

## EL RETABLO DEL MONASTERIO DE LA MEJORADA DE ALONSO BERRUGUETE

Recientemente, y por disposición de la Dirección General de Bellas Artes, regentada por el Académico e ilustre escritor de arte Sr. Orueta, ha sido trasladado a Valladolid e instalado en una capilla del antiguo Colegio de San Gregorio, el magnífico retablo de Berruguete que procedente de la Mejorada venía figurando hasta ahora en la iglesia de San Andrés, de Olmedo. Acertada medida que, salvando del abandono obra tan interesante, viene a permitir sobre ella el estudio de las más peculiares características del genial imaginero. Ya que es quizá en esta obra, en mayor grado que en ninguna otra, donde el genio de Berruguete aparece más al desnudo con todas sus cualidades y defectos. El subido valor artístico y aun histórico y crítico que encierra, unido a la poca atención que en general ha venido prestándosele, justifican unas líneas sin más interés que ser dedicadas a poner de manifiesto algunas de las características de obra tan admirable como poco conocida. Quizá haya contribuido a esta escasa divulgación, junto a las dudas que su atribución suscitara en alguna ocasión, el hecho de haber sido adulterada su traza primitiva con adiciones barrocas que, atenuando su valor propio, distraían la atención de un estudio serio y detenido. En la actual instalación, hecha bajo la inteligente dirección de los ingenieros señores Moya y Candeira, se ha prescindido de todo el plastrón barroco que ocupaba su parte central, con lo que el retablo gana en propiedad y elegancia lo que pierde en pesadez y mixtificación.

No se posee, hoy por hoy, el dato documental auténtico que permita hacer la atribución a Berruguete de un modo indudable y categórico. A falta de él, podemos disponer de un testimonio que, apareciendo revestido de las mayores garantías, puede ser admitido con todos los honores: el de Juan de Arfe y Villafañe casi contemporáneo de Berruguete que en su *Tratado de Varia Conmen-*

*suración para la Escultura y Arquitectura* impreso por primera vez en Sevilla en 1588 al enumerar obras de aquél, dice: «el retablo del Templo de San Benito el Real en Valladolid y el de la Mejorada....» ya que es poco probable que hubiese error al atribuir una obra a un escultor que gozaba de la máxima popularidad y cuyas obras eran generalmente conocidas y admiradas. Después Palomino, en el siglo xviii, da cabida a esta noticia sin añadir nada nuevo. En la obra de más empeño que para la Historia de nuestro Arte se lleva a cabo a fines de este siglo, la del Abate Antonio Ponz, «Viaje por España», no se cita el retablo de la Mejorada. Poco después Cean Bermúdez (1) vuelve a dar como de Berruguete el retablo de la Mejorada «con sus estatuas, bajos relieves y pinturas» y ésta, constituyendo la atribución tradicional, venía siendo la generalmente admitida por los escritores que se ocuparon del gran escultor, hasta que el señor Ortega y Rubio (2) negó en absoluto tal atribución basándose en que el retablo tenía un letrero en que se leía. «Esta obra mandó hacer la señora Doña Francisca de Zúñiga en el año de 1576 años» y por esta fecha había muerto ya Berruguete. El señor Asúa Campos (3) siguió a Ortega y Rubio hasta en lo de dar como éste por pinturas los ocho relieves del retablo. Fué el señor Agapito y Revilla (4) quien de un modo concluyente y definitivo aclaró esta cuestión al poner de manifiesto, acertadamente, que el signo que el señor Ortega y Rubio leyera como un 7, era en realidad un 2 escrito en forma de Z como era costumbre en la época, lo que permitió rectificar aquella fecha y dar la de 1526 que es la que hoy prevalece. Este hecho, y sobre todo el estilo del retablo de estrecha coincidencia con todo lo de Berruguete, permite hoy, sin duda alguna, identificarlo con el que en su primera época construyera para el entonces floreciente Monasterio de la Mejorada, cerca de Olmedo. La composición de conjunto, y sobre todo la disposición de las figuras y su fuerza expresiva, acusan en su factura la mano de Berruguete de un modo claro y evidente. Fuera el único elemento de juicio y bastaría por sí sólo para hacer la atribución sin reservas ni vacilaciones posibles.

En la época de la exclaustación pasó a la iglesia de San Andrés de Olmedo donde al ser adaptado a su ábside, se prescindió de toda

---

(1) «Diccionario de Bellas Artes», tomo I, página 142.

(2) «Los Pueblos de la Provincia de Valladolid», tomo II, página 288.

(3) «Por Carretera. Apuntes de Viajes» Madrid, 1900, páginas 70-71.

(4) «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», 15 de junio de 1915.

la parte central, colocando en ella la hornacina y sagrario del siglo XVIII y sustituyendo el «Ecce Homo» de Berruguete por un deficiente San Andrés. Aunque de este modo se hizo de dos retablos uno solo, sin embargo hoy puede estudiarse su carácter con bastante exactitud.

