

La influencia de Pedro Berruguete en la producción artística de Vasco de la Zarza

The Influence of Pedro Berruguete on the Artistic Production of Vasco de la Zarza

ISMAEL MONT MUÑOZ

Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca. Calle de Cervantes, s/n. 37002 Salamanca

ismaelmontmunoz@usal.es

ORCID: 0000-0002-7858-198X

Recibido/Received: 17/02/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Mont Muñoz, Ismael: “La influencia de Pedro Berruguete en la producción artística de Vasco de la Zarza”, *BSAA arte*, 89 (2023): 37-60. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.37-60>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: En la transición del siglo XV al XVI, Pedro Berruguete dejó en Ávila algunas de las mejores muestras de su producción artística. Poco después de su fallecimiento, Vasco de la Zarza destacó en dicha ciudad como responsable de la introducción del lenguaje renacentista en la escultura. En este artículo analizaremos la asimilación de modelos de Berruguete por parte de Zarza, lo que nos permitirá aportar una nueva perspectiva sobre la relación entre ambos artistas y sobre las fuentes utilizadas por uno de los más destacados maestros de la escultura castellana del primer cuarto del siglo XVI.

Palabras clave: Pedro Berruguete; Vasco de la Zarza; Ávila; iconografía; modelo.

Abstract: In the transition from the 15th to the 16th century, Pedro Berruguete left some of the best examples of his artistic production in Ávila. Shortly after his death, Vasco de la Zarza stood out in that city as responsible for the introduction of the Renaissance language in sculpture. In this article we will analyse Zarza's assimilation of Berruguete's models, which will allow us to provide a new perspective on the relationship between the two artists and on the sources used by one of the most outstanding masters of Castilian sculpture in the first quarter of the 16th century.

Keywords: Pedro Berruguete; Vasco de la Zarza; Ávila; iconography; model.

Uno de los principales focos artísticos en los que trabajó Pedro Berruguete fue Ávila, donde su primer encargo conocido consistió en la creación de las tablas del retablo mayor y de otros dos de menores dimensiones para el monasterio de

Santo Tomás, que ejecutó entre 1493 y 1499.¹ El palentino había llegado a una ciudad en la que el panorama artístico era ajeno a las novedades que él introduciría. En la pintura, la influencia flamenca tenía un gran arraigo. Algunas de sus mejores manifestaciones son el óleo sobre tabla de fines del siglo XV de la *Virgen con el Niño* atribuido a Petrus Christus que se encontraba en el monasterio del Risco y actualmente forma parte de la colección del Museo del Prado, el óleo sobre tabla de los primeros años del siglo XVI de la *Virgen con el Niño con Hernán Gómez Dávila y san Francisco* pintado por un seguidor de Bernard van Orley para la capilla funeraria de los Dávila en el convento de San Francisco –que también se trasladó al Museo del Prado–, así como el *Tríptico de la pasión* atribuido al maestro Johannes que se conserva el Museo de Ávila y proviene, probablemente, de algún convento abulense desamortizado.² Por otra parte, hay que resaltar la presencia de Sansón Florentino en la capital y su provincia, donde realizó diferentes obras, entre las que destaca la tabla de *Santa Ana triple* de la catedral.³

En el ámbito escultórico destacó Juan Guas, que llegó a Ávila procedente de Toledo. En la ciudad amurallada se le atribuyen el sepulcro de Nuño González del Águila, así como los de Pedro y Alonso González de Valderrábano, todos ellos en la catedral.⁴ Sin embargo, los principales encargos de su estancia abulense pertenecen al ámbito de la arquitectura.⁵ Bajo sus órdenes trabajó Martín de Solórzano, que se convertiría en el principal maestro de obras en Ávila durante los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI.⁶

Mientras en la ciudad existía este ambiente artístico, Berruguete desarrolló sus primeras obras abulenses. Su trabajo en el monasterio dominico debió de llamar la atención del cabildo catedralicio, que le encargó el ambicioso proyecto de pintar el retablo mayor de la catedral, trabajo por el que hay dos pagos registrados en 1499 y un tercero en 1506, que cobraron sus herederos tras la defunción del maestro.⁷ Lo había dejado sin terminar cuando murió en 1503,⁸ por lo que el capítulo llamó a Bartolomé de Santa Cruz para sustituirle, aunque también falleció antes de concluir la obra. En 1508 se puso en manos de otro gran pintor: Juan de Borgoña, quien realizó las tablas que completarían el conjunto.⁹ Los dos últimos artífices se encuentran entre los principales exponentes de la

¹ Silva Maroto (2001): 217-243.

