la imagen sacra. Y que, desde las primeras obras italianas son elementos típicos que vemos en Berruguete, tanto en pintura como en escultura.

Hay una gran coherencia en cuanto al seguimiento de las normas formales, presente en toda la obra de Berruguete. Si esta obra fuese, como piensa Ciardí, de Berruguete, correspondería a las últimas obras de la estancia italiana del artista y la unirían mucho estilísticamente con las primeras obras de Alonso en España, en concreto con la obra de la Mejorada. Vemos la semejanza en las distintas obras de Alonso en su conocimiento del modelado, en el tratamiento del alargamiento de la figura de forma exquisita y elegante, y finalmente en el juego del tratamiento de los pliegues de los paños.

Mozzati añade en su estudio sobre ésta, que fue una obra “italiana” un tanto rara de su producción como escultor<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> *Norma e Capriccio...*, ob. cit. p. 236.

➤ *Tumba de Luigi Tornabuoni:*



Vasari atribuye esta tumba a un escultor llamado “el Cicilia”, del que no se sabe nada, y del que recuerda que actuó en el taller del padre Baccio, donde fue contratado en 1518 como entallador de follaje. Pero la misma Ciardi Duprè<sup>69</sup> no concede crédito a Vasari, pues afirma que, por las menciones que hace a la tumba, cree que no la conoce bien. Y además se atreve a pensar que pudo haber obtenido la noticia de segunda mano, que pudo haber sido tergiversada y haber entendido “Castiglia” en lugar de “Cicilia”, esto explicaría, según Ciardi, que se referían a la tierra de donde provenía Berruguete.

En comparación con algunas de las obras hecha por Alonso en España con algunos años de diferencia y con un material totalmente diferente al mármol de Carrara de esta tumba, la semejanza de estas obras españolas como son las de la sillería del Coro de la Catedral de Toledo, en concreto con la figura del *David* (fig. 18), no le cabe ninguna duda de que están realizadas por el mismo autor.



Fig.18



Fig.19

<sup>69</sup> Sobre la tumba de Luigi Tornabuoni. CIARDI DUPRÉ DA POGGETTO, Maria Grazia, *Sull'attività italiana di Alonso Berruguete...*, pp. 127-130

Se puede apreciar el mismo tratamiento de las manos, de la barba del “David” con el cabello de Tornabuoni, así como los paños. Estas características también las podemos ver en los profetas de la sillería del coro de la Catedral de Toledo. Pero la tumba de Florencia, a diferencia de los profetas de Toledo, muestra unos paños que tienen un modelado más fragmentado y cristalizado y además con más dinamismo.

Ciardi Duprè hace otra comparación con el relieve del retablo de San Benito, la *Conversión de Totila* (fig. 19), en el cual hay una figura que se asemeja a la de la tumba de Tornabuoni, por el abultamiento de los paños y el mismo tratamiento astillado, fragmentado, que le da sensación de irreal. En la figura del relieve de San Benito podemos observar la técnica del estofado, mientras que en la tumba florentina falta la policromía, y se ve en ella claramente una cualidad pictórica, como es la técnica del ropaje o los exquisitos bordados de la tumba. O también el juego de colores blanco y negro de la franja que recorre la tumba a modo de friso con figuras diabólicas y monstruosas.



Franja de la tumba Tornabuoni

Además para concluir en la atribución a Berruguete, asegura que la tumba muestra la gran actividad pictórica del escultor. También se ve la semejanza de la figura, con algunas variantes, que sigue el mismo esquema que el *Esclavo moribundo* del Museo del Louvre, en París, con la cabeza inclinada sobre el brazo extendido y que fue esculpido por Miguel Ángel para la tumba de Julio II en 1512-13. En la tumba de Tornabuoni se ve este esquema con la cabeza apoyada, y además un estilo arcaico influenciado por Giuliano da Sangallo, como es el uso de lo grotesco, la bicromía del negro y el blanco. Son elementos claramente representativos de Alonso Berruguete, y se sospecha que cuando se hizo esta tumba, en 1515, era el momento durante el cual empezó a trabajar en Italia.