(Durante los últimos siglos de la Edad Media la escultura en Castilla está determinada por una serie de influencias que no dejan lugar a producir algo propio, aunque ello no es obstáculo para que esas influencias sean sentidas por nuestros artistas de un modo propio y original como respondiendo a nuestra ideología y manera de sentir. El poder intuitivo y de repentización de nuestros artistas, y sobre todo el nervio popular de su inspiración determinan, a pesar de estas influencias, un algo en arte que no es fácilmente confundible con lo que producen otros pueblos en esta misma época y sometidos a análogos influjos. Se persigue principalmente en la escultura de esta época la expresión y a ella se supedita todo. La estatua no tiene más objeto que hacer sentir algo al que la contempla, careciendo de valoración todo lo que no tienda a ello. Los contornos son cuidados de un modo especial y la acción dramática no se hace radicar exclusivamente en la cara, como luego había de suceder. Al mismo tiempo el sentimiento religioso que la inspira impone una máxima austeridad en el modelado y una gran dureza en los paños que aleje todo indicio de sensualidad. Nada más lejos de la cuidadosa exquisitez con que el Renacimiento modela los cuerpos que estas figuras nuestras tan austeras y tan mortificadas por un dolor moral como en Berruguete o por un dolor físico como en Juní y los barrocos, en este sentido tan góticos y tan tradicionales. Este sentimiento religioso sentido de muy diferente manera en los diversos países, motiva diferencias en sus artes que permite distinguirlos claramente dentro de una época como ésta, en que las generales características señaladas pueden hacerse extensivas a todos los países de la Europa de entonces.

Esta es la época de los grandes retablos. Tan característicos de nuestro arte, adquieren desde esta época un gran desarrollo. Su principal objeto, aparte el decorativo, es el de narrar de un modo sencillo, claro y sobre todo muy expresivo. Los temas preferidos en España en esta época son los más apacibles y menos dramáticos, tales como la Encarnación, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección, etc.; y cuando se tratan escenas como los Azotes, la Amargura, la Piedad, etc., se expresa en ellos un dolor sin retorcimientos ni muecas de dolor físico, sino íntimamente grave, silencioso y expresivo. Y junto a todo esto, como imposición popular y constituyendo característica

también esencial al arte gótico, está la riqueza y ostentación que resalta en todas las obras de la última época, tal vez como expresión del estado floreciente y optimista de la sociedad que los costeaba.

Lo dicho, incompleto y deshilvanado, puede bastar para precisar, en algún punto, la verdadera genealogía de determinadas características del arte de Berruguete. Bien puede decirse que el tipo del artista original no existe en absoluto. Se da de hecho el artista que dotado de un gran temperamento puede, asimilándose en mayor o menor grado lo que le precede, revestirlo con su genio de nuevas formas y expresiones, imprimiendo a toda su obra un sello personalísimo y propio que le individualice; pero sin que sea nunca imposible precisar sus antecédentes y determinar en algún grado su genealogía artística.

El rasgo primordial del arte de Berruguete es el de ser esencialmente nuevo. Podrá ser motivo de duda el lugar donde nuestro artista asimila esas modalidades intensamente emotivas que distinguen su personalidad; si aquí en España o del estudio que en Italia hiciera de los maestros del siglo xv Donatello, Brunellesco, Quercia y hasta el mismo Ghiberti; pero es innegable que la expresión de sus figuras y el intenso dramatismo de sus actitudes, es algo perfectamente encajable en nuestro arte y en la manera de sentirlo en las diversas épocas. Es la vigorosa impresión de movimiento en algunas de sus escenas y sobre todo la compleja espiritualidad de sus personajes la que priva a su arte de precedentes inmediatos en este sentido y de continuadores fieles. Del Renacimiento tomará en abundancia los motivos decorativos y hasta tal vez pensará en los italianos para componer alguna escena concebida en ocasiones siguiendo a aquéllos, pero siempre aparecerá su obra dotada de una vida estridente e impetuosa, tal vez no muy comprensible pero siempre sugeridora y elocuente.

Vuelto de Italia, y pasada su época que podríamos llamar oficial en que no consigue para su arte el apoyo decidido del Emperador y después de unas pocas obras de no mucho empeño, realiza este retablo de la Mejorada que a su propio interés añade el de ser uno de los primeros hechos en España rompiendo con la exclusiva tradición gótica imperante. En él aparece el genio de Berruguete más descarnado quizá que en ninguna otra de sus obras posteriores, destacando su personalidad sobre las influencias góticas y renacientes de un modo fuerte y acusado.

El retablo (Lám. I), debido a las vicisitudes señaladas, aparece

hoy mutilado en su parte central, aunque a pesar de todo conserva bastante bien su carácter. Su configuración puede ser reducida en líneas generales a un basamento, un cuerpo central coronado por un amplio entablamento y sobre éste un segundo cuerpo a modo de ático en cuyo centro se alza el Calvario. A lo ancho pueden ser apreciados otros tres cuerpos: uno central y dos laterales separados de aquél por un cuerpo de dos columnas en cuyo intercolumnio tal vez figurasen primitivamente esculturas o pinturas.