² Caballero Escamilla (2014): 636.

³ Caballero Escamilla (2007): 110-116.

⁴ Caballero Escamilla (2007): 58.

⁵ Sobre su intervención en la catedral de Ávila: Martínez Frías (1998): 4-10. Sobre las obras que desarrolló en el convento de San Francisco: López Fernández (2014): 42-47.

⁶ Martínez Frías (2002): 197-232; López Fernández (2014): 19-81.

⁷ Ceán Bermúdez (1800): t. 1, 146; Silva Maroto (1989): 114-115.

⁸ Silva Maroto (2001): 217-218. Sobre la impronta italiana de esta obra hizo un interesante análisis Collar de Cáceres (2004): 179-188.

⁹ Caballero Escamilla (2014): 632.

introducción del lenguaje italiano en la pintura abulense, lo que denota que el camino abierto por Berruguete fue bien recibido por el cabildo.

Al palentino también se ha atribuido un conjunto de cuatro sargas al aguazo procedentes de la iglesia abulense de San Pedro –aunque probablemente fueron creadas para el monasterio de Santo Tomás– que actualmente conserva el Museo del Prado. Representan a *San Pedro*, *San Pablo* y la *Epifanía*, esta pintada sobre dos piezas diferentes.¹⁰ Su calidad y novedad artísticas ejercieron su influjo en otro extraordinario conjunto de pinturas ubicado en la iglesia de San Pedro. Se trata de ocho sargas que muestran la *Anunciación*, los *Santos Juanes*, *San Pedro*, *San Pablo*, dos profetas y una serie de ángeles músicos. Posiblemente formaron parte de la caja de un órgano creado en 1508, actualmente desaparecido.¹¹ Se han propuesto diferentes atribuciones sin llegar a un consenso,¹² aunque su autor más probable es Cristóbal Álvarez,¹³ cuya figura sigue pendiente de un estudio monográfico.

El camino abierto por Berruguete en Ávila hizo que la pintura fuera la primera de las artes en hacerse eco de las novedades llegadas de Italia. Sin embargo, el impacto que produjo en la escultura de dicha ciudad no ha sido estudiado, por lo que dedicaremos este artículo a analizar la influencia que generó en el escultor y maestro de obras abulense Vasco de la Zarza.

Nuestro artista nació, posiblemente, hacia finales de la década de 1470 en el seno de una familia hidalga asentada en Ávila. No tenemos constancia de la dedicación de ninguno de sus parientes al arte, ni disponemos de testimonios escritos sobre sus primeros años.¹⁴ Está documentado por vez primera en 1499, cuando se le mencionó en el libro de gastos de fábrica de la catedral de Toledo por el cobro de una imagen de *San Gregorio* que hizo para el retablo mayor de este templo. Esto indica que al menos desde aquel año trabajaba como maestro y de manera independiente. Además, en el asiento se dejó constancia de que era vecino de Ávila.¹⁵ Su rastro se pierde hasta que en 1504 aparece citado como testigo en un documento notarial en el que la abulense Catalina Vela ratificó la venta de una casa efectuada por su marido, Cristóbal del Águila.¹⁶ Nuevamente se le menciona en un acta de 1506, en la que Zarza otorga un poder a su esposa María Castrillo para cobrar ciertas deudas.¹⁷ Reaparece en 1508 contratando, junto al maestro Pedro de Viniegra, las obras de renovación del claustro de la

¹⁰ Silva Maroto (2001): 241-243; Caballero Escamilla (2008): 7-30.

¹¹ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 278.

¹² Caballero Escamilla (2014): 634-635.

¹³ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 278.

¹⁴ Mont Muñoz (2022): 40-44.

¹⁵ Archivo Capitular de Toledo, Libro de obra y fábrica n.º 794 (1499), f. 108.

¹⁶ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 56-57.

¹⁷ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 57.

catedral de Ávila. A partir de esa fecha está documentado de manera más o menos continua hasta su muerte, acaecida a finales de septiembre de 1524.¹⁸

A pesar de que no tenemos noticias escritas sobre su formación, sabemos que durante la mayor parte de su vida estuvo en Ávila, donde se casó dos veces, desarrolló buena parte de su actividad profesional y murió. Por lo tanto, es probable que su aprendizaje tuviera lugar en dicha ciudad. Teniendo en cuenta su posible fecha de nacimiento, su etapa formativa habría tenido lugar en la década de 1490 –aunque pudo comenzar un poco antes–, época en la que Guas dominó el panorama arquitectónico y escultórico abulense. Por otra parte, debemos recordar que, a partir de 1493, Berruguete empezó a trabajar para el monasterio de Santo Tomás, de modo que Zarza conocería de primera mano la pintura del palentino desde su juventud.

