

CONSIDERACIONES SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Al llegar el cuarto centenario de la muerte de Alonso González Berruguete —o simplemente, Berruguete, como era habitualmente conocido y él mismo se llamaba—, es natural que broten comentarios en torno a su figura y su arte. Aunque todavía no haya empezado a recogerse la cosecha de aportaciones, no parece aventurado este vaticinio: a saber, que serán mucho menos importantes que las que ha suscitado el reciente centenario de Velázquez. Huelga decir que no hay por qué comparar a los dos artistas. Y sin embargo, podría haber motivos para una copiosa bibliografía renovadora. No ha exagerado un ápice Gaya Nuño¹ cuando, a propósito del tablero de Job de la sillería de Toledo, exclama: “Sólo por este panel, Berruguete es nuestro mejor escultor” (fig. 27). Pues naturalmente, ha de juzgarse el mérito de un artista, como el de cualquier hombre, no tanto por sus fallos como por sus aciertos. Importa saber hasta dónde ha remontado el vuelo. Y nadie siguió tan lejos el de Berruguete, cuando éste se entregó de lleno a una empresa. Claro es que nos referimos al Berruguete escultor, pues aunque la boga del manierismo pictórico en estos últimos años le haya beneficiado, sin embargo su pintura de época española no permite ensalzarle más allá de lo discreto. Y su pintura de época italiana es pródiga en atribuciones benévolas.

¿Razones de esta escasez de estudios? De siempre, la pintura ha despertado un mayor interés entre entendidos y legos. Se presta a los pormenores de la narración y es muy apta para reflejar el ambiente de una época, como acredita el caso de Velázquez. A esto hay que agregar la propia conciencia de superioridad que anida en

¹ JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Alonso Berruguete en Toledo*, Editorial Juventud, Barcelona, 1944.

los pintores. Recuérdese que los grandes tratadistas —Leonardo en cabeza—, han defendido tesoneramente la “superioridad de la pintura” sobre las demás artes. Mas en puridad no hay base para justificar esta inmodestia, ya que toda jerarquía habrá que establecerla no entre las clases de artes, sino entre las mismas obras. A la realidad antedicha hay que agregar que en España constituyen excepción los degustadores de la escultura, circunstancia particularmente grave, por cuanto contamos con un número y calidad de piezas de este arte verdaderamente extraordinarios, sobre todo de los siglos XVI al XVIII. Miles de obras aguardan pacientemente la llegada del estudioso que las libre del desconocimiento. Incluso nuestros escultores principales están necesitados de buenas monografías. Sin estos estudios previos, es claro que los estudios panorámicos habrán de presentar dolorosas lagunas. Por lo que respecta a Alonso Berruguete, sábese que el gran libro que le corresponde está aún por escribirse. Pero mientras esto no llegue, bueno será seguir amontonando datos y opiniones.

El plano humano y social.

Según habitualmente sucede tratándose de artistas españoles, las noticias que se refieren a la intimidad de Berruguete son escasas, al par que resultan casi suficientes los datos de archivo que permiten la clasificación indubitable de la mayor parte de las obras. Y aún hemos de considerarnos afortunados, ya que la personalidad de Berruguete nos es mucho mejor conocida que la de otros artistas de la época, gracias a la abundancia de datos que nos suministran los pleitos de Berruguete, a los que fue tan aficionado.

En Berruguete se ofrece esta infrecuente circunstancia: la de ser un hombre de mundo, un personaje de negocios, al par que un extraordinario artista. Fue benévolamente tratado por la fortuna. Hay quienes, románticamente, piden para el artista una vida de heroicos sufrimientos. Pero no existe razón alguna que acredite que para crear grandes obras haya que vivir punto menos que en la miseria. Las dificultades aguzan la inteligencia y en ciertos aspectos el arte; pero no sabemos igualmente hasta qué punto le dañan. Ciertos críticos se han dolido de que Velázquez haya vivido en esa cárcel de oro, que era la Corte. Pero junto a una obra artística problemática, en el caso de que Velázquez hubiera vivido al margen de la vida oficial, está la realidad incontrovertible de sus maravillosas pinturas hechas en Palacio. ¿Quién puede afirmar que el arte de Berruguete

haya salido perjudicado, en razón al signo favorable de sus finanzas?

Esta situación, a no dudarlo, determinó que no sintiera el apremio en la contratación de obras, pero eso mismo le dio más libertad sobre el cliente, de forma que éste hubo de aceptar las caprichosas invenciones que hoy tanto placer nos causan en Berruguete.

Y como hombre de negocios, Berruguete era interesado y oportunista. Sabemos que en sus primeros años, a la vuelta de Italia, está ligado a la realeza por ciertos compromisos. El vínculo no se pierde en el transcurso de su vida. Sin embargo, ¿qué de fundamental hace Berruguete que pueda justificar sobradamente los saneados ingresos de la escribanía del crimen de la Chancillería de Valladolid, que a perpetuidad le fue otorgada en 1523?² Tal distinción se repitió luego con otros artistas. Según Ponz³, por la ejecución del retablo mayor de la catedral de Astorga, le dieron a Gaspar Becerra tres mil ducados, más el oficio de escribano, que suponía un beneficio mucho más grande. De una manera similar, los pintores del siglo XVII solicitaron "pasos de vara de alguacil". Vicente Carducho pidió uno en 1631, que le fue denegado; pero en cambio se le otorgó a Velázquez⁴. Falta de dinero la realeza, prefería pagar no efectivo, sino con puestos en la administración pública. Dañosa costumbre, porque como tales cargos se daban a personas que desconocían su desempeño, se les autorizaba la suplencia. Los azares de la vida de Berruguete determinan incesantes ausencias de Valladolid, no faltándole excusas para mantenerse alejado de la escribanía, por razón de estar trabajando para el Emperador. La investigación habrá de precisar qué menesteres retienen con esta asiduidad a Berruguete cerca del Emperador. Así pues es sustituido legalmente en el puesto, habiendo solicitado incluso que la escribanía pasara a su hijo Alonso Berruguete Pereda⁵.

² Numerosos documentos sobre Berruguete, en JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid. Acerca de su obra, consúltense las papeletas de JUAN AGAPITO Y REVILLA: *La obra de los maestros de la escultura castellana*, Valladolid.

³ *Viaje de España*.

⁴ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez*, Archivo Español de Arte, 1958, pág. 58.

⁵ FILEMÓN ARRIBAS ARRANZ: *Ilustraciones a las biografías de Alonso González Berruguete y de su hijo Alonso Berruguete*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, tomo XV, pág. 243.

Que era interesado en materia de dinero, nos lo dice el veedor de las obras del Alcázar de Toledo en 1550, en ocasión de que el escultor se negó a salir fiador de un arquitecto de escasos fondos, cual Hernán González de Lara: "Berruguete, en las cosas de hacienda, es tan atentado cuanto le conviene" ⁶. No le fueron ajenos los negocios de banca. Por los años de 1529 y 1530 realiza "compras de rentas", es decir, préstamos, a diversos propietarios de viñedos de Tudela de Duero (Valladolid), con un interés del siete por ciento ⁷.

Desencadena un pleito contra su tío Vicente Valenciano, por supuestas deudas, demostrando el sumario que el deudor era el propio Berruguete. Casa con Juana de Pereda, hija de mercaderes, cuando la costumbre general de los artistas era buscar alianzas matrimoniales con gentes del ramo. Sus dos hijas contraen matrimonio con hombres de banca, con los que no se arredra a pleitear Berruguete.