Berruguete parece además haber tenido una cierta responsabilidad en la difusión del gusto macabro por los esqueletos, tomado como antítesis ontológica de la belleza: que estaba de moda en Florencia en 1517-18 no solo en Rosso sino también en Bandinelli, y que fue una moda también en el Tardogótico y el Cinquecento. Esqueletos enojados colocados en los ángulos del fresco de la tumba Tornabuoni.

➤ *Tumba de Giovanni Michiel:*



Ciardi Duprè<sup>70</sup> hace un estudio crítico de esta obra olvidada desde hace años, contraponiéndolo a la atribución dada por Vasari y Pietro Aretino, que hablan de Sansovino como autor. Ciardi observa estilos diferentes en la decoración que acompaña a la tumba. Estas figuras que muestran las diferentes manos de artistas: las figuras yacentes y los cuatro santos de los nichos.

El San Pedro, a la izquierda, es de gran agilidad y muy armonioso dentro del espacio del nicho, frente al San Pablo, a la derecha, que se sale del marco. Pero los santos superiores, San Juan Bautista y San Miguel, que representan a los patronos del cardenal Giovanni Michiel, son completamente diferentes entre ellos. El primero, delgado, rígido y muy pulido, mientras el segundo es muy fuerte y caracterizado por movimientos agresivos. Luego los dos ángeles que coronan la obra junto a la guirnalda y el escudo de armas, tienen también aspectos diferentes de la traza escultórica. El de la izquierda es sólido y tosco, y el de la derecha en cambio tiene más movimiento. El primer ángel se asemeja a los dos del zócalo de la base, pero son más armoniosos y con un modelado más suave.

La figura del San Miguel no pertenece al esquema compositivo típico de Sansovino, sino que sigue el diseño de la curvatura. Esta tendencia, en contra de la composición unitaria clásica, tiene su origen en Miguel Ángel y está totalmente fuera de lo común en Jacopo Sansovino.

Además hay numerosos elementos que son inconcebibles en Jacopo respecto a San Michiele, por ejemplo el mármol, que está tratado en contra del estilo puramente clásico, para conseguir la pasión y el sentimiento que se ha conseguido en la piel de ambas figuras, sobre todo por la piel marchita de Lucifer, que da la sensación de un

---

<sup>70</sup> Sobre la tumba de Giovanni Michiel. CIARDI DUPRÉ DA POGGETTO, Maria Grazia, *Sull'attività italiana di Alonso Berruguete...*, pp. 113-127.



cuerpo macabro, desfigurado. Por la fuerza al esculpir, la violencia y el movimiento, se ve claramente la influencia de Miguel Ángel en Berruguete.

La misma fuerza agresiva en las figuras las vemos también en sus retablos con su gran dinamismo y la torsión. Estas características se ven también en todas las obras de Berruguete, las manos pequeñas, los brazos doblados y acortados, los pies cortados como accesorios, y el “stiacciato”, para dar impresión de profundidad, y estofado.



Fig.23

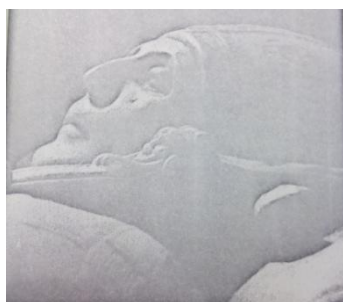


Fig.20



Fig.23

Además, en la tumba Michiel, la intervención de Berruguete fue bastante importante y amplia. También hay otras figuras del mismo conjunto, como el San Miguel, el San Pablo, el cardenal San Angelo y el querubín de la derecha.

Sobre San Pablo (fig. 21) y San Miguel fig. 22) afirma que no hay dudas sobre los parecidos en la forma de las cabezas, las manos y los brazos, y los pliegues de los paños de la capa y de la túnica del San Pablo. Son muy distintas en cuanto al esquema compositivo, por la actitud contraria en que están representados ambos, uno en acción y en grupo, y el otro en reposo y solo.

Rostro cardenal Sant'Angelo: gran semejanza con el del cardenal Tavera en Toledo (fig.20), y también iguales a algunos profetas de San Benito, con el mismo corte decidido y el mismo sentimiento conmovedor. Por estas razones Ciardi cree que pertenezca a Alonso.



