

Micro-arquitecturas “al romano” en la pintura de Pedro Berruguete *

Micro-architectures ‘al romano’ in Pedro Berruguete’s Painting

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

mariajose.redondo@uva.es

ORCID: 0000-0002-5153-8981

Recibido: 17/06/2020. Aceptado: 10/11/2020

Cómo citar: Redondo Cantera, María José: “Micro-arquitecturas «al romano» en la pintura de Pedro Berruguete”, *BSAA arte*, 86 (2020): 95-139.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.95-139>

Resumen: Diversos fragmentos arquitectónicos representados en la pintura de Pedro Berruguete revelan un conocimiento de formas y composiciones del arte italiano que estuvieron vigentes durante el *Quattrocento* en la arquitectura y en la talla decorativa, tanto en las reales como en las representadas en pintura. Con estas figuraciones arquitectónicas el pintor se adelantó en la visualización del nuevo modo “al romano” en el arte castellano-leonés.

Palabras clave: Representaciones pictóricas de arquitectura; modelos renacentistas italianos; Pedro Berruguete; siglos XV-XVI; Castilla y León.

Abstract: Several architectural fragments represented in Pedro Berruguete’s painting reveal his knowledge of patterns and compositions of Italian art that were in use during the *Quattrocento* in architecture and decorative reliefs, both real and painted. Therefore, it could be considered that, with these architectural representations, the painter promoted an early visualisation of the new ‘al romano’ language (i.e., in the Roman way language) in the art of Castile and León.

Keywords: Painted representations of architecture; Italian Renaissance models; Pedro Berruguete; 15th-16th centuries; Castile and León.

* Parte del contenido de este estudio fue presentado en el Congreso Internacional “*Architecturae pictae* en Europa”, celebrado en la Universidad de Jaén (16-17 de noviembre de 2018), organizado por la Estructura de Investigación “Arte y Humanismo” (EI_HUM9_2017) y la Cátedra “Andrés de Vandelvira”, ambas de la Universidad de Jaén, y la *École Pratique des Hautes Études*, PSL (*Équipe Histara 7347, Histoire de l’art, des représentations et de l’administration dans l’Europe moderne et contemporaine*), y sus resultados son consecuencia de la investigación realizada en el marco del GIR *IDINTAR* de la Universidad de Valladolid y del Proyecto “Recepción y proyección artísticas en Castilla y León (siglos XIII-XX). Su fortuna y su valor patrimonial” (Ref. VA061G19), financiado por la Junta de Castilla y León.

INTRODUCCIÓN

Por su propia situación geográfica, la mitad septentrional de la Corona de Castilla tuvo mayores dificultades para una comunicación directa con Italia que otros focos artísticos hispánicos, sobre todo los que se desarrollaron en aquellas ciudades dotadas de un puerto marítimo que tenían una frecuente conexión comercial con Italia y a las que, ya desde los años 70 del siglo XV, comenzaron a llegar obras y artistas que llevaban consigo el nuevo lenguaje del Renacimiento.¹ No obstante, en la zona central del territorio castellano-leonés se ubicaron importantes núcleos de poder político, eclesiástico y comercial que mantuvieron destacadas relaciones con el Papado y con otras relevantes instancias de diferentes estados italianos.

Gracias al interés por las Letras y las Artes del que participó la reina Isabel I de Castilla, “la Católica” (1474-1504), a la presencia de humanistas en su entorno cortesano y a las promociones culturales y artísticas de instruidos mecenas y patronos, pertenecientes a la élite castellana –ya fuera a la aristocrática, a la religiosa o a ambas– fue posible que, junto al éxito que disfrutaban las obras escultóricas y pictóricas flamencas, se empezara a incorporar a las artes un nuevo gusto procedente de Italia, que se presentaba revestido de la *auctoritas* de la Antigüedad.

Significativamente, el primer testimonio documental conocido hasta ahora, en lo que se refiere al Arte español, donde se utilizó la expresión “a la antigua” para definir el estilo artístico que procedía de Italia y que se inspiraba en el de la Antigüedad romana, fue la orden dejada por el Cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495) en su testamento, otorgado el 23 de junio de 1494, para que la estructura arquitectónica del retablo que se había de labrar en la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid se atuviera a ese modelo.² De este modo, en el interior del edificio –y a menor escala– se establecía una analogía con las nuevas formas que unos años antes habían comenzado a desplegarse en su fachada principal.³

1. LA INTRODUCCIÓN DEL “ROMANO” EN EL ARTE DE CASTILLA Y LEÓN

Pocos años después, desde los mismos comienzos del siglo XVI, en este interior peninsular de las tierras castellano-leonesas ya se había impuesto el uso

¹ Para el señalado caso de Valencia, Company (2006). Sobre los intercambios artísticos entre Italia y el Levante peninsular, durante el siglo XV, una visión de conjunto en Natale (2001). En lo referente a Cataluña, ya comprendiendo el primer tercio del siglo XVI, Garriga / Carbonell (1986): 13-78.

² Álvarez Ancil (1915): 17.

³ Entre 1488 y 1491. Véase ahora, con la bibliografía anterior, Hernández Castelló (2016): 149-150. La fecha de la finalización fue conmemorada mediante una inscripción que, escrita en latín con capitales romanas e incluida dentro de una *tabula*, se colocó en el zaguán.

del término “romano”, o “al [modo] romano”, que durante cierto tiempo convivió con el de “antiguo”. Entendidos ambos como sinónimos, eran suficientemente expresivos sobre su referente, la Roma clásica, en cuyas ruinas y fragmentos se buscaba el paradigma de un nuevo arte. Tres testimonios documentales de gran interés, todos ellos relativos a la Catedral de Palencia, confirman el conocimiento y el prestigio de las formas que llegaban de Italia. En 1501 se estableció que las mazonerías de los armarios de su sacristía se tallaran “al romano”⁴ y, al año siguiente, que la iluminación de siete iniciales que habían de adornar unos cantorales, contuviera en su diseño unos “follajes de obra romana”.⁵ A comienzos de 1504, el cabildo palentino quiso manifestar esta renovación artística en la pieza más significativa y de mayor tamaño del mobiliario litúrgico de su templo, el retablo mayor que, según se estableció en su contrato, debía llevarse a cabo “al modo e manera de lo antiguo y romano”, para lo que se propuso como modelo el retablo del Colegio mendozino de Valladolid.⁶

En aquellos momentos, entendido tempranamente como “estilo”,⁷ el “romano” encontró su plasmación más cabal, prestigiosa y pública en la Arquitectura, lo que se manifestaba en alzados de composición ortogonal donde el arco de medio punto imponía su protagonismo y los órdenes clásicos –más bien pseudo-clásicos en un principio– regulaban su articulación, todo ello complementado con un repertorio ornamental cuya presencia era tan definitoria, o aún más, que lo estructural. Las formas arquitectónicas y los motivos decorativos de este nuevo lenguaje tuvieron su referencia codificadora en las ediciones de Vitrubio, que empezaron a circular desde fines del siglo XV,⁸ pero quizá en mayor medida, al menos en los años iniciales, en los dibujos que recogían los restos del esplendor romano o que copiaban ciertas obras contemporáneas.⁹ Repertorios de modelos en forma de apuntes sueltos y de *taccuini* debieron de formar parte de los bienes más preciados para los artistas

⁴ Portela Sandoval (1977): 73.

⁵ San Martín Payo (1985), 177-178 y 185-186; Taranilla Antón (2008), 189-192.

⁶ Nuevos datos, interpretación y estudio de este retablo en Hoyos Alonso (2019): 229-242.

⁷ La exigencia expresada en 1505 por Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla y I marqués de Mondéjar a Alonso Rodríguez, maestro mayor de la Catedral de Sevilla para que el monumento funerario de su hermano, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza, que se preparaba en la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, fuera totalmente “romano”, sin contaminaciones de otros estilos, ya fueran de origen nórdico o de tradición musulmana, publicada por Marías (1989): 239, ha tenido notable repercusión en la historiografía artística española. La transcripción de la totalidad de la carta en *Epistolario...* (1996): 504; su aplicación al estudio de la escultura funeraria española del Primer Renacimiento en España, en Lenaghan (2010).

⁸ Una síntesis sobre estas ediciones, sin y con ilustraciones, en Bassegoda i Hugas (1985): 118-120.

⁹ Sobre el uso de estos modelos de diversa naturaleza, véase ahora Fiz Fuertes (2020).

interesados por las novedades,¹⁰ en unión de ciertos grabados tempranos que comenzaban a comercializarse. A su vez, todos estos elementos gráficos, junto a ciertos ricos manuscritos adornados con iluminaciones y realizados en *scriptoria* italianos, además de otros objetos donde se desplegaban los motivos propios de la decoración renacentista, fueron reunidos por poderosos coleccionistas de selecto gusto. La difusión de los nuevos referentes arquitectónicos “al romano” se realizó en un principio, por tanto, de modo descontextualizado y fragmentario.

En paralelo y como venía sucediendo desde siglos atrás, la pintura hizo posible que las nuevas propuestas arquitectónicas se visualizaran virtualmente en composiciones con una cierta entidad y con adelanto a su materialización constructiva. De este modo, contemporáneamente a la modificación que se imprimió a gran parte de la “delantera” del Colegio vallisoletano, sobre todo a su eje central y a su cornisa, algunas representaciones arquitectónicas que seguían modelos italianos, inspirados por el arte de la Antigüedad clásica, ya se encontraban representadas en pinturas realizadas para ciertos retablos destinados a diversos templos de Castilla y León.

Concebidas con un alto grado de libertad, estas composiciones “al romano” adquirieron significaciones variadas, en íntima relación con las acciones o los personajes a los que acompañaban.

2. UN TEMPRANO PRECEDENTE FRUSTRADO: EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

Aunque Roma constituyó el referente y el principal yacimiento de vestigios en la construcción del nuevo paradigma artístico, el dinamismo creativo que animó a la ciudad de Florencia durante el siglo XV situó a esta en la vanguardia del Renacimiento. Inopinadamente, antes de que mediara la centuria, las novedades que empezaban a incorporarse a la actividad edilicia florentina, indudablemente inspirada asimismo por las ruinas romanas, se hicieron visibles muy pocas décadas después en las pinturas del retablo mayor de una de las Catedrales más importantes de la Corona de Castilla, la de Salamanca en su primer edificio medieval, con un conjunto de representaciones que ha sido amplia y profundamente estudiado por Panera Cuevas.¹¹

Esta insólita transmisión de imágenes se debió a la procedencia del pintor al que se encomendó esta gran empresa, el florentino Dello (Daniello) Delli (1401-1466 *p. q.*), quien por entonces trabajaba al servicio del rey Juan II de

¹⁰ Aunque el testimonio es posterior en unas décadas, recuérdese el conflicto planteado cuando en 1535 un aprendiz robó a Alonso Berruguete un arca con dibujos, lo que dio lugar a un pleito que llegó hasta el Tribunal de la Real Chancillería de Valladolid, dado a conocer por Alonso Cortés (1922): 24-25 y extractado ampliamente por Mazariegos Pajares (1979).

¹¹ Panera Cuevas (1995); (2000).

Castilla (1406-1454). El artista había llegado a España en 1433, tras haber realizado, según Vasari, pinturas decorativas para Cosme de Medici (1389-1464) y su hijo Giovanni (1421-1463),¹² y después de haber pasado cierto tiempo en Siena (1424-1425) y en Venecia (1427-¿1430?).¹³ Con la ayuda de sus hermanos y su taller, hacia 1440-1445 llevó a cabo las numerosas pinturas que componen la gran máquina del presbiterio de la Catedral Vieja de Salamanca. En ellas se mantuvo el gusto refinado, ingenuo y decorativo del Gótico Internacional, pero también se incorporaron, como marco de los distintos temas religiosos, representaciones arquitectónicas de variado alcance: interiores, secciones de edificios, grandes estructuras y conjuntos urbanos.

Mediante estas escenografías se visualizaba, de modo parcial e interpretativo, la nueva arquitectura de inspiración clásica que había empezado a realizarse en Florencia durante los años anteriores, basada asimismo en gran medida en la tradición que se había mantenido durante la Edad Media en muchos de los grandes templos italianos, incluso con elementos antiguos aprovechados, pero en la que también se distinguía la impronta dejada por la actividad de Brunelleschi en la ciudad.



Fig. 1a. *In lege quod scriptum est*.
Dello Delli y taller. 1440-1445.
Retablo mayor. Catedral Vieja.
Salamanca. Foto: Imagen M.A.S. apud
Panera Cuevas (1995)

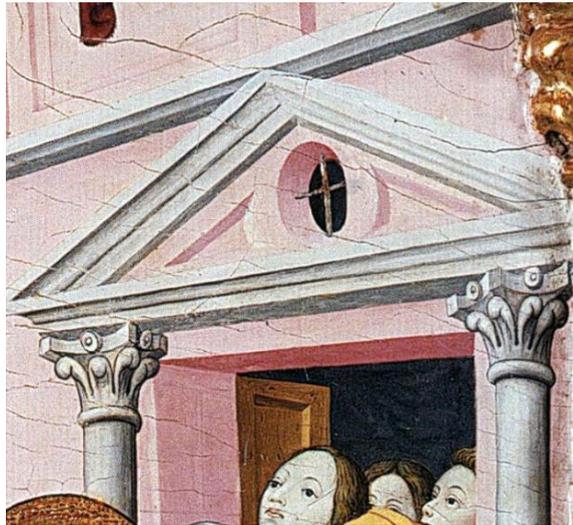


Fig. 1b. *Expectación de María* (detalle).
Dello Delli y taller. 1440-1445.
Retablo mayor. Catedral Vieja.
Salamanca. Foto: Imagen M.A.S. apud
Panera Cuevas (1995)

¹² Vasari (1568): 256-258.