El basamento consta de un doble plinto decorado con cabeza de ángeles alados, monstruos extraños, etc. En el segundo de ellos y en los extremos un poco salientes correspondiendo a la prolongación de las columnas exteriores, figura el letrero ya citado, dividido en dos partes —una a cada lado— donde en caracteres perfectamente legibles se hace constar la fecha y nombre de la donante. En este mismo plinto se ven a los lados unas mujeres desnudas, recostadas y coronadas por unos ángeles tan ausentes de gracia y feminidad como rebosantes de profanidad e italianismo.

En el zócalo, y encima de los letreros citados, aparecen los escudos de la familia Zúñiga. Interesantes son las cuatro figuras de Santos que aparecen en el centro de este cuerpo en la prolongación de las columnas centrales; la <sup>lac</sup>factura, actitudes y expresión no pueden ser más de Berruguete; detalle de atrevimiento es ese San Antonio que revolviéndose en su nicho llega a mostrarse casi completamente de espalda al espectador. Las cuatro figuras —empotradas en hornacinas con la típica concha por fondo— con el San Marcos que en medallón (Lám. II) aparece a la derecha, ofrecen un avance de lo que más tarde ha de ser toda la escultura de Berruguete: dinamismo, amplitud de paños que velan las formas no muy desarrolladas casi siempre, empleo de recursos anatómicos, más para dar expresión que para reflejar el natural, y sobre todo esa actitud de sufrimiento moral íntimo y desgarrador que sobrecoge e impone. Ante aquel conjunto de figuras del Museo, en actitud agitada y violenta que lanzan a lo alto el quejido que les produce un dolor quintaesenciado y torturador; en medio de aquella algarabía de sentimientos que escapa de una serie de cuerpos resecos por el dolor moral y espiritualizados por el sufrimiento, se quisiera poder acallar de algún modo la angustia de sus almas y humanizar la violenta postura que una chirriante y continuada actitud de súplica impone a sus cuerpos.

El medallón (Lám. III) que al otro extremo completa el zócalo representa una Santa Catalina pesada e inexpresiva que hasta en el

mismo detalle de los ángeles que decoran los ángulos permite relacionarla con las mujeres desnudas del plinto.

El cuerpo central presenta hoy cuatro columnas ya que las dos más centrales desaparecieron al adaptar en él la parte barroca. Todas son cilíndricas, con capitel corintio; fuste con su tercio inferior estriado y el resto decorado con un mascarón y grutescos. Tanto los compartimentos laterales, como los intercolumnios, están divididos a la mitad de su altura por un entablamento dando lugar en aquellos a cuatro espacios ocupados por alforrelieves que representan: El Camino del Calvario, la Anunciación, el Nacimiento y la Oración del Huerto.

En general las figuras que en cuanto a factura aislada no resistirían la mayor parte un examen serio, están sin embargo agrupadas con acierto en escenas en que la vida bulle y la narración se logra.

En el Camino del Calvario (Lám. IV) es la Virgen abrumada por el dolor, el centro de la representación: a ella convergen la mirada del Hijo y la solícita conmiseración de las Santas personas pendientes todos de la absorción dolorosa en que aquélla va sumida.

La escena de la Anunciación (Lám. V) posiblemente concebida teniendo en cuenta a Donatello, está lograda con una sencillez e idealidad que encantan. La Virgen (Lám. VI) sorprendida orando vuelve la cabeza y concentra toda su atención en escuchar al Ángel. Éste (Lám. VII) apenas apoyado en el suelo y con sus vestidos bruscamente agitados en señal todavía de movimiento, comunica —utilizando incluso el gesto— a la Virgen lo que ésta atiende con tanto interés. Esta escena, por su misma sencillez y delicadeza, es de lo que más seduce del retablo.

El Nacimiento (Lám. VIII), entendido al modo tradicional, respira una paz y un equilibrio muy en contraposición con la manera frecuente en Berruguete de concebir las escenas tan suyas en que las figuras, movidas por una fuerza interior irreprimible, se precipitan tumultuosamente en vigoroso tropel, proporcionando a la acción esa enérgica movilidad furiosa tan característica de su arte.

Completa esta parte central del retablo, una Oración del Huerto (Lám. IX) descuidada de factura y pobremente concebida.

Correspondiendo a éstos, y a las columnas centrales, figuran en el ático otros cuatro alforrelieves que representan: el Nacimiento de la Virgen, la Resurrección, la Ascensión y la Adoración de los Reyes.