Fig.21



Fig.21

La figura yacente del Cardenal Michiel (fig. 23) es contraria a lo visto en las anteriores (Pablo y Miguel) y presenta rasgos sansovinescos en los paños. Pero hay dos aspectos en esto en lo que muestra muchas semejanzas con las esculturas de Alonso, como es el gusto por la incesante experimentación por nuevos esquemas, como se ve en el rostro del cardenal, parece ser visto siempre en toda la obra de Alonso. Esto se ve en el retablo de San Benito, donde aparecen influencias claramente de la Antigüedad clásica y de otros artistas como Donatello, Ghiberti, Miguel Ángel y Rafael.



Fig.22

## 4. INFLUENCIA

### 4.1 La estancia italiana y la construcción de su prestigio a su vuelta a España

La vuelta a España de Alonso se produjo a finales de 1518, y llega con un concepto de artista distinto al que se tiene en Castilla, creyéndose superior a los demás artistas y demostrándolo con desplantes hacia la clientela y colegas<sup>71</sup>, ya que se lo podía permitir gracias a su buena posición económica.

En sus últimos días de vida, en 1559, adquirió el señorío de Ventosa de la Cuesta<sup>72</sup>, fruto de su afán de adquirir un señorío y reflejo de su desahogada posición económica. Todas estas pretensiones servían para ganar en categoría social y prestigio. Esta venta fue concedida a perpetuidad, por parte de la Corte que se hizo común como medio de obtener rápidos ingresos para costear los numerosos gastos ocasionados por las guerras.

El reconocimiento artístico de Alonso se debe al dominio del dibujo y al conocimiento que demostró del arte italiano. Además, otra singularidad de Alonso fue su forma de trabajar. Para él, era imprescindible hacer diseños previos a la ejecución final de su obra y trabajar a “puertas abiertas”<sup>73</sup>. Lo aprendió en Italia, lo trajo a España y lo llevó a cabo en su taller. Esta característica fue la clave de su éxito a su vuelta, junto con las enseñanzas artísticas aprendidas en el círculo de Miguel Ángel y el italianismo.

La literatura artística española señalaba que “la vinculación con Miguel Ángel era garantía de buen hacer o al menos de haber rozado la gloria”<sup>74</sup>. La relación profesional entre Alonso y el maestro italiano Miguel Ángel se difundió entre los aficionados españoles durante el segundo cuarto del siglo XVI, apoyado sobre todo por el tránsito de grabados sobre su obra a la vuelta de Alonso a España<sup>75</sup>. El artista español, Alonso, a través de sus conversaciones hacía referencia a Miguel Ángel. Años más tarde, un descendiente suyo, Diego de Ulloa, demostró esta vinculación<sup>76</sup>.

A su vez, la Antigüedad clásica fue el referente utilizado para las obras del Renacimiento, y por ello podemos observar detalles secundarios en las obras del momento como elementos recurrentes. Es decir, los artistas copiaban restos de la

---

<sup>71</sup> “Su acusada autoestima le condujo a permitirse ciertos alardes y desplantes ante clientes y colegas”, en referencia a su llegada a España respecto a su gran capacidad creadora y a los demás artistas españoles de su tiempo. REDONDO CANTERA, María José, *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, p. 66.

<sup>72</sup> CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980, p. 33.

<sup>73</sup> REDONDO CANTERA, María José, *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, p. 71.

<sup>74</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra... ob. cit.*, p. 25.

<sup>75</sup> REDONDO CANTERA, María José, *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, p. 73.

<sup>76</sup> “fue aquel grande artífice compañero de Michael Angelo”. ALLENDE SALAZAR, Juan, “*La familia Berruguete*”, ob. cit. p.195.

Antigüedad clásica y los incorporaban a sus obras. Son elementos clásicos sobre obras religiosas, lo profano se amolda a lo religioso. Un ejemplo de ello es la obra del *Laoconte*, como hemos visto, y que lo utilizará como modelo para sus obras posteriores y, de este modo, lo podemos comprobar en el *retablo de la Epifanía* en la iglesia de Santiago de Valladolid y en el *San Sebastián del retablo de San Benito* de Valladolid<sup>77</sup>.