Algo más sabemos sobre la etapa de madurez del artista, en la que destacó como uno de los introductores en Castilla del lenguaje renacentista en la escultura y, en menor medida, en la arquitectura. Gómez-Moreno fue el primero en defender la dependencia de su producción artística respecto al arte italiano.¹⁹ Posteriormente, Ruiz-Ayúcar propuso una posible estancia del artífice en Sicilia, aunque también puso en relación algunas de sus creaciones con obras lombardas, toscanas y romanas.²⁰ Recientemente, se ha defendido su vínculo con Roma y Toscana, aunque seguimos sin tener constancia documental del hipotético viaje a Italia.²¹

Las obras del claustro de la catedral de Ávila y la estructura del retablo mayor fueron los primeros trabajos de una larga lista de encargos que realizó para el cabildo y consolidaron la relación artista-comitente más importante que mantuvo el maestro. Su obra cumbre fue el monumento fúnebre del obispo Alonso de Madrigal “el Tostado” (fig. 1), que realizó por encargo del capítulo catedralicio. Madrigal había fallecido en 1455 siendo obispo de Ávila y gozó de fama de santidad por su ejemplaridad como eclesiástico. No obstante, su principal aportación fue su amplia producción literaria. Entre sus obras destacan, principalmente, sus comentarios al Antiguo Testamento y al Evangelio de San Mateo. También ha pasado a la Historia por ser el primer escritor español en tratar temas mitológicos y profanos, como manifiesta, por ejemplo, su obra *El amor y la amistad*. Asimismo, disertó sobre política en su *De optima politia* y conocía perfectamente tanto a los grandes teólogos medievales como a los autores clásicos: Aristóteles, Platón, Virgilio, Ovidio, Boccaccio, etc. Desde fines del siglo XV se produjo una revalorización de su figura, en parte promovida por el cabildo abulense a través de proyectos como la creación de su monumento fúnebre.²²

¹⁸ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 19-85.

¹⁹ Gómez-Moreno M[artínez] (1909): 150-158.

²⁰ Ruiz-Ayúcar [y Zurdo] (1998): 107-109.

²¹ Mont Muñoz (2022): 91-103.

²² Mont Muñoz (2022): 368-461.

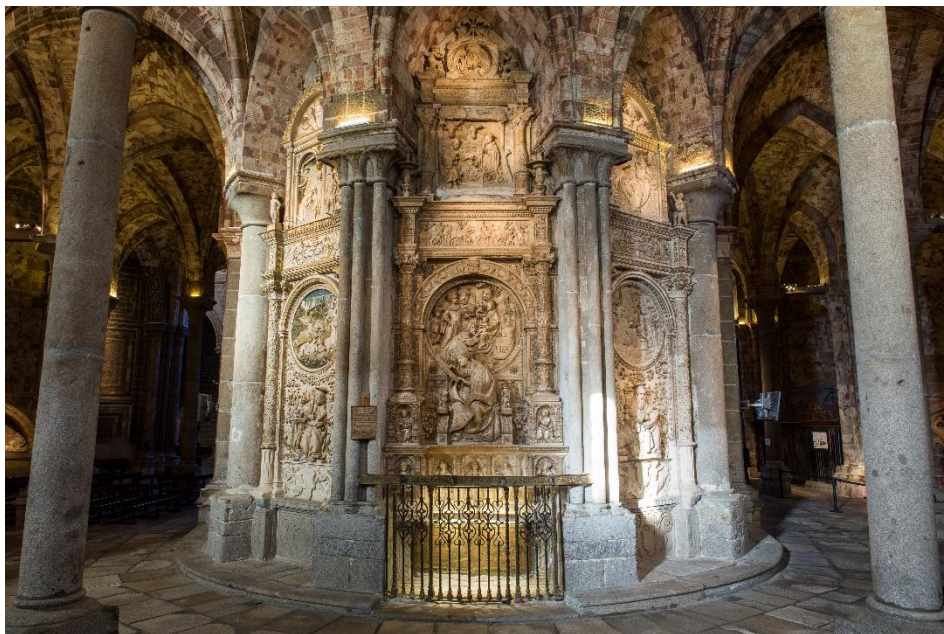


Fig. 1. *Monumento fúnebre del Tostado*. Vasco de la Zarza. 1510-1518. Catedral. Ávila.
Foto: Isabel García Muñoz