Posee en Valladolid casas principales con rango de palacio, en las cuales tiene establecido su taller, pero aún era dueño de otras fincas urbanas ⁸. En punto próximo a la ciudad tenía viñedos y lagar. Cuando el convento de San Benito le vendió el solar para la edificación de sus casas, le puso por condición que no pudiera expender vino en ellas, con objeto de que no surgiera la competencia con el monasterio, que estaba frontero; pero Berruguete fue hábil para esca- motear esta prohibición.

Adquiere en 1542 el señorío de Villatoquite, donde, como gran señor, pasa los veranos. Un giro adverso en los negocios le hizo renunciar a este señorío en 1556. Pero nuevamente se reanimaron sus ínfulas, adquiriendo en 1559 el señorío de La Ventosa (es decir, Ventosa de la Cuesta, provincia de Valladolid), por juro de heredad. Desembolsó dieciséis mil maravedís por vecino, con un total de 192.000, a lo que hay que agregar otros 500, también por vecino, en concepto de cesión de derechos para la recaudación de alcabalas. Pero en cambio recaía en su persona la jurisdicción civil y criminal, y se le declaraba exento de pagar impuestos, pudiendo exigírselo a sus súbditos. Como es sabido, nuestros reyes habían autorizado la venta de tierras, villas y ciudades reales, con objeto de obtener ingresos

⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Nuevos datos sobre la construcción del Alcázar de Toledo*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1960.

⁷ BARTOLOMÉ BENASSAR: *En Vielle-Castille: Les ventes de rentes perpétuelles. Première moitié du XVI^e siècle*, en "Annales", nov. dec. 1960, p. 1.121.

⁸ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, pág. 140.

inmediatos para sufragar los cuantiosos gastos militares impuestos por su política. Esta medida se mantuvo a lo largo del siglo siguiente, de manera que en el XVIII la Monarquía había perdido la mayor parte de sus derechos en el territorio nacional, lo que obligó a una contra-medida que hubo de lesionar concesiones otorgadas a perpetuidad. Así, pues, el caso de Berruguete es uno entre los miles que podrían citarse.

Sus grandes medios económicos justifican que se le diera licencia para instituir mayorazgo. Cuando muere, en setiembre de 1561, su cadáver es trasladado desde Toledo, lugar de su óbito, a su señorío de La Ventosa, en cuya iglesia de la Asunción recibe sepultura. Circunstancia acreditativa igualmente de una desahogada economía. Pocos artistas han podido permitirse algo semejante. Recordemos que Bartolomé Ordóñez, también de los pocos artistas con buenos medios de fortuna, dejó dispuesto en el testamento que si moría en Italia su cadáver fuera trasladado a Barcelona, para que sus cenizas reposasen junto a las de su mujer. Pero por lo demás, Berruguete se enterró humildemente, como el común de los artistas, bajo sencilla losa. De esta manera, el hermoso sepulcro del rejero Andino, en la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, sigue siendo excepcional entre los artistas españoles.

Abundan los testimonios de que era omnímodamente estimado en Castilla. Cristóbal de Villalón emite juicios ditirámicos a propósito del retablo de San Benito⁹. En cierto documento de la época se hace constar que Berruguete tenía "una gran amistad con todos los dichos letrados y caballeros que están en la dicha villa [Valladolid] y cabida en la casa real". En unas probanzas de pleitos, publicadas por Martí, se llega a la hipérbole: "Quel dicho Alonso Berruguete era tan docto y perito en las artes de la pintura y escultura y arquitectura, que en ellas era el más famoso en su tiempo, ni antes ni después acá se vio ni conoció en estos reinos de España". También es significativo que Vasari no se olvide de mencionar en sus *Vidas* a "Alfonso Berrughetta, español", recordando que estudió los cartones de la guerra de Pisa, de Miguel Angel.

Cuando entra al servicio de Carlos V recibe el tratamiento de magnífico señor. Hay datos de que fue ayuda de cámara. Así se expresa el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos: "Carlos V... a

⁹ CRISTÓBAL DE VILLALÓN: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1939. En *Fuentes literarias para la historia del arte español*, por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, tomo I, 1923.

Berruguete, pintor y escultor insigne... también le dio la llave de su cámara" ¹⁰. Y Palomino, en sus biografías de artistas, señala que Carlos V le honró "con la llave de su ayuda de cámara, oficio que le sirven caballeros cruzados". Sánchez Cantón considera pura fábula el que haya sido ayuda de cámara, pero en cambio da como cierto el que llegara a ser pintor de cámara del Emperador ¹¹, según lo cual convendría afinar la vista en busca de pinturas que le puedan pertenecer.

Como hombre típico del Renacimiento y a semejanza de los artistas italianos, aflora en su comportamiento un nada disimulado orgullo. La influencia de Italia a este propósito parece un factor decisivo. Cuando está ejecutando la sillería de la catedral de Toledo, el fabricante ordena a Berruguete y Felipe Bigarny que retirasen la sillería vieja, para instalar la que ellos estaban labrando. Berruguete se niega, argumentando "no ser obligado a deshacer, mas de hacer las dichas sillas". El desmontar la sillería vieja le pareció ocupación indigna de su persona. En cierta ocasión recibió el encargo de realizar una copia de un retrato de Don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla, ofreciéndosele por este menester un ducado. Berruguete repuso que no lo haría por menos de seis, viéndose obligado a ceder el comitente ¹². Sin embargo, supo compaginar este orgullo con actos de generosidad y con una ponderable altura de miras. Ningún testimonio más valioso que su amistad con Juan de Juni. Los dos artistas tenían establecidos sus reales en Valladolid. Sabemos que Berruguete opinaba "que no había venido a Castilla otro mejor oficial extranjero que el dicho Juni". De haber sido un mezquino, le habría molestado la presencia de Juni en Valladolid, tan solicitado por los clientes. Y por otra parte, en caso de enemistad, Juni habría llevado la peor parte, dado el óptimo ambiente de Berruguete en Castilla. Por esto precisamente es más estimable la conducta del escultor de Paredes.

Lo antedicho pone de manifiesto que Berruguete reúne los requisitos necesarios para darle el calificativo de excepcional. Goza de una posición económica envidiable, ostenta cargos públicos, tiene título y ocupación en Palacio y el pueblo reconoce el valor de su arte

¹⁰ *Noticia general para la estimación de las artes*, 1600. En *Fuentes...*, de SÁNCHEZ CANTÓN, tomo I, pág. 317.

¹¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXII, pág. 139.

¹² MANUEL GÓMEZ MORENO: *Las águilas del Renacimiento*, Madrid, 1941.

y lo juzga como el cenit de la época. Dóciles discípulos luego dispersan la semilla por Berruguete lanzada, de suerte que su arte deja perdurable huella en Castilla. Juntamente, su figura es puntal inexcusable en esa carrera de prestigiamento del arte, como actividad superior del ingenio humano, y que da origen a ese culto a la personalidad, una de las aportaciones más peculiares del Renacimiento. Por fortuna, el juicio que hoy nos merece Berruguete no disiente del de sus contemporáneos.

Premisas de su formación.