La capacidad de innovación y reutilización de modelos del pasado se ve claramente según apunta M. C. García Gainza en el *Ecce-Homo*<sup>78</sup> de Olmedo, que pudo haberse inspirado en el *Mercurio* que estaba en Florencia en la galería de los Uffizi. Lo que hacía era transformar los elementos clásicos para adaptarlos a la concepción cristiana, y lo que se puede ver en toda su obra artística. Fue una figura muy admirada y de la que se realizaron numerosas copias en los siglos XVI y XVII, por las posturas de sus piernas, que se encuentran cruzadas, lo que era muy poco decoroso para realizarlo en una figura religiosa, y que Berruguete lo transformó como gesto de aflicción de Cristo.

En referencia a lo aprendido en Italia, hay un comentario<sup>79</sup> de Alonso al volver a España en el que expresa su gran admiración ante la contemplación de una obra antigua. Es el caso del sarcófago de Husillos (Palencia), que demuestra el conocimiento logrado a través de la contemplación de numerosas obras de la Antigüedad tanto en Roma como en Florencia, y la capacidad para comparar y apreciar estas obras.

---

<sup>77</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra...*, ob. cit., pp. 69 y 70.

<sup>78</sup> GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Alonso Berruguete y la Antigüedad*, ob. cit. pp. 20, 21.

<sup>79</sup> “Ninguna cosa mejor he visto en Italia, y pocas tan buenas”. MORALES, A. de, *Relación del Viage que... hizo el año de 1572 en Galicia y Asturias*. Ed. P. Florez, Madrid, 1765, p. 23.

## 4.2 Influencias italianas en Alonso vistas por la crítica

Desde el estudio de la obra de Alonso, veremos los influjos que sufrió durante su época de formación en Italia con los grandes maestros italianos. Estas influencias se vieron ocultas y eran difíciles de descubrir debido a la transformación que sufría todo aquello que pasaba por la mente del propio artista. Como ya veremos, Alonso tenía una gran capacidad de asimilación y transformación<sup>80</sup>.

La influencia que encuentran más dudosa es la aportada por Orueta<sup>81</sup>, que observa en Alonso una huella de los quattrocentistas. Hay que tener en cuenta que Orueta en su estudio sobre Berruguete presta demasiada atención a las posturas que se asemejan con la de los artistas italianos de comienzos del siglo XV, como Donatello, Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Ghiberti. De ellos toma su espiritualidad, no su clasicismo, tomándolo como elemento de expresión y se queda con su goticismo<sup>82</sup>, con su intensidad interna. Podemos ver estas posturas similares en alguna figura del retablo de San Benito, que destacan por las actitudes semejantes y sobre todo por la emoción interna. Estas figuras que realiza en España en la Catedral de Toledo o en San Benito, se corresponden con modelos que el pudo visitar en Italia, como por ejemplo las puertas de Ghiberti del Bautisterio de Florencia, los relieves de la portada de San Petronio en Bolonia de Jacopo della Quercia o las esulturas del Campanile de Florencia de Donatello.

Aunque Orueta fije su atención en las posturas semejantes de Alonso con estos italianos del *Quattrocento*, no hay nada más contrario que la calma de Donatello frente a la inestabilidad de Alonso. Por lo que no se le puede llamar influencia a tan solo algunos dibujos que tomaría en Italia, para luego coger ideas y en España transformarlas por completo.

De lo que sí que podemos decir que es una influencia fue de Miguel Ángel, ya que tienen ciertos puntos comunes en su obra. Orueta le considera como la mayor influencia y dijo que éste también se inspira en los maestros florentinos de la primera mitad del siglo XV, como Donatello, tomando de ellos ciertos matices psíquicos a los que da una nueva modalidad y lleva a los últimos grados de su desarrollo con la fuerza extraordinaria de su inspiración<sup>83</sup>. Y dice que tanto éste como Alonso comienzan su carrera al mismo tiempo, y que el uno influye al otro, y aportan al arte su personalidad.