Esta obra fue levantada en el centro de la girola de la catedral de Ávila, tras el altar mayor. Aunque habitualmente se hace referencia a ella como “sepulcro”, en realidad forma parte de un conjunto más grande, constituido por el monumento funerario propiamente dicho y cuatro retablos que lo flanquean, dos a cada lado. El sepulcro fue ejecutado entre 1510 y 1511, mientras que los retablos se construyeron entre 1511 y 1518. Cada uno de ellos ocupó el espacio que hay en el interior de los arcos que configuran la girola detrás de la capilla mayor. Por lo tanto, su estructura se adapta a la arquitectura preexistente.²³

En varios relieves de esta obra hemos observado referencias a diversas pinturas de Pedro Berruguete. Esta influencia es especialmente significativa en las representaciones de los evangelistas que encontramos en los retablos que flanquean el sepulcro. Los cuatro escritores están sentados en sus cátedras y acompañados por el Tetramorfos. Aparecen vestidos con mantos y apoyan sobre sus rodillas su correspondiente Evangelio.

San Juan (fig. 2a) parece inspirado directamente en su homónimo de la predela del retablo del monasterio abulense de Santo Tomás (fig. 2b), el cual sigue el mismo modelo que la tabla dedicada al mismo tema del desmantelado retablo de la Vera Cruz procedente de la iglesia paredaña de San Juan, cuyas

²³ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 196-214; Mont Muñoz (2022): 368-461.

pinturas se conservan en el Museo de Santa Eulalia de Paredes de Nava. Solo se ha cambiado el águila de lado. De este modo, el ave aparece en la misma posición que el águila de la tabla de Berruguete que representa a san Juan en Patmos conservada en la Capilla Real de Granada. Las referencias al palentino se encuentran incluso en detalles como el tintero que cuelga del pico del águila.



Fig. 2a. *San Juan evangelista*. Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz

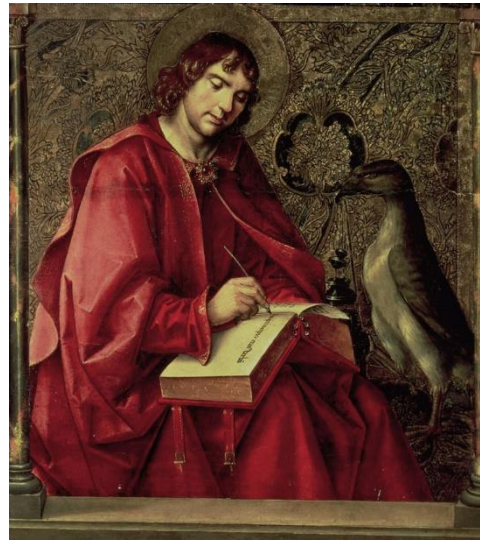


Fig. 2b. *San Juan evangelista*. Pedro Berruguete. 1493-1499. Retablo mayor. Monasterio de Santo Tomás. Ávila. Foto: autor

El relieve de san Mateo (fig. 3a) reproduce la tabla dedicada a este evangelista en el citado retablo de Paredes de Nava (fig. 3b), que sigue un modelo iconográfico parecido respecto a la tabla dedicada a este tema en el monasterio de Santo Tomás. Zarza ha cambiado la filacteria de la mano izquierda del ángel por un tintero y un estuche iguales a los que cuelgan de la mano de san Lucas en la tabla que pintó Berruguete para el retablo paredaño. Este detalle evidencia que el artista de Ávila, además de conocer bien los modelos del pintor, combinó elementos de diferentes obras berruguetescas en sus diseños.

La imagen de san Marcos (fig. 4a) creada por Zarza también presenta un interesante paralelismo con su homónimo de Paredes de Nava (fig. 4b) en la posición sedente, la colocación de las manos, el tratamiento de los paños y la representación del león. Únicamente difiere en la representación del evangelista barbado, aspecto en el que el relieve recuerda a la figura del rey David del retablo de Berruguete de Becerril de Campos.