¹³ Panera Cuevas (1995): 47.

Todo ello proporcionaba un nuevo y variado marco para la ambientación arquitectónica de la temática religiosa, que ofrecía una amplia gama de propuestas, en la que predominaban las de tradición clásica, tanto para conjuntos completos o parciales, como para ciertos fragmentos o detalles. De este modo, en las tablas salmantinas se encuentra un buen repertorio de espacios de planta centralizada (fig. 1a), pórticos columnados, portadas con frontón (fig. 1b), cubiertas casetonadas, planas o abovedadas, lunetos, pechinas, óculos o galerías de arquillos, todo ello claramente subrayado mediante la línea y el color (fig. 2).

Muchos de los soportes adoptaron la forma de columnas, con unos fustes acentuadamente esbeltos y ajenos a las proporciones clásicas, aunque la adición de unos capiteles generalmente pseudo-corintios, con una (fig. 1b) o dos filas de hojas de acanto, o también de capiteles compuestos (fig. 2) y pseudo-dóricos, intentó proporcionarles un aspecto más próximo al de la Antigüedad romana. Por encima de los capiteles a menudo se dispusieron ábacos cuadrados, de lados cóncavos, que se adornaron con una flor en su centro (fig. 1b), lo que remitía claramente a modelos clásicos. Con todo, fue frecuente un tipo de capitel más estandarizado, con dos hileras de acantos tratados de modo ingenuo y sumario, que también se hacían presentes con su materialidad en las columnillas torsas talladas en madera que enmarcaban las pinturas. El capricho y la libertad emergieron asimismo en algunos detalles, como en ciertos ábacos de planta octogonal o en capiteles de pronunciada verticalidad con tres filas de acantos.



Fig. 2. *Anunciación* (detalle). Dello Delli y taller. 1440-1445. Retablo mayor. Catedral Vieja. Salamanca. Foto: Imagen M.A.S. *apud* Panera Cuevas (1995)

El recuerdo de estos fragmentos arquitectónicos de raigambre florentina se prolongó durante algún tiempo en la pintura de la zona sur-occidental de la región castellano-leonesa. Pero las versiones deformadas que ofrecieron de ello

los pintores locales evidenciaron su falta de conocimiento directo –y de comprensión– de esas nuevas estructuras y de sus componentes.¹⁴ Poco después, tal hábito italianizante terminó desapareciendo totalmente, como consecuencia del triunfo de la pintura hispano-flamenca, encabezada en la zona salmantina por Fernando Gallego (1440-1507).

3. PEDRO BERRUGUETE Y LA INTRODUCCIÓN DEL FRAGMENTO ARQUITECTÓNICO *ALL'ANTICA*

Como ha sido reconocido sin discusión, Pedro González Berruguete (Paredes de Nava, Palencia ¿hacia 1450?-Ávila 1503/1504)¹⁵ introdujo elementos arquitectónicos de evocación clásica en algunas de sus pinturas.¹⁶

Dadas las fechas en las que trabajó el pintor palentino, durante al menos las dos últimas décadas del siglo XV y los tres primeros años del XVI,¹⁷ esas obras constituyen los primeros fragmentos de arquitectura renacentista representados por artistas hispánicos y conservados en el territorio castellano-leonés, marco espacial preferente donde se situó la actividad hispánica de Pedro Berruguete,¹⁸ a lo que hay que sumar sus trabajos para la Catedral de Toledo¹⁹ y para la Casa Real y su entorno, quizá estos últimos realizados durante sus estancias en los lugares mencionados.

Aunque en la mayoría de las obras conservadas se carece de refrendo documental y, en el mejor de los casos, la corroboración de su autoría y de su

¹⁴ Panera Cuevas (1995): 261-328.

¹⁵ El estudio más extenso sobre este pintor en Silva Maroto (1998). Una completa recopilación historiográfica sobre Pedro Berruguete hasta la fecha de su publicación en García Felguera (1985). Con una visión más crítica sobre la historiografía berruguetesca, un apurado examen de las aportaciones y una amplia contextualización internacional, Company (2006): 544-549.

¹⁶ Destacan en ese análisis los estudios de Ávila (1993): 85-86; (2004); y de Collar (2004).

¹⁷ El dato más antiguo de su actividad situaría al artista en Toledo en 1483, según fue publicado por Ceán Bermúdez (1800): 145, aunque posteriores investigaciones no han podido localizar el documento. Tampoco ofrece seguridad sobre su identidad el dato sobre un Pedro González Berruguete vecino de Frechilla (Palencia), fechado en 1485, dado a conocer por Herreros Estébanez (1984): 292; ni otro documento, datado en 1490, sobre un asunto económico relativo a un vecino de Paredes de Nava con este nombre en Archivo General de Simancas, Registro General del Sello V-1490-97. La existencia de un pariente homónimo y escudero, es conocida desde Martí y Monsó (1901): 105. Sobre su muerte ya en enero de 1504, Martí y Monsó (1901): 164.

¹⁸ Salvo algunas excepciones, de las que se carece de seguridad sobre su procedencia original o del lugar donde se realizaron, como son la *Virgen de la leche* (Museo del Prado, Madrid), *San Juan Evangelista en Patmos* (Capilla Real de Granada), *Llanto sobre Cristo muerto* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid) o las que pertenecen o provienen de colecciones particulares, los templos para los que tenemos constancia que trabajó se ubican en las actuales provincias de Ávila, Burgos, Palencia y Zamora. Sobre el retablo contratado por Pedro Berruguete para el convento de San Ildefonso en Toro, desaparecido ya en el siglo XVIII, Navarro Talegón (1980): 279-280; Vasallo Toranzo (2003): 15-17.

¹⁹ Para su trabajo en la Catedral de Toledo, Marías / Pereda (2004).

datación es poco precisa o indirecta, se puede distinguir claramente un *corpus* de pinturas sobre las que existe un consenso acerca de la atribución a su mano o, como mucho, a su taller, en algunas de las cuales se basará este estudio.

Formado en unos códigos pictóricos flamencos –y sin relación con el retablo salmantino, ya que los elementos arquitectónicos de origen clásico representados en este apenas tienen que ver con los figurados en la pintura berruguetesca– difícilmente se podría explicar la escenografía arquitectónica de nuevo cuño incluida en la obra pictórica de Pedro Berruguete sin una estancia de este en Italia, a lo largo de la cual se iniciaría en un conocimiento figurativo del arte del Renacimiento.²⁰

En torno a esta cuestión, que la historiografía ha centrado mayoritariamente en la actividad del pintor paredo en la corte de Federico de Montefeltro (1422-1482), ha tenido lugar una de las polémicas más prolíficas en la historiografía artística. La discusión ha versado en torno a tres ejes principales: los datos documentales que testimoniarían su presencia en Urbino, cuya fiabilidad –e incluso, su misma existencia– se pusieron en duda;²¹ la evidente ausencia en su pintura de un sistema de representación espacial acorde con la nueva *perspectiva artificialis* como la que se practicaba en Italia y, más particularmente, en el ámbito artístico urbinata;²² y consecuentemente, ya con consideraciones acerca de sus modos pictóricos, su intervención en algunas pinturas que han llegado hasta nuestros días y que se hicieron en tiempos del Duque para sus Palacios de Urbino y Gubbio.²³

3. 1. La mixtificación de lenguajes en la pintura de Pedro Berruguete

Lo cierto es que, acorde con su circunstancia y al igual que los pintores de su tiempo activos en los territorios castellanos, Pedro Berruguete mantuvo en su lenguaje pictórico muchos recursos expresivos propios del arte flamenco e hispano-flamenco que eran del gusto de la clientela, amante del aspecto suntuoso del conjunto y de la verosimilitud en el detalle.²⁴ Pero al mismo

²⁰ Pese a recoger el debate de procedencia anglosajona que cuestionaba la presencia documentada del pintor en Urbino, Marías (1989): 171-181, no negaba al pintor “la posibilidad de una corta estancia en centros italianos”.

²¹ Tras la localización personal y la publicación del documento, no se disipó totalmente en los autores su escepticismo sobre la identificación del pintor llamado “Pedro Español”, que vivía en Urbino con Pedro Berruguete, Marías / Pereda (2002).

²² Ávila, (1990); Garriga (2004); (2013).

²³ Como se ha señalado más arriba, la revisión de estos debates historiográficos y su discusión metodológica, en Company (2006): 544-549. Ya dentro de este siglo, varios estudios que participan de esa polémica fueron incluidos en el catálogo de la exposición de obra del pintor, celebrada en Paredes de Nava en 2003, Silva Maroto *et alii* (2003), en particular el de Lucco (2003), y en el simposio celebrado al año siguiente, *Actas...* (2004).

²⁴ Sobre el entrecruzamiento de caracterizaciones flamencas e italianas para la representación de la *Anunciación*, Silva Maroto (1989a); para la construcción de la perspectiva a partir de un punto,

tiempo, como si fuera una de sus propias señas de identidad, junto a su capacidad para crear un imaginario humano fácilmente reconocible y generar la ilusión de las texturas, o su abundante empleo del oro para sugerir la sacralidad del ambiente, entre otros rasgos, se distinguió por ser el pintor castellano que, en su momento, mostró mayor interés por la representación arquitectónica.²⁵

Como ha sido ampliamente reconocido por la historiografía,²⁶ Berruguete hizo convivir en una misma composición elementos góticos, y otros de cuño clásico,²⁷ ya fueran propiamente arquitectónicos o motivos decorativos aplicados a ciertas zonas marginales de la composición arquitectónica. Incluso los mezcló en la misma pieza, como hizo en la columna de la *Flagelación*, en el retablo mayor de la Catedral de Ávila, con vocación de clásica pero elevada sobre un gótico pedestal de volumen prismático. Ocasionalmente también añadió techumbres mudéjares.

La mixtificación entre lo “moderno” y lo “romano” tuvo una de sus manifestaciones más significativas en las cuatro sargas procedentes de Ávila, fechadas en los años 90 del siglo XV, que se conservan en el Museo Nacional del Prado, donde se representan, en composición de parejas, el tema de la *Epifanía*, y las figuras de *San Pedro* y *San Pablo*.²⁸ En todos ellos los personajes son vistos ficticiamente a través de un hueco longitudinal abierto en arco de medio punto, por encima del que se despliega un diseño tardo-gótico, similar a los que se pueden encontrar en la arquitectura y en grabados de las últimas décadas del siglo XV y principios del XVI, estos últimos procedentes de talleres flamencos y germanos. Por detrás de las figuras de los santos, que se adelantan sobre una repisa, al igual que en la estampa del monogramista W A (fig. 3a),²⁹ se desarrolla una bóveda de cañón en proyección oblicua, que es recorrida por casetones *all’antica*, como se presentan algunas figuras de profetas, realizadas en taracea para la sacristía de la Catedral de Florencia.³⁰ En

de ubicación cambiante, Garriga (2004); más recientemente, como criterio propio de los procedimientos del momento, Garriga (2013).

²⁵ Ávila (2004): 286. Destaca en este último estudio el análisis de muchos marcos arquitectónicos y soportes representados en las obras de Pedro Berruguete.

²⁶ Véanse sobre todo diversas aportaciones contenidas en *Actas...* (2004).

²⁷ Definido como “coexistencia de elementos del tardogótico con renacentistas” por Ávila (2004): 314.

²⁸ Museo Nacional del Prado, inv. P000123-P000126. Procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pablo/50510921-45ce-49be-a4dd-5d0b7f82ad42?searchid=34cab9f4-44b2-9855-7eb8-579efd6b4b64> y <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro/108ccc56-a642-4944-bf15-11b447b0879e?searchid=a89fea31-121e-3e79-6c2d-94b14927b566>. Sobre estas sargas y sus relaciones con la pintura italiana, Ávila (1987): 241-242; (2004): 311-314; Silva Maroto (1998): 241-243; Caballero Escamilla (2008): 7-9, 18 y 21.

²⁹ Parece indudable el débito de la sarga de *San Pedro* con la estampa con la imagen perteneciente a la serie de los *Apóstoles*, obras del monogramista W A, como señaló Ávila (2004): 311-312.

³⁰ Ávila (2004): 312-313.

las sargas de Berruguete resulta muy interesante que los casetones se rellenen con florones pinjantes (fig. 3b), decoración al uso en Italia en el *Quattrocento* (fig. 3c) y que para el arte hispánico adelantaba visualmente soluciones similares que utilizaron ciertos arquitectos castellanos, ya entrado el siglo XVI, como Diego Siloe y Alonso de Covarrubias.