---

<sup>80</sup> Su obra se basa en recuerdos florentinos y romanos, pero espiritualizados y barroquizados por su genio. CAMÓN AZNAR, José, ob. cit. p.15.

<sup>81</sup> ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Valladolid: Ministerio de Cultura, 2011, p. 50.

<sup>82</sup> Sobre el goticismo en la obra de Berruguete, Camón Aznar dice que su origen seguramente se deba a Donatello. CAMÓN AZNAR, José, ob. cit., p. 16.

<sup>83</sup> ORUETA, Ricardo de, ob. cit., p. 53.

Igualmente, Camón Aznar<sup>84</sup> también lo cree así, y añade que es extraño no encontrarnos con alguna huella del maestro en figuras esculpidas por Alonso. Sin embargo, en el influjo que ejerció M. Ángel también hay transformaciones de las formas miguelangelescas por parte de Berruguete.

Volviendo a Orueta y la influencia de los góticos (Donatello, Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Ghiberti), habla de que existe una semejanza con ellos: “el movimiento, que es exaltado y poco lógico, sin justificación, con el predominio de la impulsión sobre el orden y la armonía”<sup>85</sup>. Es con lo que se vincula a Berruguete, un movimiento no lógico, sin causa con el movimiento psíquico que revelan. Al contrario que Miguel Ángel que suele buscar una justificación para ello.

También se ve la influencia de Rafael pero en menor medida, la de Filippino Lippi, ya que colaboro con él en una obra y sus estilos se asemejan por las formas estilizadas.

En cuanto a la influencia de Leonardo da Vinci toma su peculiaridad técnica en pintura. Hablamos del *sfumato*, un claro referente leonardesco. Sin embargo, Berruguete irá mucho más allá en la delimitación de luces y sombras, por lo que se debe confrontar con Beccafumi y otros manieristas<sup>86</sup>.

El núcleo de la obra de Berruguete fue la gran labor en la creación del Manierismo<sup>87</sup>: Longhi reconoce a Berruguete como el primer manierista. Se observa en su obra, tanto en pintura como en escultura, la pura esencia de este estilo. Y no se le considera un manierista de Miguel Ángel, pese al influjo de éste sobre el artista<sup>88</sup>.

Las semejanzas que unen a Alonso con la primera generación de manieristas son las notas anticlásicas y disparatadas que forman lo que conocemos como *maniera*. Beccafumi fue contemporáneo de Berruguete, pero Rosso y Pontorno eran menores que él, por lo que no es difícil entender la actitud de Alonso como creador de este estilo.

El estilo pictórico de Berruguete, según Juan José Martín González<sup>89</sup>, supera al más extremado de los italianos Rosso o Beccafumi.

En definitiva, por aquel entonces Alonso fue reconocido como uno de los mejores artistas de su tiempo en la escultura hispana del siglo XVI, por parte de los críticos a lo largo de la historia y de sus contemporáneos. Esto es debido a que supo reinterpretar lo aprendido en Italia adaptándose a la demanda de la clientela española, todavía anclada en la tradición, y de lo que surgiría un resultado distinto y extraordinario.

---

<sup>84</sup> CAMÓN AZNAR, José, ob. cit., p. 16.

<sup>85</sup> ORUETA, Ricardo de, ob. cit., p. 57.

<sup>86</sup> MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, *Alonso Berruguete, pintor*, ob. cit. p. 54.

<sup>87</sup> Antes se mencionaba que el Manierismo en Berruguete era una exageración de un estilo y que tal tendencia era una vulgar imitación. Pero tal consideración cambió gracias al estudio de María Luisa Caturla. CATURLA, María Luisa, *Arte de épocas inciertas*, Madrid: Arbor, 1944.

<sup>88</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José., *Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete*, Valladolid: Sever Cuesta, 1962, p. 18.

<sup>89</sup> MARTÍN GONZÁLEX, J.J., ob. cit. p. 22.

## 5. CONCLUSIONES

La figura de Alonso Berruguete ha sido muy valorada en vida del propio artista, pero abandonada por la historiografía durante principios del siglo XX, época en la que se interesaban más por la obra española, olvidando la estancia italiana del artista.