En la escena del Nacimiento de la Virgen (Lám. X) los paños

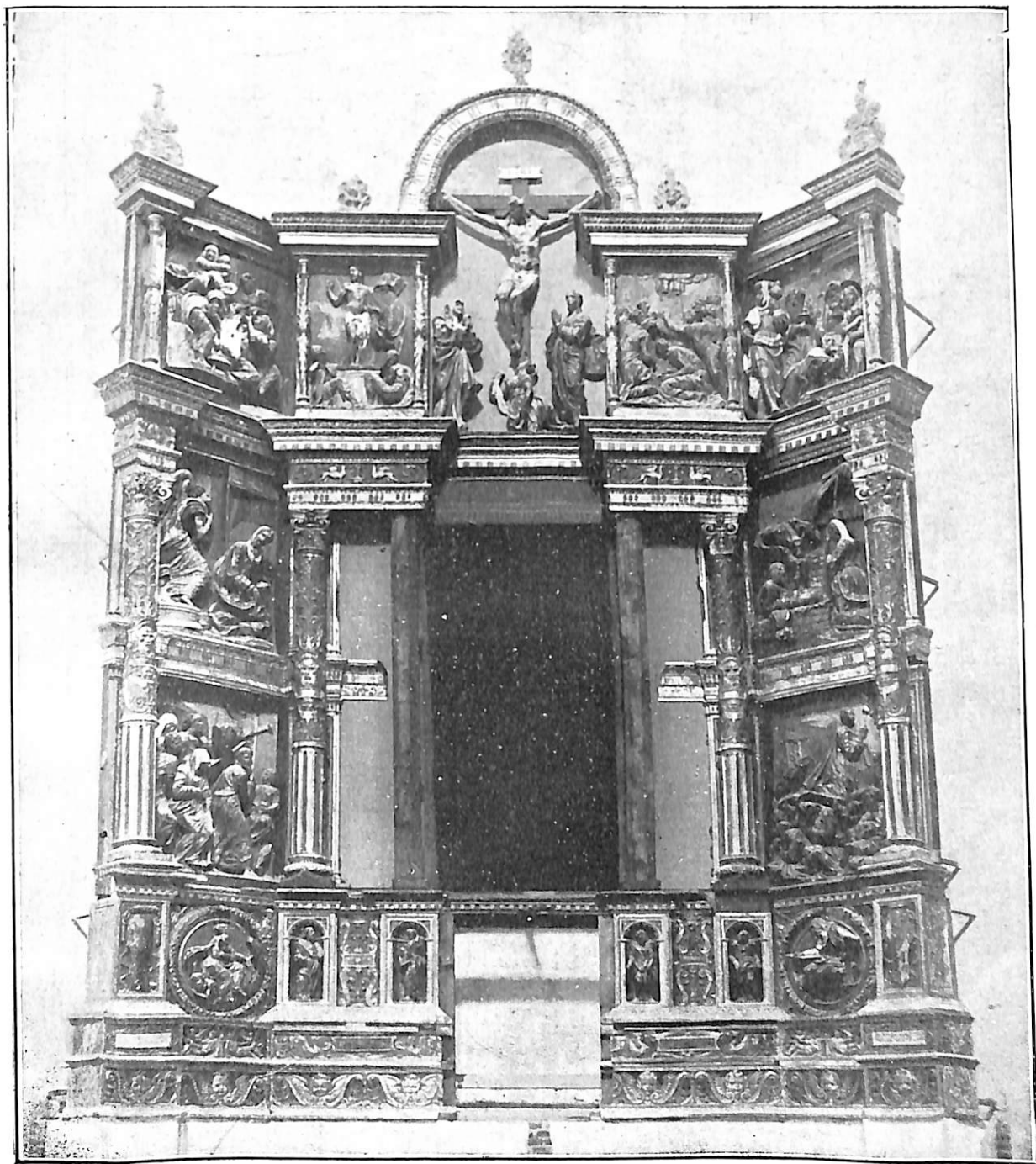
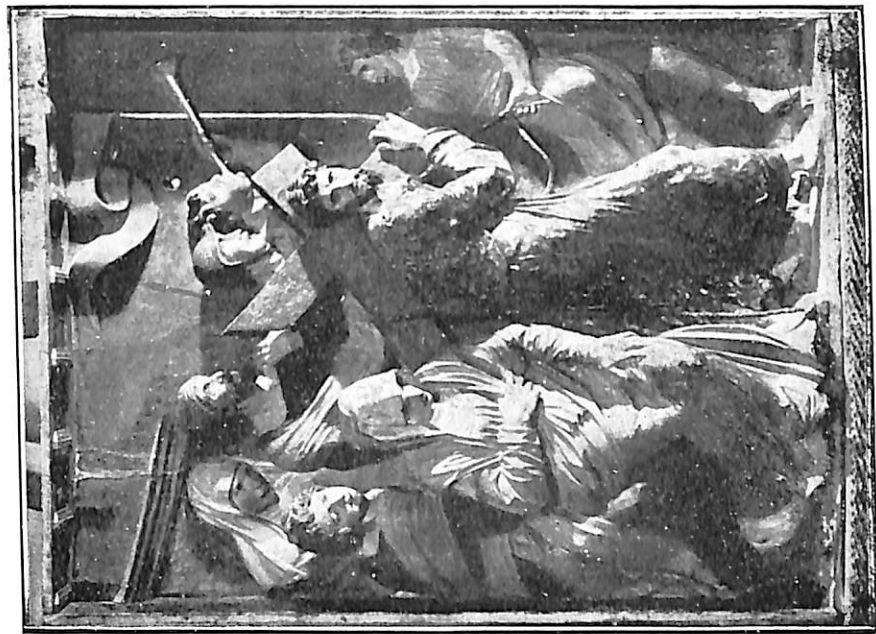


LÁMINA I.—Retablo del Monasterio de la Mejorada.—Conjunto del retablo, tal como hoy se encuentra. (Foto S. E. A. A.).