Fig. 3a. *San Pedro*.
Monogramista W A
Hacia 1465-1490. Foto:
The Illustrated Bartsch

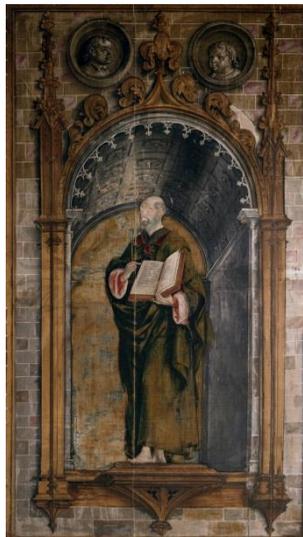


Fig. 3b. *San Pedro*. Pedro
Berruguete. 1493-1499.
Museo Nacional del Prado.
Madrid. Foto: museo



Fig. 3c. *Capilla del Crucifijo*.
Michelozzo Michelozzi.
1448. San Miniato al Monte.
Florencia. Foto: autora

Según nos transmiten las hojas sueltas, los *taccuini* y los códices con dibujos de edificios que han llegado hasta nosotros, los apuntes que tomaron los artistas del pasado recogieron aquello que más les interesó. En general no es fácil seguir sus recorridos visuales, ya que el aprovechamiento del papel les hizo mezclar observaciones realizadas en momentos y lugares diferentes, con la consiguiente alteración de las escalas y la estilización de ciertos aspectos. Afortunadamente la permanencia de ciertos rasgos permiten una aproximación a lo representado y, a veces, a la identificación de aquello que les impactó hasta el punto de fijarlo en un apunte.

Este proceso se puede detectar, de modo bastante sorprendente, en la *Presentación del Niño en el Templo*, perteneciente al antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María en Becerril de Campos (Palencia). En el centro de la parte superior de la escena, por encima de los tres personajes principales (Virgen, sacerdote y Niño), se descorren unas cortinas para dejar ver una pequeña arca dorada. Su cubierta a dos aguas sugiere la forma de un edificio en miniatura, al igual que otros muchos relicarios y recipientes litúrgicos a lo largo

de la Edad Media. La serie de cinco arcos de medio punto apoyados en machones apilastrados que animan su costado, con círculos en las enjutas (fig. 4a), permite reconocer una de las fachadas laterales de la iglesia de San Francisco o *Templo Malatestiano* de Rímini, reformada incompletamente a partir de 1450 sobre proyecto de Leon Bautista Alberti (1404-1472). Es una versión simplificada, ya que el templo italiano tiene siete arcos en los flancos (fig. 4b), e ingenua, porque no deja de añadir unos remates sobre el alero en forma de pequeñas cruces, distribuidas con cierta irregularidad, sin respetar estrictamente los ejes, además de sugerir unos capiteles sobre los pilares en los que apoyan los arcos.



Fig. 4a. *Presentación del Niño en el Templo*. Pedro Berruguete. Iglesia-Museo de Santa María. Becerril de Campos (Palencia). Foto: autora



Fig. 4b. *Iglesia de San Francisco*. Fachada lateral. Leon Bautista Alberti. A partir de 1450. Rímini. Foto: autora

3. 2. La arquitectura clásica como signo de distinción

Si bien es cierto que las piezas arquitectónicas de carácter italianizante representadas por el pintor³¹ carecieron de la ortodoxia adecuada –en cuanto a sus proporciones, a la combinación de sus elementos, a la correcta morfología de estos y a su representación– parece que la inclusión de estos referentes clásicos en determinadas composiciones tenía la intención de dotar de una relevancia singular a ciertas imágenes o a los espacios donde se ubicaban real o virtualmente.³² Por un lado, el marco arquitectónico clásico acentuaría la dimensión sagrada del tema religioso, por su pertenencia a un pasado lejano, significación reforzada por el hecho de que Roma, una vez reinstalada en ella la sede del Papado, había vuelto a convertirse en el centro de la Cristiandad. Por otro, con la propiedad de la pieza se transfería *de facto* a su comitente el conocimiento y el gusto por el nuevo lenguaje artístico que triunfaba en Italia,

³¹ Collar de Cáceres (2004): 179-188. Anteriormente Calvo Castellón (1989).

³² Ávila (1993): 14-15.

lo que le hacía partícipe de usos propios de la élite social y cultural. Y la escenografía clásica que aportaba la misma pintura contribuía a dignificar el ambiente donde se colocaba.

La caracterización “al romano” del marco arquitectónico tuvo uno de sus apoyos más significantes en la presencia de columnas o pilastras de aspecto clásico. No parece, pues, casual que en dos pinturas que al parecer estuvieron vinculadas en su encargo o su posesión a devociones de miembros destacados de la Corte de Isabel la Católica, fueran unas pequeñas columnas de aspecto clásico el componente decisivo para caracterizar como sagrado el lugar donde se encontraba la imagen. Tal vinculación con la élite isabelina se admite para el *Cristo Crucificado* (fig. 5a) que se colocó en la capilla de la *Santa Cueva* del dominico Convento de Santa Cruz la Real en Segovia³³ y que debió de ser encargado por el Inquisidor General fray Tomás de Torquemada (1420-1498).



Fig. 5a. *Cristo crucificado*.
Pedro Berruguete. Ca. 1490-1493.
Museo Diocesano (depósito). Segovia.
Foto: Diputación de Segovia



Fig. 5b. *Virgen de la leche*. Pedro Berruguete.
Ayuntamiento de Madrid. Museo de San
Isidro. Los Orígenes de Madrid. Madrid.
Foto: museo (Pablo Linés)

³³ Hacia 1490-1493. Óleo sobre tabla. 191 x 136 cm. Propiedad de la Diputación de Segovia, Museo *Splendor Fidei*, se halla depositado en el Museo Diocesano de Segovia. Pintura atribuida y puesta en valor por Collar de Cáceres (1977); (1989): 30-31; (2013a). Una hipótesis de representación espacial en Plaza Santiago (2003). Sobre las vicisitudes de la pieza y otras cuestiones, con completa bibliografía, Egaña Casariego (2010). La restauración de la pintura del siglo XVII que ubica la pintura en la Santa Cueva, publicada por Egaña Casariego (2019): 43, tiene en las columnas su mayor apoyo para identificar la imagen de Berruguete, aunque la diferente figura del Crucificado plantea una problemática para la imagen que ha sido expuesta por Pérez de Castro / Amador Marrero (2020): 651.

En un sentido similar, la posible procedencia del antiguo *Hospital de la Latina*, fundado por Beatriz Galindo (1465-1534), que se ha adjudicado a la *Virgen de la leche*³⁴ (fig. 5b), propiedad del Ayuntamiento de Madrid, indicaría su comisión por parte del ámbito femenino y culto de Isabel la Católica. Mediante las columnas en perspectiva Berruguete creaba una espacialidad hacia el fondo de la que carecía su probable modelo, la *Madonna Durán*, de van der Weyden³⁵, y le proporcionaba un marco donde se mixtificaban los lenguajes arquitectónicos y decorativos del momento de transición al que pertenecía.

3. 3. Columnas: formas y significados

En ambas tablas, las columnas repetidas en pequeñas hileras convergentes y con disminución de tamaño hacia el ficticio fondo, ayudan a generar una ilusión de profundidad, por lo que el espacio comprendido entre ambas series columnadas, que sostienen su respectiva y diferente cubierta, genera la ilusión visual de un baldaquino que aísla a la imagen sagrada. No obstante, en la *Virgen de la leche*, uno de sus lados se abre al paisaje, como es usual en la pintura flamenca.

También al modo de Flandes, en cuyas representaciones pictóricas contemporáneas se adoptaron –y adaptaron– ciertos elementos italianos para configurar una escenografía ambiental más propia de los nuevos tiempos, tales columnas “privilegiadas” se presentaban con un aspecto acorde a ese ámbito distinguido y sacralizado que correspondía a la jerarquía espiritual de las imágenes, ya que estaban dotadas de fustes monolíticos y lisos, fingidamente realizados en un pulido mármol veteado, de color diferente en cada pintura, y se coronaban con capiteles animados por hojas de acanto.

En la sarga abulense de la *Adoración del primer Mago*³⁶, el humilde establo del ciclo iconográfico de la Natividad –del que se mantienen los rústicos e irregulares tablonos situados por detrás de la Virgen con el Niño y los animales que asoman por detrás– se transforma, como si de un prodigio se tratara, en un magnífico palacio, gracias a la presencia de columnas y pilares marmóreos en torno al trono de la Virgen con el Niño (fig. 6a), que revelan la verdadera naturaleza de ese espacio como lugar sagrado.³⁷

Representada en solitario, la gruesa columna de la *Flagelación* (fig. 6b), en el retablo mayor de la Catedral de Ávila,³⁸ contribuye a acentuar el carácter

³⁴ Silva Maroto (1998): 137-138.

³⁵ Fechada hacia 1435-1439, se conserva en el Museo Nacional del Prado (P002722).

³⁶ Hacia 1493-1497. Temple sobre sarga. 350 cm x 206 cm. Inv.: P000125. Bibliografía y otros datos en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-del-primer-mago/d092a9bb-32c0-41b4-bf1e-71df9bea0e07?searchid=9405bb5a-d67a-fc3b-bcd1-e2f8dba7cd25>

³⁷ El Palacio del rey David, a partir de cierta exégesis cristiana, Caballero Escamilla (2008): 17-18.

³⁸ En el que trabajaba al menos desde 1497, Silva Maroto (1989b): 115.

dramático de la escena, por el contraste que se establece entre su robustez y las dinámicas figuras de los sayones en torno a Cristo. Este recurso expresivo ya había sido utilizado por el grabado germánico,³⁹ pero Berruguete hizo su propia interpretación, con una compleja combinación de elementos. A las incoherencias ya señaladas más arriba en la composición de la columna, se añade que parece formar parte de una galería de fábrica gótica en la que apoyarían unos arcos rebajados. El referente italiano que imponen el fuste marmóreo y el capitel pseudo-corintio ha sido reconocido también en lo que respecta a las figuras de los verdugos.⁴⁰



Fig. 6a. *Adoración del primer Mago* (detalle). Pedro Berruguete. Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto: museo



Fig. 6b. *Flagelación de Cristo*. Pedro Berruguete. Retablo mayor. Catedral. Ávila. Foto: Departamento de Historia del Arte de la UVA

³⁹ Véanse el de Monogramista AG, activo durante la segunda mitad del siglo XV, que además tiene en común los espectadores al fondo; y el más elaborado de Schongauer (1440/1453-1491), fechable entre 1470 y 1482, disponibles respectivamente en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-1-184 y https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-243

⁴⁰ La relación de las figuras con modelos italianos, en concreto con diseños de Pollaiuolo, propuesta por Heim (2013): 118-119 y recogida por Jakstat (2019): 224, se confirma con la semejanza del esbirro de la izquierda con un personaje de carácter semejante, traspuesto al bordado, señalado por Fiz Fuertes (2020): 84-85, fig. 2 como otro antecedente para Berruguete.

3. 4. Galerías columnadas

En otras ocasiones las columnas tuvieron tan solo una función secundaria, pues se usaron como marco en los bordes laterales de una composición o sirvieron como elemento de separación. La pintura italiana las utilizó con frecuencia en conjuntos seriados, como en el *Studiolo* del Palacio Ducal de Urbino, donde las medias figuras de sabios que ocupaban la parte superior de los muros estaban separadas por unas pequeñas columnas (fig. 7a). Desde sus respectivos compartimentos, situados en dos galerías superpuestas abiertas hacia el interior de la pequeña sala, los miembros de esa asamblea argumentaban o mostraban los escritos de los que procedía su autoridad intelectual y su magisterio.



Fig. 7a. *Studiolo de Federico de Montefeltro* (detalle). Palacio Ducal. Urbino.

Foto: Sailko *apud* Wikimedia Commons

Unas versiones de esas *logge*, análogas tanto en la concepción de su compartimentación, como en el carácter de la acción desarrollada por los personajes ubicados en ellas, fueron colocadas por Berruguete en el fondo de dos escenas.⁴¹ Una de ellas se encuentra en la *Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 7b),⁴² en cuyas arquerías dos grupos de sabios consultan sendos libros en busca de los textos proféticos relativos al destino reservado a la joven

⁴¹ A ellas habría que añadir las animadas figuras, separadas por columnas, de los Padres de la Iglesia, particularmente la pareja formada *San Agustín* y *San Ambrosio*, de procedencia desconocida y atribuidas a Pedro Berruguete, que se encuentra en el Museo Nacional del Prado como parte de la donación Várez Fisa; disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-ambrosio-y-san-agustin/cc614489-75ba-4372-9ebb-31f3578ed0c8?searchid=bcf47e2c-c693-141a-d1e3-6bb0b4a6d69e>. Silva Maroto (2013): 41 ya observó el parentesco de esas figuras con las del *Studiolo*.