Fig. 3a. *San Mateo*. Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz



Fig. 3b. *San Mateo*. Pedro Berruguete. Ca. 1470-1471. Museo Territorial Campos del Renacimiento, iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia). Foto: autor



Fig. 4a. *San Marcos*. Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz



Fig. 4b. *San Marcos*. Pedro Berruguete. Ca. 1470-1471. Museo Territorial Campos del Renacimiento, iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia). Foto: autor

La entronización de los evangelistas sigue los modelos que Berruguete utilizó en la representación de algunos evangelistas y reyes bíblicos de Paredes de Nava y Becerril de Campos, así como en los santos Ambrosio y Agustín de la catedral de Ávila (figs. 10b-10c).

En los retablos de san Mateo y san Lucas Zarza hizo otra referencia a la obra de Berruguete. Se encuentra en las enjutas del arco principal, donde insertó medallones con bustos de emperadores (fig. 5a). Este recurso fue utilizado por el pintor en algunas de sus creaciones, como la tabla de la *Misa de san Gregorio* de la catedral de Segovia o las sargas dedicadas a *San Pedro* y *San Pablo* (fig. 5b), especialmente esta última, en la que hay un gran arco flanqueado por dos medallones muy similares a los de Zarza. Las sargas – actualmente conservadas en el Museo del Prado– proceden de Ávila, por lo que no sería extraño que el escultor las conociera y pudieran servirle de inspiración. Este caso es muy interesante debido al traslado de una arquitectura pintada a la piedra.²⁴



Fig. 5a. *Retablo de San Lucas* (detalle). Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz.



Fig. 5b. *San Pablo* (detalle). Pedro Berruguete. 1491-1499. Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto: museo

²⁴ Sobre la arquitectura representada en las pinturas de Berruguete: Calvo Castellón (1989): 19-38; Ávila (2004): 285-318; Redondo Cantera (2020): 95-139.

Los retablos de los evangelistas están rematados por frontones que acogen relieves con la representación de busto de varios reyes bíblicos (figs. 6a-6b), identificados con un cetro y el tocado o corona que les cubre la cabeza. Se hizo un intento de individualización de los personajes, pero las filacterias –en las que pudo estar prevista una inscripción– no tienen textos. Dos de ellos serían, probablemente, David y Salomón, mientras que es complicado determinar cuáles serían los otros dos. El modelo iconográfico remite a dos obras de Berruguete. Una de ellas es la predela de Becerril de Campos, en la que los reyes y profetas (fig. 6c) aparecen entronizados y rodeados por sinuosas filacterias, solución imitada en los relieves. La otra referencia es la predela del retablo paredeno, donde se representa a seis reyes bíblicos: Esdras, Josafat, Salomón, David, Ezequías y Oseas.²⁵ Aparecen con el torso completo, a diferencia de Zarza, que creó bustos debido a la limitación del espacio.



Figs. 6a y 6b. *Reyes bíblicos*. Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Fotos: Isabel García Muñoz



Fig. 6c. *Profeta Ezequiel*. Pedro Berruguete. Ca. 1485-1490. Museo Territorial Campos del Renacimiento, iglesia de Santa María. Becerril de Campos (Palencia). Foto: autor

Por otra parte, observamos algunas coincidencias entre el relieve de la *Decapitación de san Juan Bautista* que remata el retablo de San Juan evangelista (fig. 7a) y la tabla dedicada a este tema que Berruguete creó para la iglesia de Santa María del Campo (Burgos). En la obra abulense el santo está arrodillado esperando la acción del verdugo, mientras el martirio es presenciado por dos soldados y el rey Herodes, que dirige una mano hacia el Bautista para dar la orden

²⁵ Zalama Rodríguez (1988): 361. El modelo iconográfico de los reyes bíblicos fue utilizado por Berruguete en otras obras, como la tabla del rey David conservada en la Diputación de Palencia.

de proceder a la decapitación. La escena se desarrolla en una especie de galería abovedada que se abre hacia un patio, espacio que recuerda una *loggia* o *cortile* del *Quattrocento* florentino. El patio está cubierto por un rico pavimento embaldosado que genera varias líneas de fuga, el cual recuerda muchas escenas de Berruguete. La coincidencia entre el relieve y la pintura se encuentra en el grupo formado por san Juan y el sayón.