No pudo escapar Berruguete, naturalmente, a los imperativos del medio ambiente, a las circunstancias peculiares de la vida española del siglo XVI, ni permanecer refractario a los contactos y aproximaciones que le deparó su etapa formativa en Italia. Orueta —hasta ahora el crítico más autorizado que haya tenido el escultor— descubrió en él un artista esencialmente gótico¹³; pero entendiendo por tal un artista profundamente cristiano. Precisamente por eso —afirma Orueta— tomó por guías, de entre los italianos, a los más emparentados con el goticismo, como Donatello. También Azcárate afirma que la pervivencia del goticismo en la escultura española del Renacimiento se justifica como la garantía de la continuidad cristiana del medioevo¹⁴.

En su etapa final había creado el gótico una modalidad agónica y lacerante, popularizándose las carnes magras y consumidas, que fueron tan del gusto de Berruguete. Es la misma línea en la que se mantiene el escultor español más férreamente goticista de aquel entonces: Juan de Balmaseda. Por eso precisamente, Berruguete cuando ha de labrar el Cristo del retablo de San Benito, prefiere representarle vivo, en sus postreros instantes, y no muerto, según el uso general. Ello le daba ocasión para efigiar esos momentos angustiosos, llegando su verbo dramático a entrar tan de lleno en los horribles sufrimientos de todo orden que padeció el Señor, que su cuerpo parece querer desasirse del madero (fig. 1). Un rasgo de evidente atrevimiento en la iconografía cristiana, ya que podría interpretarse como un fugaz momento de vacilación de una de sus voluntades, la humana, como aquél que tuvo en el Huerto de los

¹³ RICARDO ORUETA: *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917.

¹⁴ JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: *Escultura del siglo XVI*, en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958.

Olivos o el mismo de la Crucifixión, cuando Cristo exclama, bajo los atroces dolores y la angustia moral, "Dios mío, Dios mío por qué me has abandonado". De suerte que aunque infrecuente, no deja de ser plenamente ortodoxa esta interpretación.

Como señalaba Orueta, en su formación italiana predomina el fondo cuatrocentista. Brunelleschi le trasmite la nerviosidad técnica del bronce, que Berruguete traduce a la madera. De Donatello ha captado el fino sentido de la elegancia, la gracia de las curvas prolongadas. A Jacopo della Quercia se remonta su afición a aplastar las figuras contra el plano, de un modo similar a lo que sucede con Juni, abastecido en similar fuente. En esto precisamente se aparta del relieve pictórico preconizado por Ghiberti.

También Orueta pormenorizó con lujo de detalles la aportación miguelangelesca al arte de Berruguete. Del genial escultor aprendió a situar las figuras en el espacio. De esta suerte sus esculturas permanecen sólidamente plantadas, con equilibrio bien garantizado. Weisse ha insistido en estas influencias de Miguel Angel, que para él son las predominantes en Berruguete¹⁵. Pero también Orueta expone las diferencias que separan a Berruguete de Miguel Angel. Pues mientras que en el escultor florentino el movimiento es lógico, como una fórmula de equilibrio entre la energía física y la moral, en Berruguete el movimiento se atiene a la irrealidad. Las mayores distorsiones se acoplan a figuras sin músculos, sin más impulso que la fuerza del espíritu.

Pero con ello no se agotan las fuentes artísticas de Berruguete. Porque más lejanamente afloran recuerdos clásicos. Primero helénicos. Los guardianes de Cristo crucificado del retablo de San Benito, se adaptan al marco con la docilidad con que lo hacen las figuras griegas en los rincones de un frontón. El dinamismo berruguetesco está resuelto en alguna ocasión conforme a los Discóbolos clásicos, preferentemente en la versión activa mironiana. Y también está implícita en su arte la estereometría del Espinario. El tablero de Moisés de la sillería de la catedral de Toledo, en el que vemos al patriarca desenredándose la pierna, es sensible al naturalismo lisípeo (Hermes). Y en lo que se refiere al influjo del Laoconte, Orueta suministró numerosas pruebas, manifestando que del grupo helenístico, más que la belleza de las formas, Berruguete captó la furia dramática.

¹⁵ GEORG WEISSE: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, tomo II, Reutlingen, 1927.

Estas obras clásicas pudo conocerlas Berruguete en Italia a través de las numerosas copias romanas, que ya por entonces se habían descubierto en buena cantidad y que se exhibían en las nacientes colecciones. Sin embargo, todas estas fuentes, clásicas y renacentes, no son en Berruguete sino un mero punto de partida, ya que el maestro las junta y transforma hasta hacerlas punto menos que irreconocibles. En ello precisamente radica la genialidad de Berruguete, en la capacidad transformadora de las fuentes. No obstante sería procedente no llevar demasiado lejos nuestra curiosidad por las influencias y supuestos básicos del arte del maestro, pues existe el riesgo, como ya ha acontecido con Velázquez, de que eliminemos el factor azar, o por decirlo con su verdadero nombre, la creación teñida de coincidencia.

Peculiaridades de su arte.

Aunque la crítica de los contemporáneos fue generalmente favorable a Berruguete, no faltaron tampoco juicios adversos, como el de que sus figuras sólo poseían un punto de vista, es decir, que se hallaban concebidas como si se tratara de un relieve. Desde luego pueden citarse algunos ejemplos que lo atestiguan. Veamos este Apóstol del retablo de San Benito, tan frontalmente concebido que parece comprimido contra el plano de fondo (fig. 2). Por esta razón, la tensión se aloja en el contorno, adensándose en los hombros. Aunque Berruguete asimila plenamente sus fuentes de inspiración, de manera que éstas no se intuyen a la primera ojeada, sin embargo la observación acaba por desvelarlas, y en este caso la concepción de la figura como un relieve en tensión indudablemente procede del Discóbolo de Mirón. En otras figuras del mismo retablo, el movimiento de los hombros en oblicuo y todo el sesgo de la figura apuntan hacia la citada fuente griega, aunque también a Miguel Angel (fig. 3).

Pero con más frecuencia Berruguete añade un plano perpendicular al del fondo. Ordinariamente se sirve para lograrlo de una pierna profundamente avanzada, con lo cual se obtiene otra visión lateral completa (fig. 4). Berruguete ha buceado en la estereometría clásica (Espinario, Apoxiomenos, el Hermes y el Ares Ludovisi, de Lisipo, etc.) y renaciente (Miguel Angel). En varios relieves del retablo de San Benito, la figura del primer plano está totalmente fuera del relieve, con lo cual se valora plenamente la visión lateral.

Donde más claramente acontece es en el relieve de la Epifanía, donde San José y un fragmento de pared constituyen un sólido plano perpendicular al fondo (fig. 6). Ello determina un notable agrandamiento del espacio escultórico. Berruguete añade también una tensión hacia el interior y hacia el exterior, contrapuestas, de índole cabalmente barroca. Así puede apreciarse en el Calvario del retablo de la iglesia de Santiago de Valladolid (fig. 17). Si ordinariamente los Calvarios de los retablos de la época (también otros del mismo Berruguete), ofrecen las tres figuras rituales en el mismo plano, en el ejemplo aducido el escultor ha preferido situar a la Virgen adelante, a Cristo en medio y a San Juan detrás en el sentido de la profundidad, para acentuar el dramatismo.