⁴² Formaba parte del antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María en Becerril de Campos (Palencia). Hoy se conserva dentro del mismo templo, convertido en Museo de Arte Sacro. La relación con Urbino ya fue señalada por Silva Maroto (1998): 198.

doncella. En el de la izquierda dos personajes visten lobs y se tocan con capirote y beca, como fue propio de letrados y estudiosos; el tercero es identificado como judío por su turbante (contaminación visual con los musulmanes que fue frecuente en la época) y la barba. La capucha sujeta por un bonete de perfil mitrado del personaje principal del grupo derecho tendría la intención de caracterizarle como autoridad eclesiástica, de presencia ineludible en la representación de un asunto de esta naturaleza, aunque en rigor la acción perteneciera a un tiempo anterior al nacimiento de Cristo.



Fig. 7b. *Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle). Pedro Berruguete y taller. Iglesia-Museo de Santa María. Becerril de Campos (Palencia). Foto: autora



Fig. 7c. Detalle de la fig. 6b. Foto: Archivo Oronoz

La otra galería se abre hacia la sala palaciega donde se sitúa la *Flagelación* (fig. 7c), donde ciertos distinguidos personajes asisten como espectadores a uno de los primeros episodios de la Pasión de Cristo. Los intercolumnios sirven también para repartirlos por categorías y acciones diferentes: a la izquierda, un rey con cetro ¿Herodes?, que preside el acto, está acompañado por tres asesores, uno de los cuales –quizá religioso– levanta un libro ante el monarca; en el hueco

central tiene lugar un debate entre un cortesano ricamente ataviado —¿un aristócrata humanista?— y un doctor universitario, reconocible por su beca; y a la derecha, un grupo heterogéneo de personajes masculinos, de los cuales solo uno, vestido con sobriedad y tocado con un bonete como los letrados, ha entrado en la estancia llevando un pequeño rollo de papel en la mano, quizá con un mensaje o con una sentencia.

Con las acciones desarrolladas en estas balconadas de amplias aperturas donde se mixtificaron lo gótico de sus arcos escarzanos con los nuevos soportes de pequeñas columnas coronadas por capiteles de aspiración clásica, Berruguete añadió una nueva dramatización de carácter intelectual a la escena sagrada y superaba el recurso flamenco de los curiosos que se asomaban para ver el suplicio de Cristo,⁴³ o la fiesta palaciega que sugirió Juan de Flandes en la pequeña tabla de la *Coronación de espinas*⁴⁴ perteneciente al *Políptico de Isabel la Católica*. Como si el pintor se adelantara en décadas a futuras controversias que habrían de dividir a Europa en sus creencias, introducía la búsqueda en los libros sagrados y la argumentación dialéctica del asunto religioso en la representación de escenas relativas a la Vida de la Virgen y a la Pasión de Cristo.

3. 5. Las columnas como marco

Columnas y pilares de aspecto pretendidamente clásico fueron colocados por Pedro Berruguete en los márgenes de sus pinturas, desde algunas para las que se acepta una datación más temprana, hasta las que, con mayor seguridad, se sitúan al final de su trayectoria.

A las primeras pertenecerían las tablas con *San Lucas* (fig. 8a) y *San Mateo* (fig. 8b), procedentes de un desmembrado retablo de Paredes de Nava (Palencia), al parecer dedicado a Santa Elena.⁴⁵ Ya Angulo advirtió que las caracterizaciones de las figuras y su ambientación espacial eran diferentes con respecto a la otra pareja de Evangelistas del conjunto, por lo que propuso que fueran posteriores al resto de las pinturas del retablo.⁴⁶ Al reparar en la singularidad del capitel pseudo-clásico sobre la columna izquierda de *San*

⁴³ Véase el grabado de la *Flagelación* realizado por el Monogramista AG citado en nota 39.

⁴⁴ Conservado en el *Detroit Institute of Arts*, inv. 30.345, disponible en <https://www.dia.org/art/collection/object/christ-crowned-thorns-50300>, con bibliografía completa.

⁴⁵ El conjunto, dedicado a Santa Elena, se encontraba originalmente en la antigua iglesia de San Juan de la localidad paredaña. Las tablas que han llegado hasta nosotros se conservan en el Museo parroquial de la iglesia de Santa Eulalia de la misma localidad. Siguiendo la datación propuesta por Bernis (1959): 12-21, a partir de la moda femenina representada en las dos pinturas relativas a Santa Elena y el Hallazgo de la Vera Cruz, la mayoría de la historiografía ha situado todo el conjunto en fechas anteriores al viaje a Italia de Pedro Berruguete.

⁴⁶ Angulo Íñiguez (1945): 140. En ese sentido, Redondo (1993) propuso una datación próxima al retablo mayor de la paredaña iglesia de Santa Eulalia.

Lucas,⁴⁷ lo interpretó como la “actualización” de una pintura que el artista habría dejado inacabada antes de partir a Italia y que este terminó tras su regreso. Estas dos fases en la realización explicarían, a su vez, la “convivencia” en la misma tabla de un capitel de inspiración clásica con otros medievales (los de la derecha).

En ambas pinturas, sobre todo en *San Lucas*, las estilizadas y sencillas columnas laterales ayudan a sugerir un ámbito arquitectónico en profundidad. En esta última, el fuste de la columna situada a la izquierda⁴⁸ es transparente en su mayor parte, lo que quizá se deba a un *non finito* y pondría de manifiesto que estos soportes se añadían en una de las últimas fases de ejecución de la pintura.



Fig. 8a. *San Lucas*. Pedro Berruguete. Museo. Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia). Foto: Julián Hoyos Alonso



Fig. 8b. *San Mateo*. Pedro Berruguete. Museo. Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia). Foto: Julián Hoyos Alonso

3. 6. Capiteles: modelos y filiaciones

El uso heterodoxo de los órdenes clásicos por Pedro Berruguete ha sido señalado con uno de los rasgos más peculiares de su figuración arquitectónica.⁴⁹

⁴⁷ Angulo Íñiguez (1945): 139. En *San Mateo* únicamente se ve claramente el de la izquierda, que también es renacentista.

⁴⁸ Ya advertido por Angulo Íñiguez (1945): 139. En *San Mateo* solo se ve claramente el de la izquierda, que también es renacentista.

⁴⁹ Marías (1989): 177; Ávila (2004): 304.

En efecto, los capiteles que representó el paredeño no se atuvieron a los patrones que le podían proporcionar los conservados de la Antigüedad romana o los que se estaban labrando en la Italia del *Quattrocento*, entre los que se encontraron los magníficos ejemplares del mismo Palacio Ducal de Urbino (fig. 9). La complejidad, la riqueza ornamental y la excelente factura de estos distan mucho de los representados por Pedro Berruguete, pese al parentesco establecido entre ambos que ha sido aceptado por buena parte de la historiografía española.

Fig. 9. Capitel compuesto.
Patio del Palacio Ducal.
Luciano Laurana.
1468-1472.
Urbino.
Foto: autora



La figuración de los capiteles en las pinturas de Berruguete parece derivar más bien de ciertas representaciones gráficas o pictóricas del arte italiano, donde hubo muy diversas interpretaciones de los capiteles clásicos, desde las más depuradas de Piero della Francesca hasta otras mucho menos canónicas por parte de diversos artistas. En cualquier caso, más que libertad o fantasía, lo que se encuentra en la versión de los capiteles clásicos que ofrece la pintura berruguetesca es una simplificación.

De los órdenes clásicos, el pintor solo representó el corintio, aunque lo hizo de un modo singular y con variantes. A menudo las hojas de acanto se convirtieron en las únicas protagonistas y, enroscadas en su extremo, compusieron unas volutas angulares sobre las que descansaba el ábaco (fig. 10a). En ciertas pinturas en las que tuvo más interés y puso un especial cuidado en su ejecución, Berruguete dejó unas versiones magistrales de su capacidad para producir la ilusión de la materialidad de los acantos tallados en la piedra (fig. 10b).

En las pinturas berruguetescas se pueden reconocer tres modelos de capitel con pretensión de recreación clásica. En el más sencillo, que se mantuvo a lo largo de su obra, redujo su composición a lo esencial, ya que suprimió el collarino y transformó el ábaco en una pieza cuadrangular de lados rectos y lisos; sobre este último cabalga el arco, bien directamente, bien a través de una molduración o de un salmer intermedios. Así se encuentra en la *Virgen de la leche* (fig. 5b) y, en general, en las columnillas secundarias de la composición,

ya sea en las pinturas de los tres retablos del convento de Santo Tomás de Ávila (fig. 10a), o en las galerías abiertas al fondo de la *Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 7b) y de la *Flagelación* (fig. 6b), entre otros ejemplos.



Fig. 10a. *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir* (detalle). Pedro Berruguete. © Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 10b. *Anunciación* (detalle). Pedro Berruguete. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto: autora

Berruguete perfeccionó y complicó este modelo –en su morfología y en la calidad de su representación– en varias ocasiones, ya que estrió el núcleo del vaso del capitel, como se hizo en algunos casos en Italia (fig. 11a),⁵⁰ y lo cubrió, en mayor o menor medida, por las hojas de acanto, además de añadir a veces un pequeño collarino y un ábaco de lados curvos y adornado con flor. Las versiones más elegantes y sencillas se encuentran en el *Cristo crucificado* de Segovia (fig. 11b) y en los situados sobre sendos pilares cuadrados en la *Anunciación* de la Cartuja de Miraflores, en Burgos (fig. 10b).



Fig. 11a. *Codex Escorialensis*, fol. 22r. Biblioteca. Real Monasterio de El Escorial (Madrid). Foto: *Codex Escorialensis* (2000)



Fig. 11b. Detalle de fig. 5a. Foto: Diputación de Segovia

⁵⁰ Como el representado en el *Codex Escorialensis* (2000): f. 22 r, en el centro de la segunda vertical, Fernández Gómez (2000): 77.

La tercera versión tiene su filiación en los capiteles que coronan las columnas de la sala donde se representa a Federico de Montelfetro y a su hijo Guidobaldo, en compañía de otros personajes, asistiendo a una lección, en la pintura que se conserva en el Palacio de Hampton Court (Reino Unido),⁵¹ procedente del *Studiolo* del Palacio de Gubbio (fig. 12a).⁵² Berruguete hizo dos variantes de ellos en los capiteles de la columna y las pilastras incluidos en la pintura con la *Decapitación de San Juan Bautista*, en la iglesia parroquial de Santa María del Campo (Burgos), donde tuvo una clara intención de resaltarlos, mediante la aplicación de un dorado. La presencia de unas florecillas pareadas en el centro de la parte superior, entre las hojas de acanto, en los capiteles de las pilastras de la portada burgalesa (fig. 12b), manifiesta con clara evidencia ese parentesco. Por su parte, el equino de hojas avolutadas con su flor del capitel de Gubbio, que falta en las pilastras, aparece incorporado al vaso del capitel en la columna (fig. 12c).⁵³



Fig. 12a. *Federico de Montefletro asiste a una lección* (detalle). Justo de Gante / Pedro Berruguete. Hampton Court (Reino Unido)



Fig. 12b. *Decapitación de San Juan Bautista* (detalle). Pedro Berruguete. Iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos). Foto: autora



Fig. 12c. *Decapitación de San Juan Bautista* (detalle). Pedro Berruguete. Iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos). Foto: autora

En otra variante, de proporciones más bajas y composición algo más complicada, se introdujo un equino semejante al de la pintura de Hampton Court; en su borde inferior era recorrido por unos finos follajes dentados que se enroscaban en volutas al llegar a los ángulos. Sobre este equino se colocó un

⁵¹ Ya señalado por Zalama (1992): 408

⁵² Atribuido generalmente a Justo de Gante (Joos van Vassenhoven, act. 1460-1475) por la historiografía internacional, de la que destacamos el catálogo de los primitivos flamencos pertenecientes a la colección real británica, de Campbell (1985): 60-65, y a Pedro Berruguete por la española, Silva Maroto (1998): 103-104. La existencia documentada de copias (Campbell: 62) ofrece la posibilidad de la intervención de Pedro Berruguete en ese proceso.

⁵³ Sobre estos capiteles son muy claros los dibujos proporcionados por Ávila (2004): 304 y figs. 16 y 17.

ábaco de escasa altura, que compartía la flor central.⁵⁴ Así se representó en la sarga de la *Epifanía* (fig. 13a), en la *Flagelación* (fig. 13b), en la *Misa de San Gregorio* (fig. 16), tanto en las columnas marmóreas del arco carpanel en primer término como en la portada del fondo; y en *Santo Tomás recibiendo el cingulo*, en el retablo mayor del convento dominico de Ávila.



Fig. 13a. Detalle de fig. 6a.
Foto: Museo Nacional del Prado



Fig. 13b. Detalle de fig. 6b.
Foto: Archivo Oronoz

Este equino vegetal terminado en volutas, aunque elevado sobre su collarino, también fue representado en varias ocasiones por la pintura italiana⁵⁵ (fig. 14 a) y fue recogido, de modo más fino, ortodoxo y depurado, en dos dibujos del *Codex Escorialensis* (fig. 14b);⁵⁶ a su vez, los últimos capiteles berrugetescos mencionados compartieron las proporciones achatadas que también tenía el jónico de vaso acanalado en el código italiano (fig. 14c).