Fig. 7a. *Decapitación de san Juan Bautista*. Vasco de la Zarza. 1511-1518. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz

Sin embargo, la composición general creada por Zarza remite a un bordado del museo de la catedral de Florencia donde se representa la misma escena (fig. 7b). Fue realizado según un dibujo desconocido de Antonio Pollaiuolo. El marco arquitectónico, así como las figuras del verdugo, san Juan y los dos soldados del relieve de Zarza coinciden con el bordado. Irune Fiz propuso que Pedro Berruguete se basó en esta misma obra cuando pintó la tabla dedicada a este tema

para el retablo de la iglesia de Santa María del Campo (fig. 7c).²⁶ Por lo tanto, en este caso, más que establecer una dependencia de Zarza respecto al palentino, consideramos que ambos pudieron conocer un grabado desaparecido basado en el diseño de Pollaiuolo. Por aquellos años debieron de circular en Castilla algunas estampas basadas en los modelos de las Sacras Vestiduras de la catedral florentina, cuya influencia ya ha sido puesta de manifiesto.²⁷



Fig. 7b. *Decapitación de san Juan Bautista*.
Anónimo basado en un diseño
de Antonio Pollaiuolo. 1465-1475.
Museo dell'Opera del Duomo. Florencia.
Foto: Fondazione Zeri

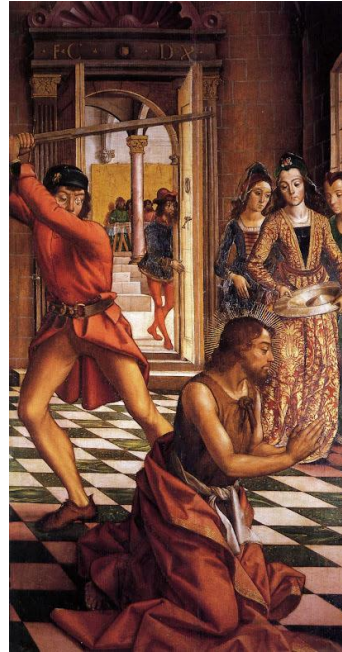


Fig. 7c. *Decapitación de san Juan Bautista*.
Pedro Berruguete. Ca. 1485.
Retablo de San Juan Bautista.
Iglesia de la Asunción de N.ª S.ª
de Santa María del Campo (Burgos). Foto: autor

Al paralelismo establecido por Fiz añadimos el sayón de calzas azules ubicado detrás de Cristo en la tabla de la *Flagelación* que Berruguete creó para el retablo de la seo abulense, donde repitió el modelo de Pollaiuolo. El pintor adaptó el tema invirtiendo la imagen, alterando el movimiento de las manos y cambiando la espada por el látigo, de modo que la inspiración se centró especialmente en la posición de los pies y las piernas. Por lo tanto, Berruguete habría utilizado la misma fuente en Santa María del Campo y Ávila.

²⁶ Fiz Fuertes (2020): 87.

²⁷ Fiz Fuertes (2020): 87.

Los diseños de Pollaiuolo también ejercieron su influencia en el arte italiano, como evidencia el relieve del *Martirio de los franciscanos en Marruecos* del púlpito de la basílica de la Santa Croce de Florencia (fig. 7d), obra realizada por Benedetto da Maiano entre 1472 y 1475.²⁸ El centro de la escena está ocupado por un verdugo que levanta su espada para decapitar a uno de los frailes. A la derecha aparece un monarca presidiendo el martirio. El modelo de esta figura y su ubicación respecto al grupo principal recuerda la obra de Zarza.



Fig. 7d. *Martirio de los franciscanos en Marruecos*. Benedetto da Maiano. 1472-1475. Púlpito. Basílica de la Santa Croce. Florencia. Foto: basílica

²⁸ Caglioti (2000): 211-221.

La dependencia de los diseños de Zarza respecto a Berruguete también se encuentra en la calle central del monumento fúnebre del Tostado. Coronando el sepulcro hay un relieve dedicado al *Nacimiento de Cristo* (fig. 8a). En el primer plano aparece un grupo formado por Cristo, flanqueado por la Virgen y san José, cuya composición reproduce con bastante precisión la tabla dedicada al mismo tema en el retablo de la vida de la Virgen de Paredes de Nava (fig. 8b). Tan solo cambian algunos detalles como el carácter anticuario que Zarza dio a la cama del Niño –que recuerda algunos sarcófagos o altares romanos– y la gavilla de cereal que incluyó como almohada de Cristo. Además, el escultor hizo que la mano izquierda de san José no se apoye sobre un bastón –como en la pintura–, sino que sostenga con su mano una de las espigas de la gavilla.