Una mayor complicación supone la visión en redondo, solicitando la figura el desplazamiento del espectador, para gozarla desde distintos puntos de vista. De ella hay dos variantes en Berruguete. Unas veces la figura se constituye como una sucesión de planos, que determinan una construcción geométrica de índole diédrica. Puede advertirse en el monje vuelto de espaldas del relieve de la Misa de San Gregorio, del retablo de San Benito (figs. 7 y 8). Pero también puede suceder que la escultura nos ofrezca una superficie curva continua, con lo cual el deslizamiento de la visión obliga al espectador a desplazarse de un extremo a otro. Nos hallamos ahora en el antípoda de la visión frontal. Maravilla que todas estas fórmulas hayan sido empleadas sincrónicamente en el retablo de San Benito. En esta modalidad radica desde luego la genialidad de Berruguete, pues si en algo se diferencia esencialmente el escultor del pintor, es precisamente en la síntesis de puntos de vista en su plena abarcabilidad, al paso que la pintura no cuenta sino con la contemplación frontal. Claro es que como al fin y al cabo las esculturas de Berruguete son esclavas del retablo, no es posible disfrutarlas sino con un giro de ciento ochenta grados como máximo, careciendo de contemplación por la parte posterior. Hemos hecho la experiencia con tres de las más famosas esculturas de Berruguete: San Sebastián, San Cristóbal y Sacrificio de Abraham. Presentamos aquí tres visiones distintas: una frontal y dos laterales (figs. 9, 10 y 11). Ningún alegato mejor que las mismas fotografías. Imagínese lo que podrían lograr fotógrafos diestros, estudiando atentamente las visuales, pues no un San Sebastián, sino muchos, hay encerrados en esta genial escultura para el observador atento.

De acuerdo con los ideales de la época, el escultor mantiene

habitualmente sus esculturas dentro de un esquema cerrado. Pero hay este ejemplo de línea abierta: un Apóstol, cuyo brazo se abre al cielo como implorando el descenso de la inspiración divina (fig. 13).

La escultura es para Berruguete una inagotable fuente de experimentación. Forzosamente hubo de llamar la atención en medio de un arte tan pagado de fórmulas e imitaciones, como el renaciente. Sin llegar a comprender el misterio, Jusepe Martínez advertía en las obras de Berruguete "una gran extrañeza de movimientos"¹⁶.

Educado en Italia, Berruguete permanece irreductiblemente español. No se rinde fácilmente a la corriente idealista italiana, ni al culto de la belleza abstracta. No es la belleza por ella misma, como en Rafael o Botticelli, la última finalidad de su arte. Por excepción lo apreciamos en la tan italiana Eva de la sillería de la catedral de Toledo, como observara Gaya Nuño (fig. 28). Pero Berruguete busca la expresividad a toda costa, arrollando fórmulas y cánones; y la pone al servicio del pensamiento católico de la época. En la figura de San Jerónimo, del retablo de San Benito (fig. 12), el león es algo más que el emblema para identificar al santo, ya que en manos del escultor constituye el instrumento para violentar la composición y lograr la expresión artística que requiere un penitente entregado a todo género de disciplinas. De ahí la insuficiencia del módulo *realidad* para juzgar su arte. Pues tan sólo una vez —puede decirse— su arte se comporta como realista: en el monumental San Benito del retablo de San Benito (fig. 14). En tal escultura no sería difícil descubrir un labriego de la tierra o la severa grandeza de un funcionario romano, hijo también de la realidad. Ya tuvimos ocasión otra vez de comentar el abuso que se hace juzgando globalmente al arte español de realista, cuando en rigor lo sacrifica todo a la expresividad¹⁷. Como ejemplo de atroz deformación, al borde de la caricatura, se nos ofrece el tremendo rostro del Cristo en la cruz, del retablo de la Mejorada.

Y tan violenta es la expresión en Berruguete, que las imágenes se proyectan hirientes como saetas. Exhalan quejidos, aullidos y suspiros. Orueta, sagazmente, ya lo advirtió. Berruguete hace hablar a sus figuras por medio de gritos. En el Sacrificio de Isaac, Orueta ve un sólo sentimiento: "un simple grito de angustia que

¹⁶ *Discursos Practicables*, en *Fuentes...*, de SÁNCHEZ CANTÓN, tomo III, pág. 174.

¹⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Los ideales artísticos en la imaginería castellana*, Revista de Ideas Estéticas, 1954.

llega hasta el pecho". El San Jerónimo —dice también— "evoca un clamor agudo, lejano, triste, como el aullido del perro en la noche". Orueta ha vestido a su crítica del lenguaje más pertinente, cumpliendo ese requisito indispensable que Camón Aznar pide al crítico: la armonía entre la palabra y la idea¹⁸.

Sabe captar los momentos de máxima aflicción. Los nervios se contraen bajo el dolor. Nunca mejor expresado que en el San Juan, del Calvario del retablo de San Benito, en cuya garganta se anuda y se crispa toda la pena del más amado de los discípulos del Señor, Berruguete ha llegado hasta las mismas fronteras de lo expresable humanamente. Si quisiera seguir por este camino, habría de acudir al símbolo, ya que la expresividad reconoce sus límites. Igual sucedió con el Laoconte en la antigüedad. Y desencadena tempestades espirituales tan violentas, que se espera el choque grandioso que fundirá los seres (relieve de la Epifanía, del retablo de Santiago), o la repulsión que hundirá las figuras en el abismo (retablo de la iglesia del Salvador, de Ubeda).

El escultor, en aras de la espontaneidad, no refrena sus impulsos. De ahí esas *chapucerías*, que constituyen piedra de escándalo para la crítica; sin observar que hay atenuantes. Debido a sus muchos quehaceres de todo orden, Berruguete descarga la ejecución material de muchas de sus obras en manos de oficiales dóciles. Por esa razón los comitentes le exigen a veces formalmente que se ocupe en persona de la ejecución. Así, cuando le encargan las tribunillas de coro de la catedral de Toledo, le señalan por condición que "fueran de la mano de Alonso Berruguete y no de otro oficial alguno". Al concertar en 1526 el retablo de San Benito, se le exige que desbaste las figuras y labre él mismo cabezas y manos. Sin embargo, en el contrato de la sillería de la catedral toledana sólo se hace constar la acción directora de Berruguete en la ejecución de la obra, ya que meramente se pide que la hiciesen buenos oficiales del maestro. En cuanto al retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres, la gubia personal de Berruguete no se halla en ninguna parte, ya que todo es trabajo de discípulos. La organización industrializada de su taller es la causa principal de esta desigualdad que se observa en los conjuntos contratados por el maestro, ya que por lo común éste se limita a dirigir. Podría ponerse precisamente este taller de Berruguete como ejemplo de trabajo en equipo. Sin embargo, no sería justo

¹⁸ *El arte ante la crítica*. En la colección "O crece o muere", Ateneo de Madrid, 1955.

cargar a los oficiales de Berruguete con la vergüenza de todas sus chapucerías, ya que en piezas íntegramente personales éstas saltan a la vista.