Pese a estas concomitancias no puede establecerse –ni se pretende aquí proponerlo– una relación directa entre los dibujos del *Codex Escorialensis* y Pedro Berruguete ya que, por lo que sabemos, el pintor nunca llegó a conocerlo⁵⁷, pero sí que puede extraerse la conclusión de que tuvo un cierto

⁵⁴ Este equino con pequeñas hojas dentadas hacia abajo se encuentra en los capiteles compuestos del patio del Palacio Ducal de Urbino, pero el resto es muy diferente.

⁵⁵ Como recogió Fernández Gómez (2000): 76, este modelo de capitel, más esbelto y sin estrías, fue representado en 1483-1485 por Domenico Ghirlandaio (1449-1494) en la escena de los *Funerales de San Francisco*, en la capilla Sassetti, de la iglesia de la Trinidad, en Florencia (fig. 11b).

⁵⁶ Con el que comienza el fol. 24r (primera vertical, número 1) y el del f. 22 v (primera vertical, número 3).

⁵⁷ Lo impiden la datación de la llegada del *tacchino*, ya con el cambio de siglo, y la ubicación levantina y meridional de su propietario, Rodrigo de Mendoza (1473-1523), primogénito del Cardenal, cuya estancia en Roma está documentada en 1499, Falomir Faus (1994): 106.

conocimiento de modelos que estuvieron vigentes en la pintura de la segunda mitad del *Quattrocento*.



Fig. 14a. *Funerales de San Francisco* (detalle). Domenico Ghirlandaio. 1485. Iglesia de la Trinidad. Florencia.
Foto: Roettgen (1997)



Fig. 14b. *Codex Escorialensis*, fol. 22v. Biblioteca. Real Monasterio de El Escorial (Madrid).
Foto: *Codex Escorialensis* (2000)



Fig. 14c. *Codex Escorialensis*, fol. 24r. Biblioteca. Real Monasterio de El Escorial (Madrid).
Foto: *Codex Escorialensis* (2000)

3. 7. Portadas

Más allá de la figuración aislada de ciertos elementos arquitectónicos, de procedencia italiana y reminiscencia clásica, Pedro Berruguete elaboró unas composiciones arquitectónicas un poco más complejas, que adoptaron la forma de portadas. De las dos que nos han llegado, la que ha sido considerada más temprana, por su vinculación con Urbino es la ya mencionada, incluida en la *Decapitación de San Juan Bautista* (fig. 15a), en la iglesia parroquial de Santa María del Campo (Burgos).⁵⁸ Situada al fondo de la escena, está dotada de batientes, que se abren y dejan ver otro ámbito donde se celebra un banquete, lo que permite no solo sugerir una prolongación espacial, sino también contribuir a la diégesis del pasaje evangélico, ya que será el lugar al que regrese la joven, ya con la cabeza del Precursor. El despiece de los sillares en los muros, el arranque de cubiertas abovedadas y la ventana abierta a la derecha en un arco escarzano denotan un edificio de fábrica medieval, al que la columnata que se sugiere en la sala del fondo y la portada añaden un *aggiornamento* propio de un ámbito privilegiado, al tanto de las novedades que se producían en Italia. Como ya se ha visto en los capiteles, el dorado también atrae la mirada hacia la inscripción y el escudete del friso, lo que refuerza su semejanza con algunas ventanas y puertas del enorme complejo palaciego de Urbino (fig. 15b), aunque no fue el único modelo de esta portada.

⁵⁸ Angulo Íñiguez (1945): 144 la propuso como la primera portada “al romano” de la pintura castellana y consagró la línea historiográfica que admite la presencia de Berruguete en Urbino trabajando en su Palacio Ducal, ya iniciada por Allende Salazar (1927) en la historiografía española, siguiendo a los italianos Carlo Gamba y Roberto Longhi.

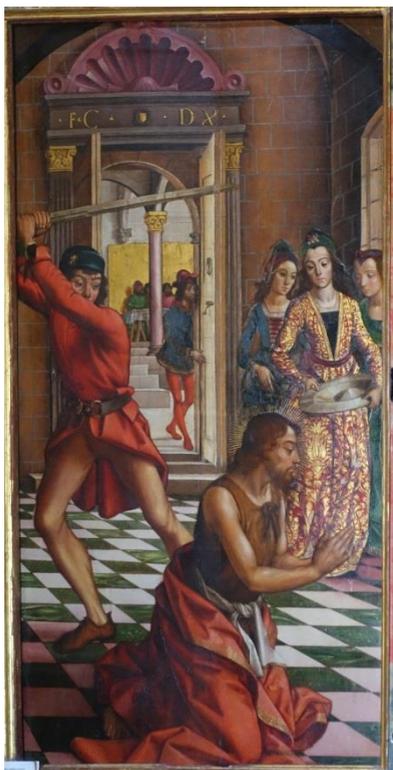


Fig. 15a. *Decapitación de San Juan Bautista*. Pedro Berruguete. Iglesia parroquial. Santa María del Campo (Burgos). Foto: autora



Fig. 15b. Ventana. Exterior del Palacio Ducal. Urbino. Foto: Fernando Gutiérrez Baños

Una composición más elaborada fue empleada por Berruguete en la *Misa de San Gregorio* (fig. 16),⁵⁹ pintada probablemente para una capilla de la Catedral de Segovia. La cruz sobre el pequeño escudo del fondo podría indicar que su comitente fue una dignidad eclesiástica. Como si se tratara de una boca de escenario teatral, la escena es enmarcada en los bordes laterales por unas columnas –muy trabajadas en las calidades marmóreas de sus fustes– y por un arco carpanel, que cabalga directamente sobre los capiteles como cierre superior de la composición.⁶⁰

Los ángulos superiores de la tabla son ocupados por unas enjutas decoradas con unos clipeos que contienen unas cabezas de perfil. Berruguete usó un

⁵⁹ Collar de Cáceres (2013b), con bibliografía completa. Ha sido restaurada recientemente, <https://www.canalpatrimonio.com/video-la-misa-de-san-gregorio-de-pedro-berruguete/>

⁶⁰ Calificado como “trampantojo” de origen flamenco, fue un recurso utilizado por Pedro Berruguete en más ocasiones, Ávila (2004): 290-292.

encuadre semejante, incluidos los medallones, en la *Anunciación* de la Cartuja de Miraflores, aunque el marco arquitectónico de esta última pintura es más complejo desde el punto de vista formal e iconográfico, debido a las pequeñas figuras situadas en los compartimentos abiertos en los pilares góticos que delimitan los flancos.



Fig. 16. *Misa de San Gregorio*. Pedro Berruguete. Sala de Pintura. Catedral. Segovia

La amplitud del hueco de la *Misa de San Gregorio* permite visualizar sin dificultad cómo el muro se abre de nuevo al fondo y se adorna con otra portada, compuesta esta ya netamente “al romano”. Su aspecto monumental se halla consonancia con el edificio religioso donde se encuentra, de sólida fábrica pétreo (fig. 17a). En su virtualidad, su traza se encuentra próxima a la portada renacentista del Colegio de Santa Cruz en Valladolid (fig. 17b), ya mencionada

más arriba, aunque en la pintada por Berruguete el lenguaje es más depurado, ya que prescinde del interés decorativo que se despliega en la del edificio mendozino.

Con todo, el diseño de ambas portadas berruguetescas, la burgalesa y la segoviana tienen rasgos comunes, ya que su vano central es flanqueado por pilastras de fustes estriados con capiteles pseudo-corintios. En consonancia con este lenguaje *all'antica*, las capitales romanas inscritas en los frisos de ambas pretendieron denotar, pese a algún fallo en su grafía, el ambiente culto en el que se desarrollaba la acción.



Fig. 17a. Detalle de fig. 16



Fig. 17b. Colegio de Santa Cruz. Portada. Valladolid. Foto: autora

3. 8. Frontones y marcos

Apenas se ha prestado atención al remate de la portada en la pintura de Santa María del Campo, excepto para su interpretación simbólica.⁶¹ Se trata de un frontón de vuelta redonda y tímpano avenerado, de un color rosa intenso y recorrido por gruesos nervios, que sugieren un material duro, como si estuviera realizado en mármol (fig. 18). Como se verá a continuación, la forma y el color de este elemento, tan sorprendente en el contexto artístico de la pintura hispánica contemporánea, son rasgos de un acentuado italianismo.

⁶¹ Como atributo de Venus y símbolo del pecado, en referencia a Herodes, Silva Maroto (1998): 208-209.



Fig. 18. Detalle de fig. 15a. Foto: autora

El frontón curvo, recorrido en su borde superior por una moldura lisa que se enrosca en unos pequeños círculos a ambos lados de su base y al llegar a la cúspide, procede de un tipo de remate que se colocó en ciertas aras funerarias romanas del siglo II d. C., a modo de pequeño frontón de perfil ondulado, formado por dos volutas que se cierran en los extremos.⁶² Esta terminación superior en forma de luneto ya fue usada por Donatello (1386-1466) en el retablo Cavalcanti (*ca.* 1435), en la iglesia de *Santa Croce* en Florencia, cuya inspiración en la escultura funeraria clásica impregnó también la composición y la caracterización de las figuras que protagonizan su altorrelieve de la *Anunciación*. A partir de mediados del siglo XV el uso de este frontón se extendió por toda Italia, de Norte a Sur.⁶³ Con el tímpano generalmente sin avenerar, adoptó muy diversas variantes y se prodigó en los marcos arquitectónicos del *Quattrocento*.⁶⁴ Generalmente los pequeños discos se rellenaron en su interior con una roseta, como en época clásica, pero también se

⁶² <https://theframeblog.com/2018/12/15/national-gallery-london-reframing-mantegna-2/> Al parecer así remataba la desaparecida estructura del altar de San Antonio de Padua (hacia 1447-1450), en la Basílica de esa ciudad, obra de Donatello, y el retablo de San Zenón (1456-1459), en la iglesia del santo en Verona, realizado por Mantegna.

⁶³ Algunos ejemplos que demuestran la extensión de este detalle vinculado a un frontón curvo, se encuentran: en la portada de entrada al claustro pequeño, obra de Amadeo, y en el monumento funerario de Gian Galeazzo Visconti, de Gian Cristoforo Romano (1460/1465-1512), ambos de la Cartuja de Pavía; en varias obras de Pedro Lombardo (*ca.* 1435-1515) en Venecia, tanto en fachadas como en monumentos funerarios; en el altar del Sacramento, en la iglesia de San Lorenzo de Florencia, obra de Desiderio da Settignano (*ca.* 1430-1464); con unos mascarones en su interior, en el remate del Arco de Castelnuovo en Nápoles, de Francesco Laurana (1430-1502), etc.

⁶⁴ Véanse algunos ejemplos de marcos anteriores a 1500 en Newbery *et alii* (1990): 39, 41, 43 y 44.

labraron al modo donatelliano y como lo representó Pedro Berruguete, con una talla cóncava y con un punto central, como si se tratara de una pátera.

Entre los que usaron este tipo de remate en la escultura durante la segunda mitad del siglo XV se encontró Andrea Bregno (1418-1506), quien realizó diversos sepulcros que gozaron del mayor prestigio en la Roma de su momento, algunos de ellos para capillas de la iglesia del convento dominico de *Santa María Sopra Minerva* en Roma (fig. 19),⁶⁵ comunidad con la que Pedro Berruguete habría estado en contacto durante su estancia en Roma, dada su relación familiar con la Orden.



Fig. 19. Sepulcro de Juan Díaz de Coca. Andrea Bregno. Entre 1470 y 1477. Iglesia de *Santa María sopra Minerva*. Roma

Hasta fines del *Quattrocento* este modelo de frontón fue figurado también en pintura, para rematar tronos, sobre todo los que contenían imágenes de la *Virgen con el Niño*. Así se encuentra, desde sus comienzos, en la obra de Antoniazzo Romano (1430-1508) y su entorno;⁶⁶ o con una interpretación mucho más libre y fantástica en la realizada en 1474 por Cosimo Tura (1431-1495).⁶⁷ Igualmente fue muy representado en la miniatura, como marco arquitectónico de imágenes religiosas⁶⁸ y algo menos, en el grabado.⁶⁹

⁶⁵ Los que conmemoraron a Domenico Capranica (p. q. 1458) y a Juan Díaz de Coca, entre 1470 y 1477. También remató con este frontón el monumento funerario del cardenal Albret (1465), en la iglesia de *Santa Maria in Araceli*.

⁶⁶ Uno de ellos es la *Virgen de la leche con donante*, fechada en 1464 y conservada en la Sección Histórico-artística del Museo Cívico de Rieti (Italia), inv. MCR_342_SA; sobre esta pintura De Simone (2011): 192-194; Berruguete compartió con este pintor los fondos de oro y cierta rigidez en sus personajes, Los discos también decoran el arco y el asiento de una Virgen con el Niño, conservada en la *Gemäldegalerie* de Berlín (inv. 30A), cuyas figuras son atribuidas a Berruguete, lo que no ha tenido repercusión en la historiografía española, y el trono, a un pintor italiano, identificado como el Maestro de la *Madonna di Valverde*, Natale (2001): 42 y 45 (nota 68).