LÁMINA II.—Retablo del Monasterio de la Mejorada.—Medallones de la predela. (Foto Garay).





(a)



b)

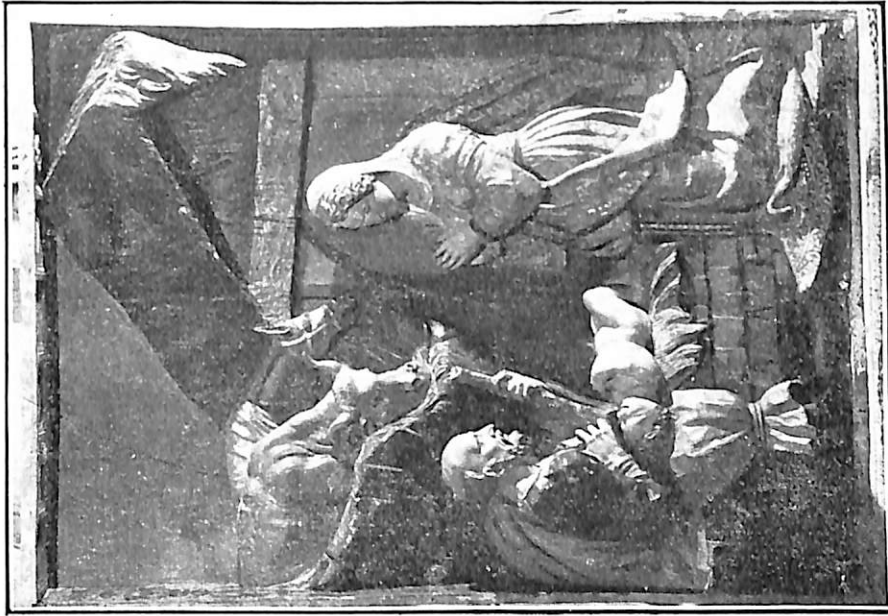
LÁMINA III. — Retablo del Monasterio de la Mejorada. — a) Camino del Calvario. b) La Anunciación. (Fotos Garay).



LÁMINA IV.—Retablo del Monasterio de la Mejorada.—La Virgen de la escena de la Anunciación. (Foto Garay).



LÁMINA V.—Retablo del Monasterio de la Mejorada.—El Ángel de la escena de la Anunciación. (Foto Garay).



a)

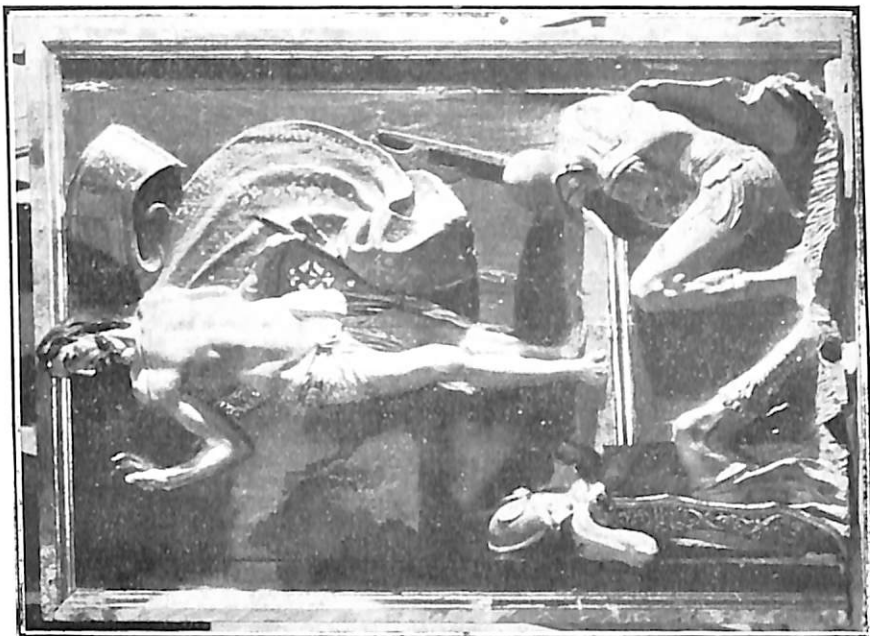


b)

LÁMINA VI. — Retablo del Monasterio de la Mejorada. — a) Nacimiento. b) Oración del Huerto. (Fotos Garay).