Las irregularidades en la ejecución ya fueron denunciadas por sus contemporáneos. Pero el orgullo insaciable de Berruguete no se sometió, de forma que las obras hubieron de ser aceptadas en la forma que salieran del taller. Tal aconteció con el retablo de San Benito. Andrés de Nájera y Felipe Bigarny advirtieron al tasar la obra la necesidad de que Berruguete efectuara enmiendas, añadidas y sustituciones, juzgando la empresa en términos reprobatorios, pues estaba "muy falta y muy defectuosa". Berruguete debió de practicar algunas reformas para acallar protestas, pero en lo fundamental el retablo continuó como antes, de manera que el Abad optó por conformarse, declarando: "somos contentos del dicho retablo, así como agora está, y le damos por bien hecho y acabado, sin que el dicho Alonso Berruguete sea obligado a hacer otra cosa alguna en él". Testimonio áureo, no solamente de la fuerza de la personalidad de Berruguete, sino más aún de la conciencia de superioridad del artista en la época del Renacimiento.

Ante el mismo retablo, hoy en el Museo de Valladolid, podemos imparcialmente ser jueces del valor de las acusaciones y de los eximientes. Las chapucerías resultan más agresivas ahora por la proximidad del espectador a la obra, cosa con la que naturalmente no podía contar el escultor. Y desde luego es evidente que los tasadores solamente juzgaron, como por desgracia sucede en la vida, por los defectos. Uno comprende hoy la actitud altiva de Berruguete, con su seguridad en los aciertos. El San Sebastián, el San Cristóbal y tantas otras figuras del retablo debieran haber hecho enmudecer a los tasadores. La genialidad de estas piezas conspicuas compensan con ventaja a las imperfecciones; este parece ser el precio que el escultor puso implícitamente en sus contratos, y que de grado o de fuerza hubo de ser aceptado.

Las chapucerías son de diversa índole. Unas son de carácter pictórico, ya que el pincel crea cabellos y telas rectificando a la escultura. Pero ordinariamente constituyen caprichos del escultor, ramalazos de su furia expresiva. La Asunción del retablo aún muestra la retorcida naturaleza del árbol en que fuera tallada. Algunas incorrecciones no tienen más explicación que la pura arbitrariedad del maestro. Así ocurre con el maravilloso Jonás de la sillería toledana. Su pierna izquierda cae totalmente fuera de la línea del cuer-

po (fig. 29). "Es el mayor yerro de Berruguete", dice Gaya Nuño; pero reconoce que a pesar de todo es una obra genial.

Tales irregularidades son por lo tanto consubstanciales a Berruguete, de suerte que uno no sabe hasta que punto hubiera resultado dañado su arte de haberle impuesto la clientela la necesidad de mantenerse dentro de una conducta de perfección y virtuosismo de oficio que no le iba. Más valen sus desgarrros y desplantes, tan espontáneos, que una perfección excesivamente reflexiva. Mas en puridad es preciso decir que tales licencias, tan agresivas como disculpables por su espontaneidad, no son prerrogativa de Berruguete. Pues una crítica valiente puede descubrir que tales chapucerías equivalen, cuanto menos, a muchas obras anodinas de maestros respetados intachablemente por la opinión.

Por todo ello se ve que Berruguete es el escultor español del Renacimiento que ha procedido con un espíritu de libertad más amplio. Sus interpretaciones rozaban la posibilidad de la objeción por parte de las autoridades eclesiásticas. Porque el San Sebastián no es en absoluto una obra religiosa, sino una pura obra de arte. El tema fue en manos de Berruguete un pretexto para realizar un encanto de ritmo y de garbo. Inútil buscar dolores. Ni siquiera hay saetas. El escultor ha partido del árbol, y con él la figura engarza una danza juvenil, negadora del tormento. En el retablo de Santiago de Valladolid, San Juan Bautista hace la presentación del donante —Don Diego de la Haya—, pero en rigor se atiende a sí mismo, levantándose coquetamente el vestido (fig. 25). La vista es solicitada por esta galana figura, mientras que el que sufragara la obra se pierde en la banalidad. Pero una mayor osadía —descaro habría que llamarlo— se aprecia en el relieve de la Cruz a cuestras, del retablo de la Mejorada (fig. 19). Sería imaginar demasiado que aquel grupo de figuras va hacia el Gólgota. Lo mismo que en muchos vasos pintados griegos, un aire festivo invade a las imágenes, que se producen en gesticulaciones de puro divertimento humano.

Esta liberalidad interpretativa de Berruguete se pone también de manifiesto en la utilización de asuntos paganos. Estos se han deslizado en la temática secundaria empleada por la mayor parte de los escultores españoles, tanto en sillerías, como en sepulcros o retablos. El mismo Berruguete los usa en el zócalo del sepulcro del Cardenal Tavera. Pero Berruguete en ocasiones subraya el valor de tal paganía. Llamó particularmente la atención a Orueta y después a Gómez Moreno y a Gaya, la presencia de ciertos relieves situados en el

basamento de la Transfiguración de la sillería toledana, donde se efigian tritones y nereidas, y una lucha en el mar, haciéndose alarde de desnudos, ritmos y formas, que ninguna relación pueden guardar con el destino religioso de la obra (figs. 20 y 21). El mismo hecho de que se hallen en lugar medio oculto parece indicar el deseo de entrevelar su presencia. Aquí se nos revela un Berruguete que no conoce frenos ni ataduras, señalándonos lo que hubiera podido realizar en un ambiente más liberal, como el italiano.

Mas no supervaloremos el significado de estas libertades, ya que en el escultor latía con violencia la sinceridad cristiana. En España no llegó a imponerse, como en Italia, este espíritu literalmente clasicista y paganizante. Por una probanza en un pleito, dada a conocer por Martí y Monsó, sabemos que Berruguete era "persona muy honrada y muy cristiana y de muy buena vida, fama y conciencia". Su pasión por los negocios, su natural pleiteante, su amor por la belleza pura, su libertad interpretativa en los temas, no fueron óbice para que el artista se mantuviera dentro de una conducta ortodoxamente cristiana. Su producción escultórica está bien nutrida de testimonios. Todo el dramatismo de sus figuras está dentro de la línea ascética en que se mantiene el arte español del siglo XVI. Con cuánta aflicción parece Abraham dispuesto a realizar el horrible sacrificio de inmolarse a su propio hijo. En la sillería de Toledo representa a Noé después de libar un enorme recipiente de vino; no solamente el patriarca no pierde la compostura por ello, sino que un santo temblor recorre todo su ámbito. El bulto funerario del Cardenal Tavera impresiona por su sabor a cadáver, pues sabido es que Berruguete se sirvió de la mascarilla del difunto. Pero exagera Orueta cuando, juzgando por ello, dice que el Cardenal tiene muerto el alma, como si un Berruguete incrédulo hubiera deliberadamente aniquilado el alma del Cardenal. Pues si el arte católico ha acentuado en ocasiones el desconsolador efecto de la muerte, es en todo caso para manifestar la futilidad de la existencia y evidenciar la necesidad de buscar unos horizontes incaducables.

Berruguete, entre manierista y barroco.

Especial consideración merece el manierismo de Berruguete, pues nos hallamos en un momento de revalorización de tal tendencia, antes sólo conceptuada en su aspecto más peyorativo, de vulgar imitación y exageración de un estilo. Punto de arranque ha sido un

trascendental y bellissimo estudio de María Luisa Caturla¹⁹, que nos ha abierto camino a su planteamiento en lo que respecta al conjunto de la escultura española del Renacimiento²⁰.

Previamente hay que decir que aunque Berruguete sea muy sensible al influjo de Miguel Angel, no constituye un manierista de éste, en la forma que lo es Daniel de Volterra, afectado imitador con retórica del colosalismo de sus figuras.