⁶⁷ Para la iglesia de San Jorge en Ferrara, hoy en la National Gallery, Londres, inv. NG772, Disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/cosimo-tura-the-virgin-and-child-enthroned>

⁶⁸ Fue repetidamente utilizado en los marcos arquitectónicos de las miniaturas producidas en el *scriptorium* de Attavante degli Attavanti (1452-1517), que se exportaron a toda Europa, con

Paolo de San Leocadio (1447-1520), formado junto a Tura,⁷⁰ usó tempranamente este ese tipo de frontón en sus pinturas realizadas en Valencia, a partir de los años 70 del siglo XV (fig. 20a).⁷¹ A finales de la centuria una versión de esa composición se aplicó al nicho de la cátedra de San Pedro, trabajado en taracea, en la sillería de la Catedral de Plasencia (fig. 20b), lo que reforzaría la propuesta de Heim⁷² sobre la intervención de Pedro Berruguete en algunos diseños de estas figuras.



Fig. 20a. *Virgen del caballero de Montesa*. Paolo de San Leocadio. 1472-1476. Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto: museo



Fig. 20b. *San Pedro*. Taller de Rodrigo Alemán 1497-1498. Sillería de la Catedral. Plasencia (Cáceres). Foto: Heim (2013)

En cuanto al color del frontón de Santa María del Campo, desde mediados del siglo XV la pintura italiana, sobre todo la florentina y la romana, había empezado a representar elementos arquitectónicos y molduraciones fingidamente realizadas en mármol rosado.⁷³ Antoniazzo Romano (1435/1440-

ilustres destinatarios conocidos, como en el *Breviario de Matías Corvino*, fechado hacia 1487-1492, perteneciente hoy a la Biblioteca Apostólica del Vaticano, Urb. Lat. 112, f. 7, disponible en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.112, o en la portada del vol. III de la Biblia de los Jerónimos, conservado en el Archivo de la *Torre do Tombo*, en Lisboa, disponible en <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381021>. Sobre esta obra, Albuquerque / Pinto Cardoso. (2004).

⁶⁹ Décadas más tarde se incorporó al diseño de frontispicios grabados para portadas de libros, de los que se puede ver un ejemplo en García Vega (1984): fig. 54.

⁷⁰ Company (2006): 157-160.

⁷¹ En el trono de la *Virgen del caballero de Montesa*, en el Museo Nacional del Prado (inv. P001335), fechada en 1473-1476, Company (2001): 502-507; (2006): 258-263; y en la portada del fondo de la *Virgen con el Niño y santos*, en la *National Gallery* de Londres (inv. NG47869), que se data hacia 1498, Company (2006): 276-279. Una datación más tardía, entre 1482 y 1498, para la primera pintura en Gómez-Ferrer (2012).

⁷² Heim (2013): 107-119 propuso una relación entre Rodrigo Alemán y Pedro Berruguete en Toledo y le atribuyó el diseño de algunas taraceas en la sillería de la Catedral de Plasencia (Cáceres).

⁷³ Además de los numerosos ejemplos que se encuentran en las tablas del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca. Son ejemplos de ello el templete del *Bautismo de San Agustín*, obra de Benozzo Gozzoli (1420-1497), perteneciente al ciclo de frescos dedicados a la vida de este

1508/1512), que trabajó en Roma desde principios de la década de 1480 y que al menos posteriormente estuvo en relación con una clientela española (para el Cardenal Torquemada en la iglesia de *Santa María sopra Minerva* y otros varios trabajos en la de *Santiago de los Españoles*), lo usó en representaciones de la *Virgen con el Niño*, sentada en un trono cuyo respaldo está formado por un nicho avenerado. En la que preside el altar mayor de la iglesia del convento de San Francisco en Subiaco (Italia), el rosa marca el basamento y el friso del nicho, cuya venera blanca tiene la charnela hacia arriba. Una concha semejante y rojiza alberga a la imagen pintada al fresco que se extrajo de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma y que se conserva en el Museo Nacional del Prado;⁷⁴ aunque muy perdida, se distingue aún la charnela en la parte superior y, muy levemente, las líneas radiales de los nervios convergentes hacia ella.

Entre de la multiplicidad de ejemplos italianos de ese frontón vinculado a marcos, portadas, nichos y otras piezas de pequeñas arquitecturas, destaca uno que presenta una relación tan estrecha con la pintura de la *Decapitación de San Juan Bautista* que es imposible ignorarlo. Se trata de la hornacina fingida que contiene una imagen de la *Virgen con el Niño* (fig. 21a) y que se encuentra integrada en la amplia composición en torno al tema central del gran fresco en el que se representa la *Investidura del primer rector del Hospital* (fig. 21b), que fue pintado por Priamo della Quercia hacia 1440-1444, en la gran Sala del *Pellegrinaio*, en el Hospital de *Santa Maria della Scala* en Siena (Italia).

Las coincidencias de otros motivos de ese fresco con ciertos detalles que, de modo disperso, están presentes en la obra de Pedro Berruguete podrían ser casuales, porque formaron parte del repertorio figurativo de la época, pero la suma de ellos parece impedir que sea simplemente una consecuencia del azar. Muy significativa en este sentido es la presencia de unas grisallas, situadas en los laterales del marco general de la escena, que fingen las esculturas de *Adán* y *Eva* dentro de unos nichos avenerados, que podrían ser el antecedente de las incluidas en un lugar semejante en la *Virgen de la leche* (fig. 5b), o de las situadas en las hornacinas superiores que se abren en las pilastras laterales de la *Anunciación*, en la Cartuja de Miraflores. La intercomunicación de la escena central con otras que suceden en diversos espacios abiertos al fondo, las cabezas dentro de círculos a modo de medallas -sobre lo que se volverá más abajo- o los angelitos sujetando una láurea que contiene el emblema de la institución son motivos que se encuentran en pinturas del artista paradesino.

santo, en la iglesia de su advocación, en San Gimignano, pintado en 1465, o algunos tronos de la *Virgen con el Niño* en pinturas de Antoniazio Romano (1435/1440-1508/1512), como la que se conserva en la *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, en Roma, fechada en 1487. Sobre la *Virgen con el Niño*, *San Francisco* y *San Antonio de Padua* de Subiaco, Cavallaro (1992): 179-180.

⁷⁴ La *Virgen con el Niño*. Antoniazio Romano. Hacia 1495. Fresco trasladado a lienzo. 130 x 110 cm. Museo Nacional del Prado, inv. P000577. Ya Tormo llamó la atención sobre los trabajos de Antoniazio Romano para una comitencia española en Roma y se refirió al traslado de esta pieza, de azarosa trayectoria, Tormo (1943): 196-199; Museo Nacional del Prado (1996): 346, nº 1330.



Fig. 21a. Detalle de fig. 21b.
Foto: Sailko *apud*
Wikimedia Commons



Fig. 21b. *Investidura del primer rector del Hospital*.
Priamo della Quercia. 1440-1444.
Hospital de Santa Maria della Scala.
Siena. Foto: Sailko *apud* Wikimedia Commons

La versión del frontón curvo con discos laterales que Berruguete pintó en la *Misa de San Gregorio* fue muy diferente (fig. 22a). Su mayor sobriedad se adecuaría al carácter religioso de la escena, como se ha indicado más arriba. El tímpano alberga una italianizada pareja de angelitos tenantes de escudo rodeado por una láurea, en armonía estilística con el conjunto de la portada renacentista. En cuanto a los pequeños círculos externos al frontón, el pintor solo representó entero el de la izquierda y colocó sobre él un regordete y desnudo angelito trompetero (fig. 22a). Estas figuras infantiles –ya como *putti*, ya como ángeles– se asociaron en ocasiones a los arranques laterales de formas arqueadas (frontones, secciones de bóvedas, nichos, etc.) en la miniatura⁷⁵, la pintura y la escultura italianas durante la segunda mitad del *Quattrocento*, representadas a veces en posturas juguetonas o en lugares inestables. La coincidencia del lugar que ocupa en la composición el angelito pintado por Berruguete en la pintura segoviana y la acción de este, haciendo sonar una chirimía, es tan semejante a las de los ángeles que adornan el sepulcro Brancacci, obra de Michelozzo y Donatello, en la iglesia de *Sant’Angelo a Nilo* de Nápoles (fig. 22c), que es

⁷⁵ El taller de los Attavanti lo repitió en ricos manuscritos, como en el vol. 3 de la *Biblia de los Jerónimos* (Biblioteca Nacional de Lisboa, PT-TT-MSMB-A-69, f. 2v) o en el *Breviario de Matias Corvino* (fig. 22b).

inevitable recordar la hipótesis de Hulin de Loo sobre un paso de Pedro Berruguete por Nápoles, sin que por el momento se puedan añadir argumentos de mayor consistencia.⁷⁶



Fig. 22a. *Misa de San Gregorio*. Detalle de fig. 16



Fig. 22b. *Breviario de Matías Corvino*.
Attavante degli Attavanti.
Hacia 1487-1492. Ms. Urb. Lat. 112, f. 7.
Biblioteca Apostólica. Ciudad del Vaticano
Foto: Web Gallery of Art



Fig. 22c. *Sepulcro del cardenal Rainaldo Brancacci* (detalle). Donatello y Michelozzo.
1528. Iglesia de *Sant' Angelo a Nilo*.
Nápoles. Foto: Sailko *apud* Wikimedia Commons

Berruguete volvió a pintar el marco curvo con pequeños círculos a los lados y en la cúspide en la *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir*.⁷⁷

⁷⁶ De Loo (1942). Se podrían añadir otros ejemplos de figuras infantiles esculpidas de este modo en monumentos funerarios del *Quattrocento* en Italia. Uno de los más destacados es el de Pietro Mocenigo (1476-1481), en la iglesia de San Juan y San Pablo de Venecia, obra de Pietro Lombardo, donde pequeñas figuras se alzan sobre los roleos laterales de la urna y del frontón del remate del conjunto de esta elevada estructura parietal.

Aunque totalmente descontextualizado con respecto a una estructura arquitectónica, forma parte de un pequeño altar que se eleva sobre la cubierta a dos aguas de la urna que alberga los restos del santo (fig. 23a). Ficticiamente tallado en mármol rojizo, en su interior contiene una escultura de la *Virgen con el Niño* entronizada, imagen que, como se ha visto más arriba, fue representada en el arte italiano sentada en tronos con este remate y acompañamiento de dinámicos ángeles (fig. 23 b). En la vertical, fuera del marco y sobre los discos de la cúspide, se eleva un *Cristo resucitado*, apoyado en un globo terráqueo que parece desafiar las leyes de la estática, como el angelito de Segovia.



Fig. 23a. *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir* (detalle). Pedro Berruguete. 1493-1499.
© Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 23b. *La Virgen de la leche* (detalle). Antoniazio Romano. 1464. Sezone Storico-Artistica, n. inv. MCR_342-SA. Museo Civico. Rieti. Foto: museo

3. 9. *Marginalia all'antica* (?)

De modo excepcional Pedro Berruguete se permitió introducir otros pequeños “caprichos” con formas o contenidos procedentes de la cultura clásica en algunas zonas secundarias de sus marcos arquitectónicos.

Dos grisallas que representan sendas figuras masculinas en actitud de lucha rellenan las enjutas del arco rebajado que enmarca al *San Mateo* de Paredes de

⁷⁷ Perteneciente al altar colateral de la Epístola, dedicado a este santo dominico, en la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila. Conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado (P000614).

Nava referido más arriba (fig. 8b). Del clípeo que sostiene el guerrero de la izquierda sobresale una media cabeza monstruosa (fig. 24a), lo que permite identificarlo con *Perseo*, quien derrotó a la Gorgona e incorporó el rostro de esta a su escudo. Las sombras arrojadas por el clípeo y el cuerpo del guerrero, armado con un simple bastón, sugieren el potente foco luminoso de la mirada del monstruo. En el combatiente de la derecha (fig. 24b), que se enfrenta a un dragón amenazador, se puede reconocer –pese a la pérdida producida por una grieta vertical de la tabla– que sostiene una piel de león. Se trataría del undécimo trabajo de *Hércules*, cuando luchó contra el dragón que guardaba el Jardín de las Hespérides.

La exégesis cristiana se apropió de estos temas del mundo clásico para presentarlos como imágenes de la victoria de Cristo sobre el pecado o el demonio. El pequeño tamaño y la ingenuidad de la representación de estos combatientes paredeños, que están totalmente vestidos como campesinos, carecen de armadura y se tocan con gorro frigio, los ponen en relación con motivos similares tallados en las misericordias de las sillerías de coro góticas de fines del siglo XV, que reinterpretaron en clave religiosa y moralizante algunos motivos de la tradición clásica.⁷⁸



Fig. 24a. *Perseo*.
Detalle de fig. 8b. Foto: autora



Fig. 24b. *Hércules luchando con el dragón*.
Detalle de fig. 8b. Foto: autora

A esa misma tónica pertenecen los motivos representados en las albanegas de la tabla con *San Lucas* (fig. 8a), donde un ave, imagen del alma cristiana, es sorprendida por la presencia de un maléfico dragón y, aterrorizada, intenta escapar de él.