Fig. 8a. *Nacimiento de Cristo*. Vasco de la Zarza. 1510-1511. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz



Fig. 8b. *Nacimiento de Cristo*. Pedro Berruguete. Ca. 1490. Museo Territorial Campos del Renacimiento, iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia). Foto: autor

Bajo el arco del sepulcro encontramos un relieve que representa la *Adoración de los Magos* (fig. 9a). Se trata de la principal escena del conjunto, aspecto que se ha remarcado al dedicarle el espacio central y más grande. Su originalidad y novedad en el ámbito de la plástica castellana reside en que está representada en el interior de un gran medallón, solución que aparece en algunas

pinturas del *Quattrocento* que tratan el mismo tema, como la *Adoración de los Magos Tornabuoni* –creada por Ghirlandaio–, o el *Tondo Cook* –de Fra Angelico y Filippo Lippi–. El empleo de estas fuentes pictóricas refuerza la necesidad de no limitar el estudio de las influencias de Zarza a la escultura y ampliarlo al campo de la pintura.



Fig. 9a. *Adoración de los Magos*. Vasco de la Zarza. 1510-1511. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila.
Foto: Isabel García Muñoz



Fig. 9b. *Adoración de los Magos*. Pedro Berruguete. Ca. 1485-1490. Museo Territorial Campos del Renacimiento, iglesia de Santa María. Becerril de Campos (Palencia).
Foto: autor

En el primer plano del relieve que nos ocupa aparece María sosteniendo al Niño en su regazo. Frente a ellos, el rey Melchor está arrodillado sobre el suelo para besar el pie de Cristo, que sostiene con una mano. Jesús alza una mano en actitud de bendecir y la Virgen sujeta el cofrecillo del mago que está adorando al Mesías. En el segundo plano, de derecha a izquierda, encontramos a san José, dos magos y otras dos figuras masculinas que identificamos como pajes.

La composición de esta obra presenta algunos rasgos en común con dos tablas de Berruguete dedicadas al mismo tema: la del retablo de Becerril de Campos (fig. 9b) y la de la colección Várez Fisa. Con la primera coincide en la concepción del grupo formado por la Virgen, el Niño y Melchor. Las cabezas de los tres personajes están unidas por una línea diagonal que se prolonga por la figura del rey hasta llegar al suelo. Además, Zarza imitó el modelo iconográfico y los gestos de los personajes. Resulta especialmente significativa la correspondencia en la representación de la Virgen, ubicada sobre un pedestal,

introspectiva, con la mirada baja y con un mechón de pelo que le cae por un lado. No obstante, la composición general de la escena se acerca más a la tabla de la colección Várez Fisa, que presenta la misma distribución de los personajes en el espacio, además de que la postura de Baltasar –con un genuino *contrapposto*– fue representada por Zarza casi de forma literal, a pesar de que introdujo cambios en la indumentaria y los atributos.

Estos paralelismos son aún más interesantes si tenemos en cuenta que la tabla de la *Adoración de los Magos* que pintó Bartolomé de Santa Cruz para el retablo mayor de la catedral abulense también muestra una dependencia respecto a las dos obras citadas de Berruguete. A su vez, Zarza se inspiró en la pintura de Santa Cruz. Esta última influencia puede parecer natural dado que el escultor creó su obra unos años después de que se crease la tabla de la *Adoración de los Magos* de la catedral. La pregunta es cómo Santa Cruz –quien empezó a trabajar en el retablo después de la muerte de Berruguete– recibió la influencia de dos obras del palentino que no se encuentran en Ávila.

El modelo iconográfico del Tostado (fig. 10a) también depende de los diseños de Berruguete. Redondo Cantera fue la primera en defender la influencia que recibió Zarza de la efigie del monumento fúnebre de Inocencio VIII, creado por Pollaiuolo en la década de 1490.²⁹ Asimismo, debemos plantear el influjo que pudieron ejercer algunas de las primeras ediciones de la obra del obispo, llevadas a la imprenta por el cardenal Cisneros. La imagen del Tostado que aparece en la *Primera parte del comento o exposición de Eusebio* impresa por Hans Gysser en Salamanca en 1506 o la del *Librum paradoxarum* editada en Venecia por Gregori de Gregori en 1508 muestran a un eclesiástico reclinado frente a un escritorio que le sirve para apoyar el libro en el que escribe (en el libro veneciano además aparece con la mitra episcopal). La concepción general de la escena y la figura es la misma que la del monumento fúnebre. Por lo tanto, pudo servir poco tiempo después a Vasco de la Zarza como inspiración para esculpir la figura de alabastro.³⁰ Sabemos que los ejemplares de la primera edición del *Comento a Eusebio* estuvieron en la biblioteca catedralicia,³¹ aunque desconocemos si ya se encontraban allí cuando Zarza realizó el proyecto que nos ocupa.³² En cualquier caso, la primera representación conocida del Tostado en 1506 se adelanta al menos tres años al monumento fúnebre.