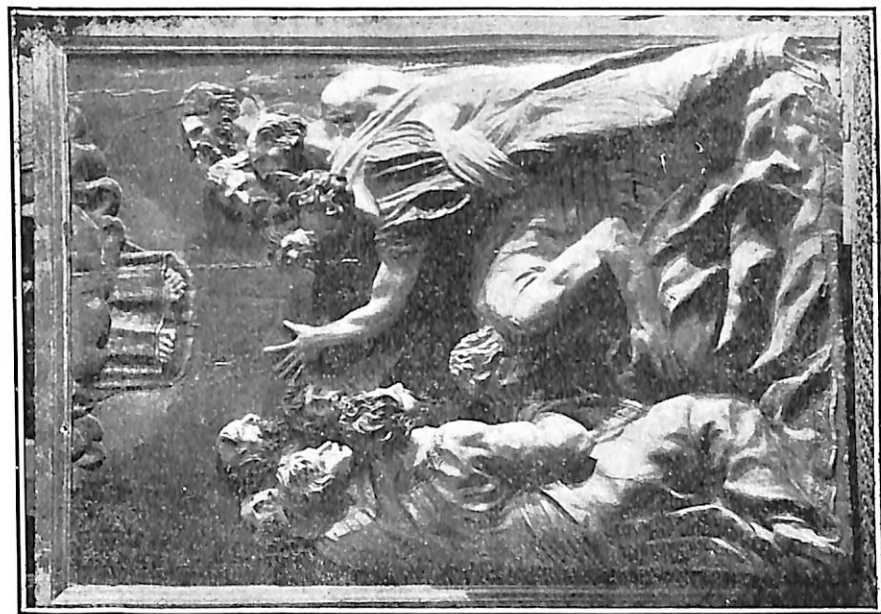


a)

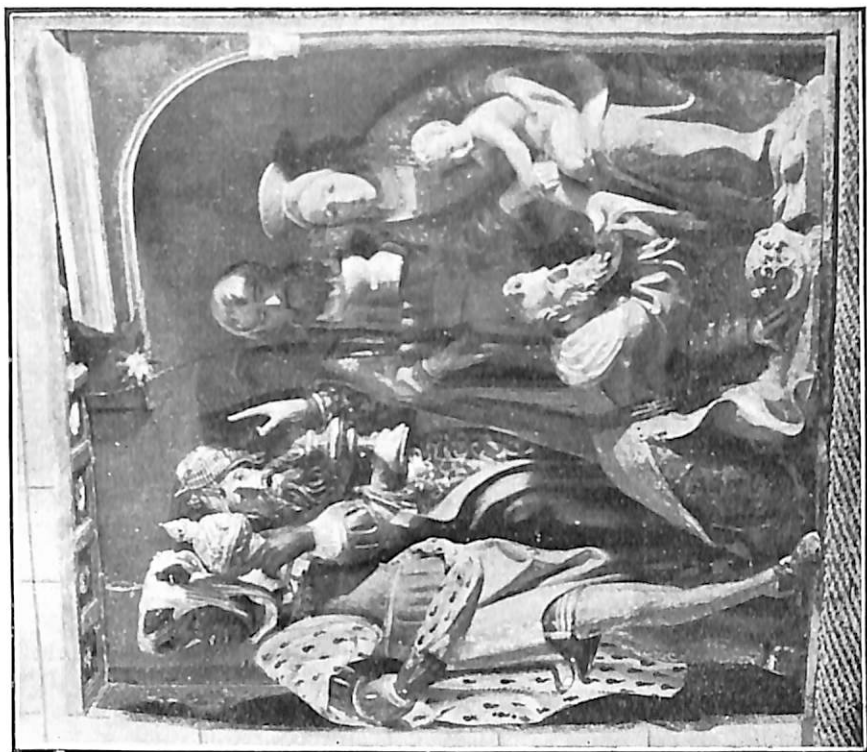


b)

LÁMINA VII. — Retablo del Monasterio de la Mejorada. — a) Nacimiento de la Virgen. b) Resurrección. (Fotos Garay).



a)



b)

LÁMINA VIII.—Retablo del Monasterio de la Mejorada. — a) Ascensión. b) Adoración de los Reyes. (Fotos Garay).