⁷⁸ Sobre todo en la realizada para la catedral de Sevilla, Mateo Gómez (1976): 165 y fig. 10. Sobre la posible intervención de Pedro Berruguete en la sillería de la Catedral de Plasencia, Heim (2013).

Pese a su carácter secundario y a su aparente nimiedad semántica, estas figurillas son muy reveladoras del momento de transición durante el que trabajó el pintor, en el que se mantenía el gusto tardo-gótico por lo anecdótico y lo narrativo como vehículo de significados transcendentales, expresados por medio de pequeños personajes, figuras monstruosas y animales, entremezclados en marañas vegetales, que se esculpieron en arquivoltas, molduras y otros lugares marginales de obras realizadas a fines del siglo XV y comienzos del XVI. Algo similar, en cuanto a un uso imitativo –pero quizá no totalmente comprendido– de ciertos motivos clásicos, le ocurrió a Berruguete con los diseños vegetales ondulantes, a modo de roleos, que recorrieron los fustes de las pilastras y las roscas de los arcos en algunas de sus pinturas.⁷⁹

Siguiendo la mixtificación de lenguajes que le caracterizó, Pedro Berruguete añadió fingidas parejas de medallones con cabezas, de inspiración más o menos clásica, en estructuras arquitectónicas góticas. En la tabla con la *Anunciación*, en la Cartuja de Miraflores de Burgos, y en la segoviana *Misa de San Gregorio*, las situó en las enjutas de arcos rebajados góticos; en las sargas abulenses de *San Pedro* y *San Pablo* prefirió integrarlas en los diseños del extradós (fig. 25a). La caracterización más próxima a los modelos romanos se encuentra en las cabezas de esta última, donde a la izquierda se puede reconocer a Nerón, por su papada y la corona de laurel, mientras que el otro perfil es más indefinido y solo el cabello corto y el cordón ceñido en la cabeza le identifican como romano. Los bustos incluidos en la misa gregoriana (fig. 16) tampoco ofrecen duda en su caracterización anticuaria, como indica la cabeza laureada del personaje situado a la derecha, del mismo modo que la toga anudada y el cabello ceñido con los que se figuran al que se halla frente a él, aunque los rasgos de ambos estén menos idealizados.



Fig. 25a. *San Pablo* (detalle). Pedro Berruguete. Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto: museo

⁷⁹ En el exterior de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Toledo, en dos pinturas del retablo mayor del convento de Santo Tomás, en Ávila, y en los Evangelistas del retablo mayor de la Catedral de Ávila.

El tondo como relleno decorativo de las albanegas, desnudo o con decoración en relieve en su interior, estuvo presente en la arquitectura florentina del Renacimiento desde sus mismos inicios, pero no fue frecuente que evocara una pieza numismática. En cambio, el motivo de las cabezas de perfil o de tres cuartos dentro de pequeños marcos circulares se prodigó en la pintura al fresco y en la miniatura, integrados entre los diversos motivos ornamentales de zonas marginales. El punto de partida para estas figuras serían las propias monedas, que se encontraban entre las antigüedades más apreciadas por los coleccionistas del Humanismo, y en las medallas conmemorativas con retratos de perfil, que circulaban entre la élite italiana.

A la difusión de este motivo contribuyó su inclusión en el repertorio “al romano”, con el que se decoraron múltiples objetos suntuarios realizados en Italia y exportados por toda Europa, en particular los libros iluminados. En los *scriptoria* italianos, sobre todo los activos en Florencia durante las últimas décadas del siglo XV, se llevaron a cabo refinados manuscritos que fueron verdaderos compendios de los nuevos diseños decorativos inspirados en la Antigüedad clásica. Uno de los escasos ejemplares que llegó a nuestro país –y debió de hacerlo tempranamente– fue la traducción italiana del libro de Petrarca *De viris illustribus*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.⁸⁰ En su página inicial (fig. 25b) la orla contiene en el centro de las bandas laterales dos bustos de perfil que parecen mirarse. Sobre el torso de ambos se lee la divisa de su propietario, el Marqués de Santillana. El de la derecha representa al autor, Petrarca, con la cabeza laureada; el otro personaje está desnudo, pero su aspecto no es clásico, pues sus facciones son vulgares y su cabello está desordenado, lo que podría simbolizar al neófito que necesitaba instruirse en los *exempla* del libro.

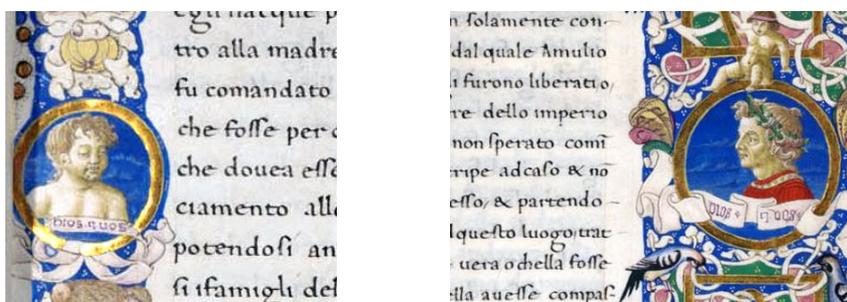


Fig. 25b. Petrarca. *De viris illustribus*. Página inicial (detalles).

Maestro de la *Farsaglia Trivulziana*. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Foto: biblioteca

⁸⁰ Biblioteca Nacional, RES/214, disponible en Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0>. El manuscrito perteneció a la familia Mendoza, como atestigua su escudo y su procedencia de la biblioteca del Duque del Infantado; sus iluminaciones se atribuyen al Maestro de la *Farsaglia Trivulziana*. Sobre esta página, [Martínez-Burgos] (1992).

Pedro Berruguete se permitió una serie de variaciones fisiognómicas en sus representaciones de clipeos con cabezas e introdujo algunas con aspecto de retrato contemporáneo. En la albanega derecha del marco arquitectónico de la *Anunciación*, en la Cartuja de Miraflores, un hombre maduro que posee unos rasgos negroides y viste un peto de cuero, lo que le identificaría con un servidor o un escudero, se corresponde a la izquierda con la cabeza de un efebo, de acusado clasicismo, lo que produce un acusado contraste cuya intención desconocemos.

La vertiente naturalista que emerge en la pintura de Miraflores se instala claramente en otra pareja de medallones, la pintada en la sarga abulense de *San Pedro* (fig. 25c), que ofrece la particularidad de que una de las cabezas es la de un niño. Frente a él, un hombre maduro, ya bien entrado en la cuarentena, parece mirarle complacido. Ambos se presentan de tres cuartos para facilitar su visión. Una relación entrañable parece existir entre ellos, pues se observa un cierto parecido en sus cabezas –de forma redondeada, mejillas rellenas y frente despejada, sobre la que caen algunos mechones de cabello rizado– además de que ambos inician una sonrisa. La vestidura de la figura infantil se adorna con un cuello de damasco recorrido por motivos vegetales semejantes a los que adornan los tejidos ricos representados en la pintura berruguetesca.



Fig. 25c. *San Pedro* (detalle). Pedro Berruguete. Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto: museo

Aparte del Niño Jesús o de algunos ángeles, la representación de personajes infantiles fue muy poco frecuente en la pintura de Pedro Berruguete, al menos en lo que ha llegado hasta nosotros. Por eso llama más la atención que en su obra abulense, que comenzaría al menos a partir de 1499⁸¹, se prodiga en cierto modo y que el artista le proporcione un tratamiento poco convencional⁸².

⁸¹ En ese año ya recibía pagos por el retablo mayor de la Catedral de Ávila, Silva Maroto (1989b): 115

⁸² Desde el Niño Jesús que rebusca en el cofre presentado por Melchor en la sarga de la *Epifanía* (fig. 6a) al niño que, totalmente descontextualizado, se asoma a la *Flagelación* del retablo mayor

En el caso de la sarga, el tema principal –constituido por la figura de *San Pedro*– permite proponer una identificación de estas insólitas cabezas, en las que el artista habría dejado una representación de él mismo y de su hijo homónimo, el segundo de los varones del que lo único que sabemos es que en 1504, tras la muerte de su padre era menor de catorce años⁸³. Pedro Berruguete no podía figurarse como donante protegido por su santo patrono, ya que no poseía el rango social privilegiado de sus clientes, que sí se presentaban de este modo. Pero a lo largo de su actividad artística, durante cuyo ejercicio había viajado y conocido novedades de primera mano, habría desarrollado una conciencia de su valía y la expresaría en este caso con el prestigio de una forma “al romano”, que le permitía situarse cerca de su santo patrono y obtener la protección de este, para él y para su hijo.

En cualquier caso, la asociación de ambos motivos, marco circular y cabeza de perfil, y su figuración en las enjutas o en una zona equivalente, resultaba una gran novedad para el Arte español. Con ello Pedro Berruguete adelantaba visualmente una composición que obtuvo un gran éxito en la Arquitectura española a partir de los años 20 del siglo XVI, cuando ya empezaron a publicarse prouarios de medallas y monedas, ilustrados con grabados, que proporcionaron modelos a seguir. Esculpido en piedra, madera o yeso, el motivo del medallón como marco de la cabeza o busto de un personaje ilustre –no siempre de perfil– se prodigó en portadas, enjutas de arquerías en patios y claustros, así como en el interior de tramos abovedados.⁸⁴

CONCLUSIONES

Más allá de los “grandes argumentos” que se han debatido en la ya larga historiografía artística sobre Pedro Berruguete acerca de su estancia en Urbino (testimonio documental, semejanzas en la caracterización entre ciertos personajes del banco del retablo mayor de Paredes de Nava con otros del *Studiolo* de Urbino, inscripción de la portada en la *Decapitación del Bautista* en Santa María del Campo, uso de columnas y capiteles de pretensión italianizante, pero construcción espacial y dibujo subyacente ajenos ambos a los usos italianos, etc.), otros muchos indicios, ya propuestos en estudios anteriores o los

de la Catedral de Ávila, vestido ¿como un monaguillo? con un elegante sayo corto de tela de oro (no muy alejado en su aspecto del pequeño Guidobaldo acompañando a su padre en Urbino) y portador en su mano de unas florecillas rojas, simbólicas de la Pasión de Cristo; o a la versión más estilizada de este niño que se encuentra en el ángel que sostiene el tintero al evangelista *Mateo*, en el banco del mismo retablo, y que se vuelve -atento a su función, pero también al posado- para dejar ver su perfil.

⁸³ Martí y Monsó (1901): 104-105. El hecho de que sea el primero de los nombrados entre los cinco descendientes que aún no habían cumplido los catorce años no significa que fuera el mayor del grupo, sino que quizá se le dio preferencia sobre sus hermanas por ser varón.

⁸⁴ Campos Sánchez-Bordona (2010): 299-301; Castro Santamaría (2013): 398-399.

que aquí se aportan, muestran en la obra del artista paredeño un indudable conocimiento –y una voluntad por demostrarlo– del nuevo vocabulario arquitectónico que triunfaba en Italia y que seguía el modelo clásico. El presente artículo no pretende participar en la polémica sino, en su caso, proporcionar materiales para su discusión.

El conjunto de la obra conservada de Pedro Berruguete revela que su componente esencial fue la figura, al servicio de la expresión de una temática religiosa, y que la belleza, reservada casi en exclusiva a cierta caracterización femenina, dependía aún del modelo flamenco, al igual que su técnica. Como sucedió también en Flandes, la incorporación de la influencia italiana a la pintura berruguetesca se manifestó de modo más evidente en la representación de elementos arquitectónicos de evocación clásica. En la mayoría de las ocasiones estos fragmentos de arquitectura fueron complementarios al tema principal y estuvieron simplificados e incorrectamente comprendidos o representados. Pero también es cierto que, como se ha visto, en ocasiones generaron marcos y espacios que enlazaban con sus modelos, no solo formalmente, sino también en su significación narrativa.

La inclusión de estos elementos venía a suponer un cierto toque de “modernidad”, que entonces estaba constituido por lo “antiguo romano” y de distinción. Con excepción del italiano Paolo de San Leocadio en Levante, o del alemán Alejo Fernández en Andalucía, ningún otro pintor contemporáneo activo en el ámbito hispánico reunió durante los años de Pedro Berruguete un bagaje de motivos arquitectónicos “al romano” semejantes.

La suma de lo recopilado hasta ahora sugiere un *soggiorno* del artista en Italia, con un recorrido al menos por la zona central (actuales demarcaciones regionales de Marcas, Emilia Romagna, Toscana y Lazio), con evidentes débitos adquiridos concretamente en Urbino, Rímini, Siena y Roma, a los que podrían sumarse otros lugares, entre los que no faltaría Florencia, como ha propuesto recientemente Fiz Fuertes. Tales ubicaciones abren múltiples interrogantes sobre la interrelación de Berruguete con esos escenarios artísticos, a los que en ciertos casos no sería ajena su relación con los dominicos⁸⁵, con quienes estuvo tan ligado el pintor en Ávila y que eran los propietarios de un convento tan significado desde el punto de vista artístico como el de *Santa María sopra Minerva*.