Bueno será tener también como modelo alguna de las creaciones italianas más significativas del manierismo. Y no importa que el ejemplo que aduzcamos sea de un pintor, ya que el manierismo de Berruguete es tan patente en la escultura como en la pintura. Y quizá ningún ejemplo más procedente que el Descendimiento de la iglesia de Santa Felicidad, de Florencia, por Pontormo (fig. 24), en el que se codifican las principales peculiaridades manieristas: estiramiento del canon, violencia de los escorzos, distorsiones, irrealidad del ambiente, rebuscamiento de las actitudes, inestabilidad de las posturas, que parecen danzar, etc.

Las figuras manieristas son alargadas. Sin embargo, es cierto que no todo alargamiento debe considerarse obligadamente como manierista, ya que es tendencia muy frecuente en la historia del arte (en el arte románico, gótico, indio, chino, etc.). Todo estiramiento de la forma contribuye a espiritualizar las imágenes. En el manierismo este forzamiento del canon va asociado a otras manifestaciones del mismo linaje, de suerte que el resultado final viene a ser la gracia, la delicadeza, la pura belleza de la obra. Que Berruguete propendió a alargar las proporciones, ya lo apreciaron los críticos de la época. Juan de Arfe reconoce a Berruguete como introductor de un canon más alargado que el usual, y es lo que llama la proporción *quíntupla*, esto es, "la que tiene el dos con el diez, tomando por raíz el rostro"²¹. Pero lo importante, a los efectos del arte mismo, es que Berruguete acopla esta deformación a un esquema unitario, de forma que todo resulta estirado (piernas, cráneos, barbas, telas, etcétera). La cabeza ovalada, los ojos y boca pequeños, y la nariz afilada y luenga, son en rigor lugares comunes de todos los manieristas, y no hay sino citar al propio Pontormo, cuyas cabezas son tan simi-

¹⁹ *Arte de épocas inciertas*, Madrid, 1944.

²⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El manierismo en la escultura española*, en la Revista de Ideas Estéticas, 1960.

²¹ *De varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, en Fuentes..., de SÁNCHEZ CANTÓN, tomo I, Madrid, 1923.

lares a las de Berruguete. Un buen ejemplo del canon berruguetesco es la Asunción del retablo de San Benito.

En oposición a la racional proporcionalidad propugnada por el clasicismo, surge con el manierismo lo que llama Luisa Becherucci²² "la irracional libertad del ritmo". Efectivamente, el impulso frenético de Berruguete hacia la libertad, halla en el manierismo poderosa ayuda. Para un manierista no existe en rigor dificultad compositiva, ya que no se somete a las normas de la razón. Afloran brazos, piernas, atributos, donde menos se espera, con una finalidad sólo rítmica y decorativa. Nunca mejor expresado que en las figuras de los Tres Reyes, del relieve de la Epifanía del retablo de San Benito, con posturas totalmente caprichosas, forzadas incluso y con perspectivas diferentes (fig. 5).

El interés expresivista determina en la imagen descoyuntamientos y distorsiones. En la mayoría de los manieristas tales recursos constituyen un despliegue externo y retórico de pasiones no sentidas, ya que paradójicamente las figuras aparecen desvitalizadas. Sin embargo, el manierismo distorsionista de Berruguete responde a un sentimiento hondamente dramático; de ahí que este manierismo ronde las fronteras de lo barroco, e incluso muchas veces sea juzgado como tal barroco. Es lo mismo que acontece con Juni, cuyo arte es un compromiso de barroquismo y manierismo. En el relieve que representa el descubrimiento del engaño de Totila, del retablo de San Benito, el cuello del caballo despliega una violentísima distorsión, que es precisamente lo que presta movimiento y valor dramático a la quieta escena (fig. 16). El Matatías de la sillería de Toledo presenta tales violencias en la postura del pie y la cabeza, que surge el recuerdo de Juni, en un posible influjo. Y es ocasión de señalar aquí, de paso, la necesidad de estudiar las relaciones artísticas entre los dos maestros, que debieron de intercambiar elementos. Graves distorsiones se apreciaban (antes de su destrucción), en el retablo de la Transfiguración de la iglesia del Salvador, de Ubeda. La presencia del Señor ha llenado de espanto tal a los circunstantes, que parecen a punto de despeñarse. En rigor se trata de un recurso expresivo, ya que el escultor ha querido contraponer el orden proporcionado por la contemplación divina, en las figuras de Moisés y Elías, con el estupor de los Apóstoles.

La rebeldía contra un espacio insuficiente es otra de las mani-

²² *Manieristi toscani*, Bérghamo, segunda edición, 1949.

festaciones del manierismo. Se emplazan deliberadamente las esculturas dentro de hornacinas y marcos reducidos, en orden a desencadenar la protesta de la imagen, sometida a una angustia espacial. La figura reacciona y trata de evadirse de aquella angostura. En el tablero de Matusalén de la sillería toledana, un soberbio impulso hacia adelante revela el deseo de la figura de liberarse de la hornacina (fig. 31).

La afición por lo rebuscado también figura entre los caracteres del manierismo. De igual manera que la arbitrariedad creadora del escultor juega libremente con las formas, introduciendo figuras y exagerando actitudes, así también puede manifestarse escamoteando partes esenciales de la escena. En la figura de Jonás de la sillería de Toledo, el escultor acentúa el valor de una pierna, sobre la que hace cargar todo el peso; y no siendo ya necesaria la otra pierna para sostenimiento del cuerpo, el escultor la escabulle entre el ropaje y la cola del pez (fig. 29). En buena parte de los tableros de la sillería, Berruguete procura que la figura apoye sobre una pierna solamente, para dar testimonio de una gran tensión física y moral.

Los manieristas acostumbran a disponer las figuras en posiciones inestables, de suerte que ello provoque la ilusión de movimiento. Sugiérense acrobacias y actitudes danzarinas. Las figuras parecen andar de puntillas. Es la variante más usual del manierismo de Berruguete. El santo Job, en un tablero de la sillería de Toledo (figura 27), eleva su clamor al cielo, pero su cuerpo desciende suavemente, colgado en el vacío. María Luisa Caturla atinadamente observó esta modalidad manierista en el San Sebastián del retablo de San Benito. Toda la figura está en el aire, sin el más mínimo apoyo. Y afirma esta autora: "el estar las figuras resbalando, escurriéndose, es expresión manierista, de una situación transitoria, provisional". No de otra manera acontece con el famosísimo cuadro manierista del Parmesano, la Madona del largo cuello. Los pies de la Madona se deslizan, y el Niño parece caer. No creo pueda hallarse una mayor similitud entre dos obras manieristas. De igual manera, un Apóstol calvo, no identificado, del retablo de San Benito, apoya su cuerpo, diríase danzarín, sobre la punta de los pies (fig. 15).

En presencia de las figuras de Berruguete, en actitudes tan inestables, se tiene la impresión de que danzan. Así lo han percibido diversos autores, entre ellos Orueta, Cossío, María Luisa Caturla, pero singularmente Luis de Castro, quien ha desarrollado toda una

teoría en torno a este punto²³. Desde luego las posturas inestables, con punto de danza, las emplean todos los manieristas, de suerte que ello constituye un hecho europeo. Pero nada impide que los artistas se hayan podido inspirar o hayan rejuvenecido esta sugestión por la contemplación de determinadas danzas.