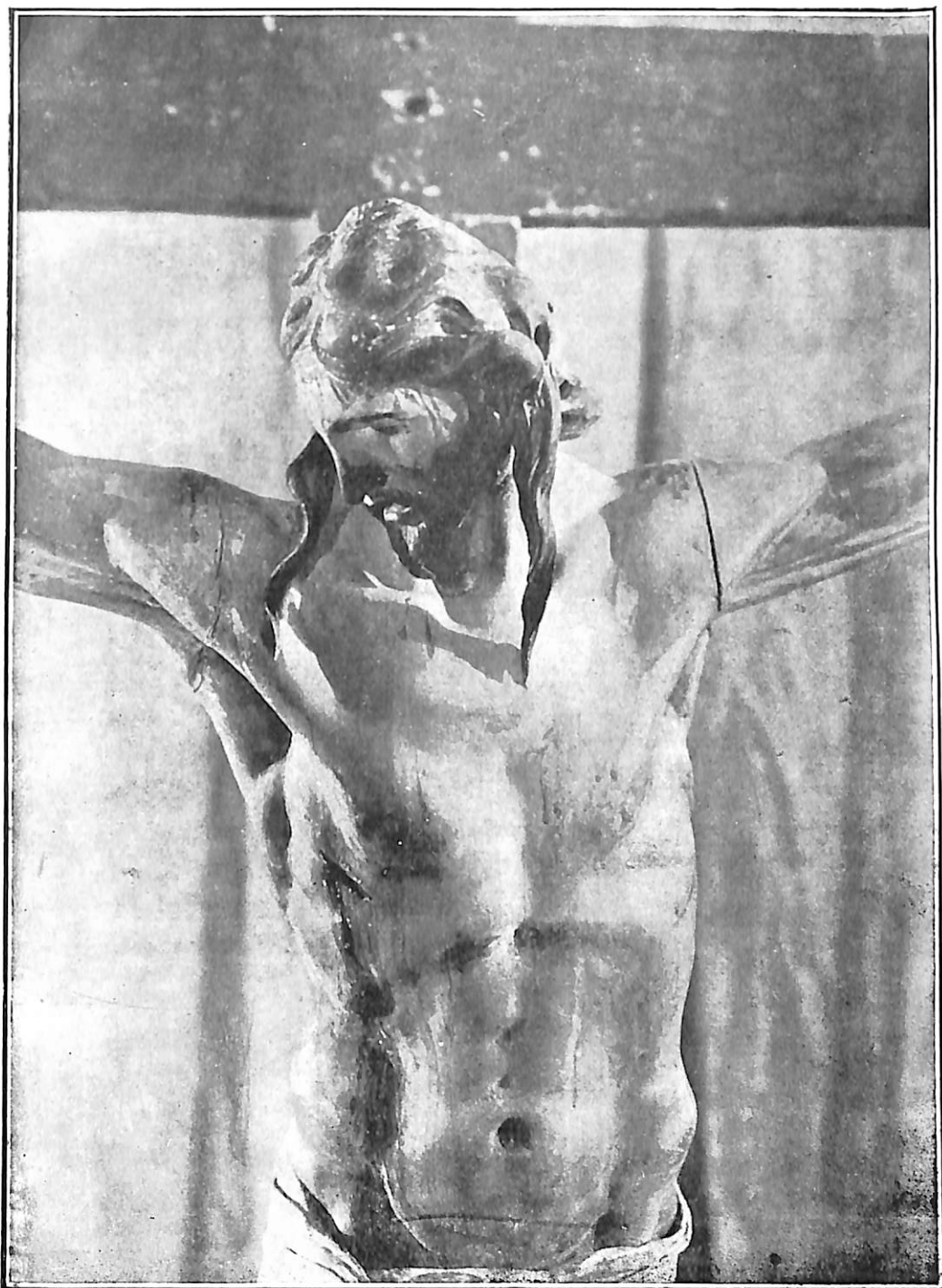


LÁMINA IX.—Retablo del Monasterio de la Mejorada.—Detalle del Cristo del ático. (Foto Garay).

agitados por una movilidad incomprensible y las figuras afanadas en la acción con un ímpetu exagerado imprimen a la acción un brío y una acometividad realmente en desacuerdo con el tema. Santa Ana con un gesto como de temor ante algún peligro que parece amenazar a la recién nacida la estrecha entre sus brazos mientras ésta en precoz éxtasis dirige su mirada al cielo como enterada ya de lo divino de su misión.

La escena de la Resurrección (Lám. XI) hace juego en parquedad de recursos con la de La Oración del Huerto, siquiera lo afectado del gesto y lo majestuoso de su actitud puedan proporcionarle cierta prestancia.

Aunque de hecho el arte de Berruguete no se mueva nunca dentro de un academismo estricto, sin embargo están tan ausentes en este retablo los rasgos de cuidadoso estudio y perfección técnica, que realmente se precisa ese acierto con que compone algunas de sus escenas para que la repulsión que en principio pueda producirse, no subsista.

Un mismo sentimiento de tristeza ante la separación y un mismo chillón y vehemente deseo de seguir al Maestro, deja traslucir la actitud de todas las figuras que componen el cuadro de La Ascensión (Lám. XII). La escena no puede ser lograda de un modo más expresivo y elocuente. Ese gesto del apóstol que está en primer término que con la mano quiere sujetar lo que irreparablemente se le escapa, dice con un acto físico lo que el alma de aquellos hombres siente en aquel momento. Sus figuras sufriendo por la separación y rebelándose contra ella, se alargan en un supremo esfuerzo tratando de evitar lo irremediable. La diversidad de actitudes dentro de la misma unidad de acción, imprime a la escena admirable de plasticidad y precisa de composición, un realismo acabado una expresión magnífica e insuperable.

Son curiosas, y hasta cierto punto insoslayables, las sugerencias del Greco que se producen ante esta escena, de análoga orientación y acusado parecido con alguno de sus cuadros más célebres.