Con todo, probablemente el paredeño debió de recibir ese aprendizaje en las novedades artísticas de forma auto-didacta y con escasa formación intelectual. Pero tuvo la capacidad de ser permeable a ciertos aspectos del nuevo

⁸⁵ Un monje dominico, el padre fray Reginaldo, dedicado a la escritura, fue el encargado de llevar a cabo la ornamentación de los cantorales de la Catedral de Palencia mencionada más arriba. cuando se contrataron unas letras “con sus follajes de obra romana” para decorar unos libros de coro con destino a la Catedral de Palencia, véase nota 5.

lenguaje, al menos aquellos que incorporó a su pintura, lo que sería también inevitable en aquellos medios y momentos de tan gran potencia creativa.

La experiencia directa de Pedro Berruguete ante las obras en Italia y la reunión de una serie de apuntes a la vista de ellas no serían incompatible con su acceso a repertorios de dibujos, a grabados –bien sueltos, bien formando parte de incunables– y a iluminaciones que decoraran ciertos ricos manuscritos pertenecientes a selectas bibliotecas –quizá eclesiásticas– así como a otros objetos en posesión de humanistas o aficionados. Existentes sin duda en diversos ejemplares y versiones, apenas han llegado hasta nosotros.

Todo ello y algunas hipótesis más no deberían considerarse aisladas, sino más bien confluyentes. A través de su pintura Pedro Berruguete demostró participar de la cultura figurativa de su tiempo más allá de los límites de las tierras castellanas, donde aún gozaban de un fuerte arraigo los lenguajes medievales. En tal contexto sus representaciones de fragmentos de arquitecturas italianizantes o sus tímidos desnudos venían a ser equivalentes a las de un “primitivo” del Renacimiento, una “avanzadilla” de lo que acabaría por triunfar en tierras castellanas años después de su muerte.

Situada cronológica y figurativamente entre dos mundos, el medieval que desaparecía y el que se instalaría pocos años después de su muerte, el “antiguo romano”, la pintura de Pedro Berruguete adelantó en su representación formas que se materializarían pocas décadas más tarde en la arquitectura del Renacimiento hispánico.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas...* (2004): *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación Provincial.
- Albuquerque, M. de / Pinto Cardoso, A. (2004): *Bíblia dos Jerónimos*. Lisboa, Bertrand Editora.
- Alonso Cortés, Narciso (1922): *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- Álvarez Ancil, Andrés (1915): *Copia fiel y exacta del Testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza, que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación Provincial de Toledo*. Toledo, Imprenta Provincial.
- Allende Salazar, Juan (1927): “Pedro Berruguete en Italia”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3/8, 133-138.
- Angulo Iñiguez, Diego (1945): “Pedro Berruguete: dos obras probables de juventud”, *Archivo Español de Arte*, 18/69, 137-149.
- Ávila, Ana (1987): “Lo gótico en la arquitectura pintada del Renacimiento”, en Luciano Reinoso Robledo (ed.): *Arte gótico postmedieval*. Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, pp. 237-248.
- Ávila, Ana (1990): “La perspectiva en la pintura hispánica del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, 63/252, 529-554.

- Ávila, Ana (1993): *Imágenes y símbolos*. Madrid, Antrophos.
- Ávila, Ana (2004): “Espacio y arquitectura en Pedro Berruguete (¿Quién hubiera podido pintar en Castilla algo similar en los años ochenta? Seguramente nadie)”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación Provincial, pp. 285-318.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura (1985): “Notas sobre las fuentes de las medidas del Romano de Diego de Sagredo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 22, 117-125.
- Bernis, Carmen (1959): “Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra”, *Archivo Español de Arte*, 32/125, 9-28.
- Caballero Escamilla, Sonia (2008): “Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado: origen e interpretación iconográfica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 101, 7-29.
- Calvo Castellón, Antonio (1989): “Evocaciones arquitectónicas del Quattrocento italiano en las escenografías-fondo pintadas por Pedro Berruguete”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 20, 19-38.
- Campbell, Lorne (1985): *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores (2010): “Pasión por la Antiquaria: monedas, medallas y medallones”, en María Isabel Viforcós Marinas / María Dolores Campos Sánchez-Bordona (coords.): *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XV-XVIII)*. Madrid, Ed. Tecnos, pp. 283-309.
- Castro Santamaría, Ana (2013): “La imagen de César en los libros de medallas del siglo XVI. A propósito del medallón del claustro de la Catedral de Santiago de Compostela”, en Ana Castro Santamaría / Joaquín García Nistal (coords.): *La impronta humanística (ss. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones*. Palermo, Officina di Studi Medievali, pp. 393-412.
- Cavallaro, Ana (1992): *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento* (catálogo de exposición). Udine, Campanotto.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 1. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Codex Escorialensis* (2000): *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, facsímil. Madrid y Murcia, Patrimonio Nacional y Editora Regional.
- Collar de Cáceres, Fernando (1977): “Un Cristo de Pedro Berruguete en el convento de la Santa Cruz, de Segovia”, *Archivo Español de Arte*, 50/198, 141-145.
- Collar de Cáceres, Fernando (1989): *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631)*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- Collar de Cáceres, Fernando (2004): “Perspectiva y referentes italianos en el último Berruguete”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación Provincial, pp. 179-188.
- Collar de Cáceres, Fernando (2013a): “Cristo crucificado”, en *Pedro Berruguete en Segovia* (catálogo de exposición). Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, p. 138.

- Collar de Cáceres, Fernando (2013b): “Misa de San Gregorio”, en *Pedro Berruguete en Segovia* (catálogo de exposición). Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, p. 142.
- Company, Ximo (2001): “Paolo da San Leocadio. *Sacra conversazione* (La Virgen y el Niño con santa Catalina, santa Águeda, santa Lucía y san José)”, en Mauro Natale: *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catálogo de exposición). Madrid y Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza y Museu de Belles Arts de València, pp. 502-507.
- Company, Ximo (2006): *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía (Valencia), CEIC Alfons el Vell.
- De Loo, Hulin (1942): *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino*. Bruselas, Éditions de la Librairie Encyclopédique.
- De Simone, Gerardo (2011): “Antoniazio Romano. 37. *Madonna con il Bambino (Madona del latte) e committente*”, en Daniele Benati et alii (eds.): *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello* (catálogo de exposición). Milán, Silvana, pp. 192-194.
- Egaña Casariego, Francisco (2010): “Historia de una pintura: El *Crucificado* de Berruguete del Convento de Santa Cruz la Real de Segovia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81, 279-322.
- Egaña Casariego, Francisco (2019): “Un eslabón perdido –y recuperado– del programa iconográfico del Santa Cruz la Real: el retablo de Pedro Berruguete para la Cueva de Santo Domingo”, en *Actas de las conferencias del VIII Centenario de la llegada de Santo Domingo a Segovia*. Segovia, Ayuntamiento de Segovia, pp. 40-62.
- Epistolario...* (1996): *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, t. 2, ed. M.^a Amparo Moreno Trujillo et alii. Granada, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.
- Falomir Faus, Miguel (1994): “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6, 101-108.
- Fernández Gómez, Margarita (2000): “Estudio”, en *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, facsímil. Madrid y Murcia, Patrimonio Nacional y Editora Regional.
- Fiz Fuertes, Irune (2020): “Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis”, *Goya*, 371, 83-99.
- García Felguera, María de los Santos (1985): *Pedro Berruguete*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- García Vega, Blanca (1984): *El grabado del libro español*, t. 1. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Garriga, Joaquim (2004): “Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación Provincial, pp. 189-215.
- Garriga Riera, Joaquim (2013): “Las construcciones con «punto» en talleres hispanos del siglo XVI”, en *La práctica de la perspectiva. Perspectiva en los talleres*

- artísticos europeos. Actas del Simposio Internacional*. Granada, Universidad de Granada, pp. 267-305.
- Garriga, Joaquim / Carbonell, Marià (1986): *L'època del Renaixement. S. XVI (Història de l'Art Català*, vol. 4). Gerona, Edicions 62.
- Gómez-Ferrer, Mercedes (2012): “Un nuevo documento sobre la *Virgen del caballero de Montesa* de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig”, *Boletín del Museo del Prado*, 30/48, 24-33.
- Heim, Dorothee (2013): “Pedro Berruguete y las intarsias en la sillería coral de Plasencia”, *Goya*, 343, 99-121.
- Hernández Castelló, María Cristina (2016): *Poder y promoción artística. El Conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Herreros Estébanez, Francisco (1984): *Historia de Frechilla*. Palencia, Diputación Provincial.
- Hoyos Alonso, Julián (2019): *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39423>
- Jakstat, Sven (2019): *Pedro Berruguete und das Altarbild in Spanien um 1500. Zur Ästhetik und Semantik transkultureller Aneignungsprozesse*. Paderborn, Wilhelm Fink.
- Lenaghan, Patrick (2010): “It shall be «Roman». Early Patrons of Italian Renaissance Tombs in Spain”, en Sarah Schroth (ed.): *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in honour of Jonathan Brown*. Londres, Paul Holberton Publishing, pp. 3-23.
- Lucco, Mauro (2003): “Un caso historiográfico: Pedro Berruguete e Italia”, en Silva Maroto, Pilar et alii (2003): *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla* (catálogo de exposición). Madrid, Junta de Castilla y León, pp. 51-80.
- Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus.
- Marías, Fernando / Pereda, Felipe (2002): “Petrus Hispanus y el bastón del *Gonfaloniere*: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española”, *Archivo Español de Arte*, 80, 361-380.
- Marías, Fernando / Pereda, Felipe (2004): “Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación Provincial, pp. 151-158.
- Martí y Monsó, José (1901): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón.
- [Martínez-Burgos, Palma] (1992): “101. De viris illustribus”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (catálogo de exposición). Madrid, Ministerio de Cultura, p. 367.
- Mateo Gómez, Isabel (1976): “Temas profanos en la sillería de coro de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 4, 151-180.
- Mazariegos Pajares, Jesús. (1979): “Alonso Berruguete, pintor”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42, 27-131.

- Museo Nacional del Prado (1996): *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*. Madrid, Espasa Calpe.
- Natale, Mauro (2001): *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catálogo de exposición). Madrid y Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza y Museu de Belles Arts de València.
- Navarro Talegón, José (1980): *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora.
- Newbery, Timothy J. *et alii* (1990): *Renaissance Frames*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Panera Cuevas, Francisco Javier (1995): *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- Panera Cuevas, Francisco Javier (2000): “Evocaciones arquitectónicas de Florencia en los fondos del retablo. Dello Delli arquitecto”, en *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Salamanca, Caja Duero, pp. 313-347.
- Pérez de Castro, Ramón / Amador Marrero, Pablo F. (2020): “La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas”, en Fernando Quiles *et alii* (eds.): *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Santiago de Compostela y Sevilla, Andavira Editora, E.R.A, Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes y Universidad Pablo de Olavide, pp. 623-668.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la (2003): “7. Cristo crucificado”, en *El Árbol de la Vida* (catálogo de exposición). Segovia, Fundación “Las Edades del Hombre”, pp. 183-185.
- Portela Sandoval, Francisco José (1977): *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Redondo Cantera, María José (1993): “Pedro Berruguete. *Los cuatro Evangelistas*”, en *Memorias y esplendores* (catálogo de exposición). Palencia, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 251-253.
- Roettgen, Steffi (1997): *Italian Frescoes: The Flowering of the Renaissance, 1470-1510*. Nueva York y Londres, Abbeville Press.
- San Martín Payo, Jesús (1985): “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la Catedral”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 52, 173-192.
- Silva Maroto, Pilar (1989a): “La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2/4, 134-141.
- Silva Maroto, Pilar (1989b): “Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila”, *Anales de Historia del Arte*, 1, 105-119.
- Silva Maroto, Pilar (1998): *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, Pilar *et alii* (2003): *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla* (catálogo de exposición). Madrid, Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, Pilar (2013): *Donación Várez Fisa*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Taranilla Antón, Marta Elena (2008): “Recepción y asimilación de formas artísticas flamencas e italianas en los manuscritos iluminados de las Catedrales de León y Palencia en torno al año 1500”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*

- (CEHA). *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, t. 1. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 187-195.
- Tormo, Elías (1943): “El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV. Antoniazio Romano”, *Archivo Español de Arte*, 16/58, 189-211.
- Vasallo Toranzo, Luis (2003): “Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, 15-23.
- Vasari, Giorgio (1568): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 2ª ed. Florencia, Giunti. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=452383> (consultado el 9 de noviembre de 2020).
- Zalama, Miguel Ángel (1992): “146. Tablas del antiguo retablo de San Juan Bautista”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (catálogo de exposición). Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 407-409.