Los manieristas se entregan igualmente a la consecución de bellos ritmos curvos. La obra es concebida como una hermosa caligrafía curvilínea, dando lugar a lo que se ha denominado *línea serpentinata*. Nos ha deparado Berruguete exquisito testimonio de esta modalidad en la Anunciación del retablo de la Mejorada (fig. 18). Las figuras se estiran y retuercen, girando sobre sí. Toda la composición destila gracia y encanto. Un manierismo similar, sólo que harto menos afortunado, es apreciable en la escena de la Estigmatización de San Francisco, del retablo de Cáceres. Brazos y piernas constituyen un arabesco curvilíneo, no distante de aquél exhibido por Juan de Bolonia en su célebre Mercurio. Y en esta misma dirección se mantienen los relieves del Juicio Final, el Diluvio y la Serpiente de Bronce (fig. 22), pertenecientes a la sillería de la catedral toledana. Berruguete se entrega en estos relieves a la pura belleza del ritmo, desplegando desnudos y formas con finalidad caligráfica, como lo haría el Rosso o un maestro francés de la escuela de Fontainebleau. Posteriormente, en la misma Toledo, El Greco establecería paralelo en pintura a estos ritmos manieristas, sobre todo al pintar su lienzo del Laoconte.

Con frecuencia la creación de estos bellos ritmos lineales trae aparejada una pérdida de vitalidad. En Berruguete —ya se ha dicho— predomina la expresividad. Pero no faltan ejemplos de languideces manieristas. Tal es el caso del Ecce Homo de la iglesia de San Juan, de Olmedo, que constituye un himno a la inanición, al desvalimiento (fig. 26).

Los ejemplos anteriormente expuestos se refieren a la obra escultórica de Berruguete. Pero en pintura, es aún más dominante su manierismo. Predominan las rápidas convergencias antiprofundistas, no distintas de las de El Greco; las formas estiradas, los gestos bruscos y a la vez desvitalizados; el despliegue de formas (brazos, piernas, telas, etc.), para hacer posible que las abarquemos en su plenitud en visión única; la *línea serpentinata*, como es perceptible sobre todo en esos paños abiertos en grandes arcos, tensos cual velas

²³ *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*, Valladolid, 1953.

de navío. En suma, Berruguete viene a ser en pintura entre nosotros lo que un Rosso o un Beccafumi.

Aún hemos de añadir el barroquismo a las tendencias cultivadas por Berruguete. Así titula Weisse uno de sus capítulos referentes a la plástica española: "Berruguete y otros maestros del barroco temprano". Aunque algunas obras que este autor conceptúa como barrocas son en rigor manieristas, no hay duda sin embargo que a Berruguete conviene igualmente el título de precursor de nuestra escultura barroca. Nada debe sorprender, ya que el Barroco constituye una constante histórica y sirve de eje a la obra de Berruguete precisamente la obra más barroca de todos los tiempos: el Laoconte. Por no abundar en lo que ya Orueta dejó puntualizado a este propósito, traigamos a plaza la que sin duda es obra modélica de su barroquismo: la Transfiguración de la catedral de Toledo. Veamos el juicio de Gaya Nuño sobre esta obra: "un conjunto barroco, el primer y apasionante ejemplo barroco de nuestra escultura". Nada más cierto. Sirve de frágil enmarcamiento una arquitectura palladiana. Es una apelación a la escenografía, para situar debidamente las figuras (fig. 23). Pero arquitectura y esculturas se recortan abiertamente en el espacio, entregadas a ese espíritu de libertad propugnado por el barroco. Obra triunfal, deslumbradora, en la que ya colabora un elemento fundamental de la estética barroca: la luz dirigida. Porque efectivamente, es en las horas de la tarde cuando este conjunto alcanza su verdadero valor, cuando el sol se adentra desde poniente, vertiendo sus rayos y haciendo que todo se transfigure cegadoramente, como en el monte Tabor ²⁴.

²⁴ Ya en prensa este trabajo, nos hemos visto gratamente sorprendidos por la aparición del tomo XVIII de *Summa Artis*, consagrado a *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, del que es autor don JOSÉ CAMÓN AZNAR (Espasa-Calpe, Madrid, 1961).

El autor dedica a Berruguete los más cálidos elogios, desvelando con su delicada crítica muchos aspectos difícilmente penetrables en el arte del gran escultor. Refiriéndose a la citada Transfiguración de la catedral de Toledo, afirma que "Berruguete se adelanta en más de un siglo al concepto barroco de las formas que han de triunfar en Roma con el Bernini". Y cifra esencialmente el valor de Berruguete en el hecho de que en una época consagrada a lograr estados ideales, cada figura del maestro "expresa un sólo estado del alma", de forma que "la unilateralidad del anhelo desboca a sus formas".

También es una observación de la más alta estima la técnica impresionista que halla en ciertas figuras. Celebro ver escrito por la pluma alada del gran escritor una apreciación que separadamente había hecho, precisamente en una obra tan vaporosa, tan fluyente de perfiles, como el retablo de los Irlandeses de Salamanca.

1



2



3



4



Del retablo mayor de San Benito: 1) Cristo en la cruz; 2, 3 y 4) Apóstoles.