La Adoración de los Reyes (Lám. XIII) también en el ático, completa con el Calvario la escultura del retablo. Una Virgen de corte italiano, y de gesto más bien poco simpático como ajena a la escena que ante ella se está desarrollando, sostiene en sus rodillas al niño que con simpática curiosidad parece complacerse con las apasionadas muestras de acatamiento que le brinda uno de los recién llegados. El anciano, más que arrodillado tumbado, alarga su mano en ademán cariñoso para acariciar un pie que el niño posa en ella y adelanta su



cabeza para besarlo con incontenida y ansiada fruición. Realmente exhala vida y está hondamente sentida la figura de este anciano que aparece también en la Adoración del Retablo de San Benito siquiera en este resulte suspendida la acción de besar por un movimiento brusco de la cabeza que deja la figura fría e inexpresiva. En la escena de La Mejorada, San José, consciente de su papel, contempla patriarcalmente la escena en actitud atenta y beatífica colaborando al desarrollo de la acción de un modo más activo que en aquélla, mientras que los otros dos reyes, presentando en la mano el recipiente que piensan ofrecer, esperan que les llegue su turno, hablando en actitud dogmática el uno y volviendo la cabeza distraído en algo que no se ve el otro, que al mismo tiempo que con una mano sujeta el airoso manto adelanta un pie en actitud un poco forzada. Todo tiende a dar variedad a la escena, que bien concebida resulta de una gran propiedad y entonación. De hecho lo descuidada de su factura le coloca por bajo de la Adoración de San Benito y de la de Santiago —de concepción más atrevida y de más briosa ejecución— pero las aventaja desde luego en equilibrio y expresión.

— En el centro del ático, y coronado por un arco semicircular peraltado, se eleva el Calvario que completa la imaginería del retablo. Por una necesidad nacida de su alejamiento del espectador adopta mayores proporciones para poder ser visto desde abajo como corresponde además a su importancia. Entre las figuras llorosas de San Juan y la Virgen y ante una Magdalena que —tema tan grato luego al Greco— con un paño recoge la sangre divina se eleva el Cristo (Lám. XIV) dramático en su majestad e imponente en su quietud. El cuerpo, hecho un poco a la ligera, aparece desplomado e inerte; y el rostro, feo y sucio, revela una angustia y un dolor vago y escondido que no se palpa, pero que se siente; es algo que sugiriendo una ínfima tristeza, inquieta y conmueve.

En cuanto a la arquitectura las nuevas formas italianas tienen completa utilización en oposición a las góticas, si bien esta divergencia radique exclusivamente en lo decorativo y externo. Sus «historias» eminentemente narrativas siguen siendo góticas y como tal expresivas con exclusividad. De entre ellas destacan algunas, que desarrolladas de un modo violento y atropellado difunden a borbotones al resto del retablo una vida que lo anima en su conjunto con esa conmoción de arte vigorosa y genial que sólo Berruguete sabe imprimir a sus obras. De este modo el retablo resulta movido y la atención es solicitada de un modo poderoso.

En él no pueden verse destellos de una técnica depurada ni exquisiteces de factura, sólo logrados cuando más tarde al contacto de otros talleres el estudio reflexivo sucede a las tarascadas de la improvisación.

Hay figuras que parecen hechas de cuatro gubiazos dados rápida y nerviosamente, poniéndose a veces de manifiesto la mano de los ayudantes en la ejecución total de la obra. Ausente también la nota de exaltación individual en los personajes aislados, resalta en cambio una poderosa inventiva para componer las escenas que en efecto resultan vividas en un grado de realismo y expresión que no ha de ser alcanzado en ninguno de sus retablos posteriores. Las diversas escenas sin relaciones de continuidad entre sí, desprovistas del menor lazo de unión y formando cuadros perfectamente aislados, integran, sin embargo, un todo que vibra y se agita, logrando su misión — muy de Berruguete — de hacer sentir lo representado.

El retablo está totalmente avivado por esa policromía tan brillante y característica y tan perfectamente encajada en su manera de sentir y realizar la escultura, adquiriendo en las telas, mediante un estofado de ricos matices y delicado dibujo, aspectos de gran finura y exquisitez.

Su arquitectura, de traza renacentista, recta y decidida, está decorada — sin exceso — con motivos de este estilo distribuidos con fino y simetría.

De justas proporciones, ligero y elegante, resulta el retablo de la Mejorada, una obra curiosa e interesante cuyos atractivos se ven hoy realizados de un modo considerable merced al cuidado y aciertos de su nueva instalación.

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA.

#### BIBLIOGRAFÍA SELECTA UTILIZADA

- Ricardo Orueta.** — *Berruguete y su obra*. Casa editorial Calleja, 1917, Madrid.  
**M. Gómez Moreno.** — *La escultura del Renacimiento en España*. Pantheon. Casa Editrice Firenze. Gustavo Gili, Barcelona, 1931.  
**J. Martí y Monsó.** — *Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, 1898.  
**Agapito y Revilla.** — *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana*, 1920-1929.