En cuanto a la influencia de Italia en las obras que realizó en España, Alonso transforma los elementos clásicos para adaptarlos a la concepción cristiana. Se observa la huella de la Antigüedad clásica en sus obras, las dota de una gran originalidad en aquella época.

Nos encontramos con numerosas hipótesis en torno a la vida del artista, por lo que resulta difícil elaborar el recorrido que realizó por toda Italia durante principios del siglo XVI. Todo ello acompañado de las dificultades en cuanto a su identificación en documentos, por ejemplo, el reconocimiento del *giovane spagnolo* como Alonso Berruguete.

Se han realizado atribuciones, algunas consideradas hoy erróneas, por parte de la historiografía italiana. He de destacar la figura de Roberto Longhi, historiador del arte muy importante por sus estudios de Alonso en Italia. Este historiador marcó un momento clave en la historiografía y supuso el principio del estudio en profundidad de la obra artística de Alonso en Italia.

En definitiva, aunque hay muchos documentos sobre la estancia italiana de Alonso que están registrados en los últimos años, es un tema que aún debe ser investigado más en profundidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, t. 2, Zaragoza, 1917
- ALLENDE SALAZAR, Juan, “La familia Berruguete”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones: Castilla artística e histórica*, Valladolid: Grupo Pinciano, 1982, VII, 1915-19916
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje*, Universidad Autónoma de Madrid. Centro Superior de Estudios de Oriente Próximo y Egiptología, 2011
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra. Fortuna crítica y fascinación italiana*, Valladolid, 2008
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Salamanca: Colegio de España, 1988
- BOUCHER, B., *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1991
- CRUZADA VILLAAMIL, G., *Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete, El Arte en España*, V (1866)
- CAGLIOTI, F., *Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*”, en *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, DI GIAMPAOLO, M., GREGORI, M., SACCOMANNI, E., Napoli, Paparo Edizioni, 2001
- CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980
- CATURLA, María Luisa, *Arte de épocas inciertas*, Madrid: Arbor, 1944
- CIARDI DUPRÉ DA POGGETTO, Maria Grazia, *Sull’attività italiana di Alonso Berruguete scultore*, s.l.: s.n., 1964
- DACOS, Nicole, *Rafael: las logias del Vaticano*, Barcelona: Lunwerg, 2008
- DACOS, Nicole, *Voyage à Rome: les artistes européens au XVI siècle*, Fonds Mercator, 2012
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, “Alonso Berruguete y la Antigüedad”
- HOLLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua; seguido de El diálogo de la pintura*, Madrid: Visor, D.L, 2003, *de la pintura*, Madrid: Visor, D.L, 2003
- HOYOS ALONSO, Julián (ed. lit.), *Alonso Berruguete. Su obra e influencia: actas del curso de la Universidad Casado de Alisal, celebrado en Palencia y Paredes de Nava entre los días 10 y 12 de noviembre de 2011, Centro regional de UNED en Palencia*, Palencia, 2013
- MARÍAS, F. y PEREDA, F., “Petrus Hispanus y el bastón del Gonfaloniere: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXX, 2002
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José., *Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete*, Valladolid: Sever Cuesta, 1962
- MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, *Alonso Berruguete, pintor*



- MORALES, A. de, *Relación del Viage que hizo el año de 1572 en Galicia y Asturias*. Ed. P. Florez, Madrid, 1765
- MORTE GARCÍA, C., “Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255, 1991
- MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, 1987
- MOZZATI, T., “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, LI, 2007 (2009)
- *Norma e Capriccio: spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*, Firenze: Giunti, 2013
- ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Valladolid: Ministerio de Cultura, 2011
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *Vidas*, Madrid: Alianza, 1986
- REDONDO CANTERA, María José, *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, Sao Paulo: Hedra, 2004
- SILVA MAROTO, Maria Pilar, *Pedro Berruguete*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998
- VASARI, G., *Le Vite- Edizioni Giuntina e Torrentiniana*. <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>
- WALDMAN, L. A., *Two foreign artists in Renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, *Apollo*, CLV, nº 484, 2002