5



6



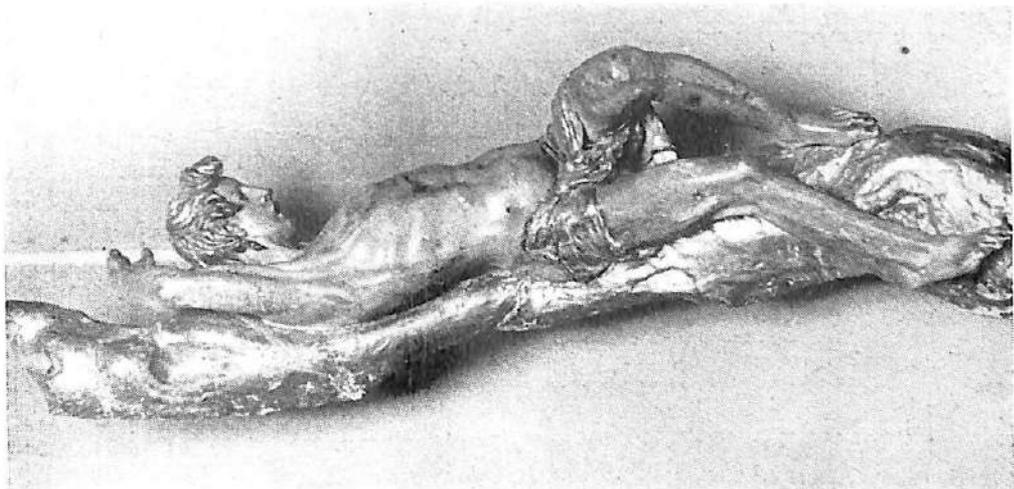
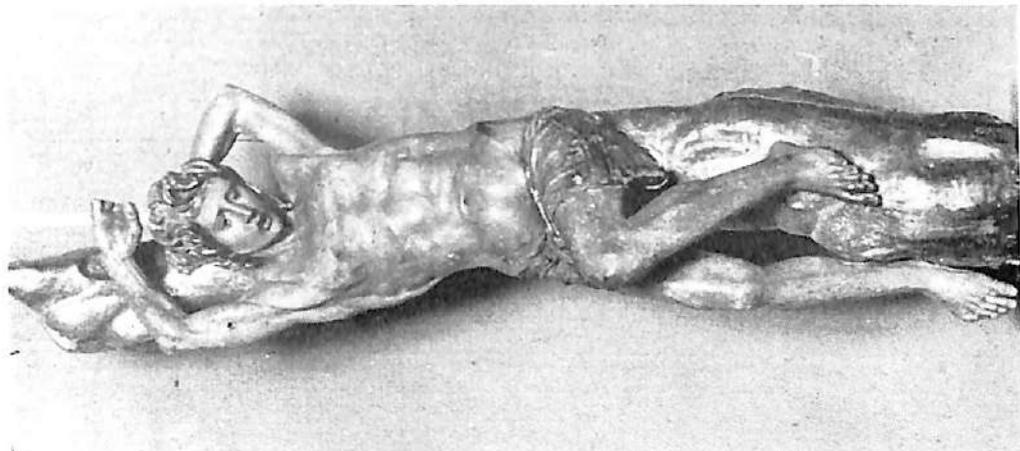
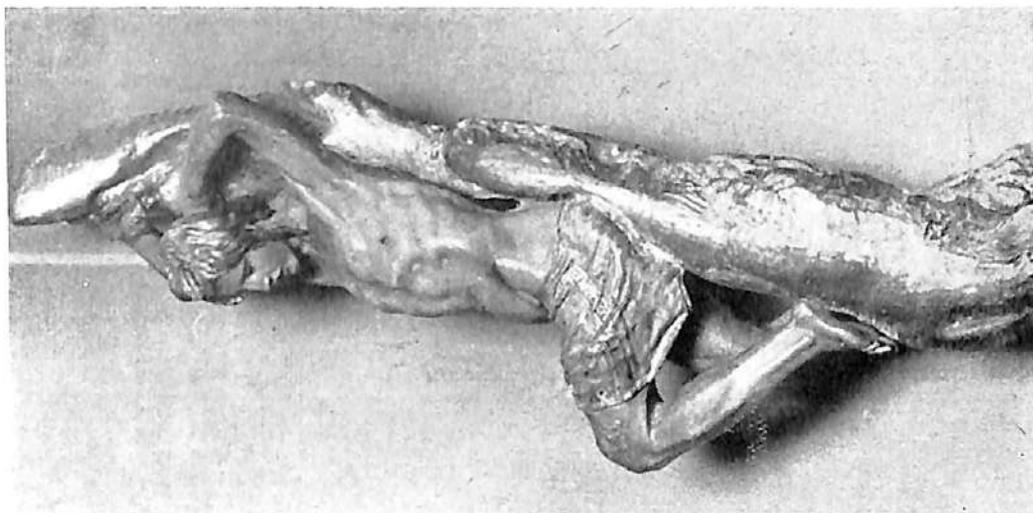
7



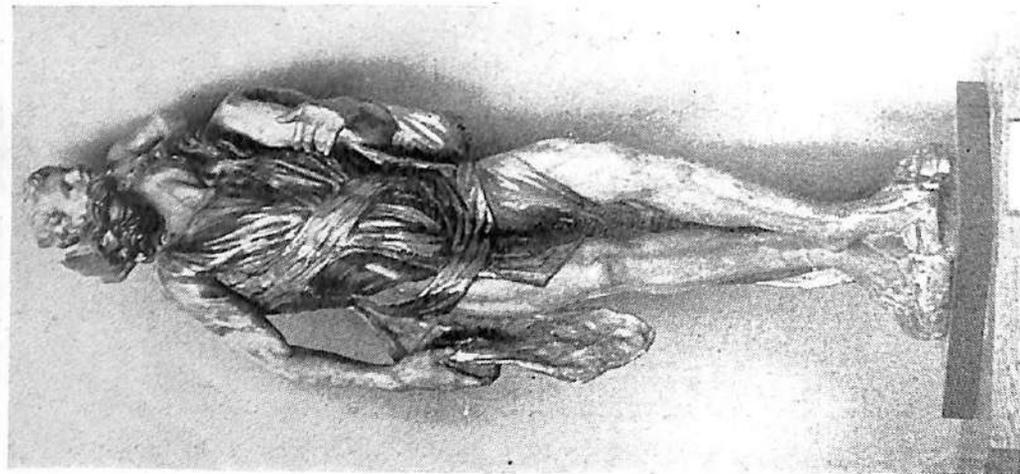
8

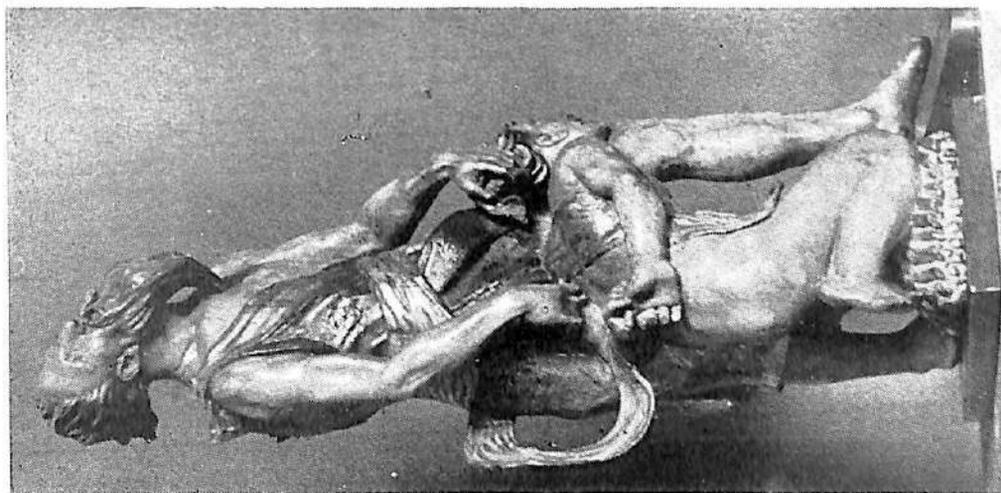


Del retablo mayor de San Benito: 5 y 6) Detalles de la Epifanía: 7 y 8) Detalles de la Misa de San Gregorio.



Del retablo mayor de San Benito: San Sebastián.





Del retablo mayor de San Benito: Sacrificio de Abraham.

12



13



14



15



Del retablo mayor de San Benito: 12) San Jerónimo; 13) Apóstol;
14) San Benito; 15) Apóstol

16



17



18



19



16) Del Retablo de San Benito: Descubrimiento del engaño de Totila: 17) Del retablo de Santiago (Valladolid): Calvario. 18 y 19) Del retablo de la Mejorada: Anunciación y la Cruz a cuestras.



20



21



22



23

Del coro de la catedral de Toledo: 20) Tritones, nereidas; 21) Lucha marina; 22) La serpiente de bronce. 23) La Transfiguración.

24



25



26



27



24) Descendimiento del montorio. 25) Del Retablo de Santiago (Valladolid): San Juan Bautista. 26) Ecce-Homo (San Juan. Olmedo). 27) De la sillería de coro de Toledo: Job.

28



29



30



31



De la sillería de coro de la catedral de Toledo: 28) Eva;
29) Jonás; 30) Matatías; 31) Matusalén.