Por otra parte, observamos las similitudes existentes entre la imagen del prelado en su sepulcro y las figuras de los santos Agustín (fig. 10b) y Ambrosio

²⁹ Redondo Cantera (1987): 133.

³⁰ Mont Muñoz (2022): 392-394.

³¹ Martín Abad (2007): 31-64.

³² En la portada de los diferentes volúmenes de la *editio princeps* del *Comento a Eusebio* y del *Librum paradoxarum* encontramos los escudos del Tostado y del Colegio de San Bartolomé junto al escudo arzobispal de Toledo, al que Cisneros añadió la figura de san Francisco recibiendo los estigmas haciendo referencia a la orden a la que pertenecía.

(fig. 10c) de la predela del retablo mayor de la catedral de Ávila. La representación del Tostado se corresponde con la tabla de *San Ambrosio* en la posición frontal de la cátedra y la concepción del cuerpo y los pliegues de la capa, que en el centro se abre para mostrar los brazos. Sigue el ejemplo de *San Agustín* en el torso vuelto hacia su derecha y reclinado sobre un libro, mientras en la mano sostiene una pluma. Esta influencia además podría tener una connotación simbólica, ya que Madrigal había sido parangonado con los Padres y Doctores de la Iglesia por Hernando del Pulgar –en *Claros varones de Castilla*, escrita a fines del siglo XV–,³³ así como en el prólogo de la primera parte del *Comento a Eusebio*, editada en 1506.³⁴ En 1519 el cronista Gonzalo de Ayora reiteró esta comparación en su corografía de la ciudad de Ávila.³⁵



Fig. 10a. *Efigie de Alonso de Madrigal*. Vasco de la Zarza. 1510-1511. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Foto: Isabel García Muñoz

³³ Pulgar (2007): 196-198.

³⁴ Tostado (1506): II (“Epístola sobre las obras del Tostado dirigida al reuerendíssimo y muy magnífico señor don frey Francisco Ximénez, arzobispo de Toledo, primado de las Españas”).

³⁵ Ayora (2011): 106-109.



Fig. 10b. *San Agustín*. Pedro Berruguete.
1499-1503. Retablo mayor. Catedral. Ávila.
Foto: autor



Fig. 10c. *San Ambrosio*. Pedro Berruguete.
1499-1503. Retablo mayor. Catedral. Ávila.
Foto: autor

A los pies del Tostado, en las caras laterales de los basamentos de las columnas que le flanquean, encontramos a Adán (fig. 11a) y a Eva (fig. 11c) dentro de pequeños nichos, uno en el lado izquierdo y el otro en el derecho. Se trata de un tema poco frecuente en la escultura funeraria del siglo XVI. Sigue la tendencia habitual de representar por separado las dos figuras en espacios como hornacinas o enjutas. Otros ejemplos cercanos en el tiempo aparecen en el sepulcro de Rodrigo de Mercado –en Oñate, Guipúzcoa–, así como en los monumentos fúnebres de los Reyes Católicos y el cardenal Cisneros –estos dos últimos obra de Fancelli–.³⁶ La ubicación de dichos personajes dentro de nichos a ambos lados del trono recuerda la tabla dedicada al rey David del retablo de Becerril de Campos, así como el cuadro de la *Virgen de la leche* –también obra de Berruguete– del Museo de San Isidro de Madrid. El paralelismo es aún mayor si comparamos las dos esculturas con las que pintó el paredón en los laterales de

³⁶ Redondo Cantera (1987): 154-155.

la tabla de la *Anunciación* de la cartuja de Miraflores (figs. 11b y 11d).³⁷ El espacio en el que se insertan las figuras, así como su concepción y postura –en *contrapposto*– son iguales, salvo en la vara de Adán, que no fue incluida por Zarza. Si, como creemos, el modelo fue tomado de Berruguete, el interés de los relieves sería aún mayor debido a que constituirían un ejemplo de escultura pintada que habría servido de inspiración al relieve en alabastro.



Figs. 11a y 11c. *Adán y Eva*. Vasco de la Zarza. 1510-1511. Monumento fúnebre del Tostado. Catedral. Ávila. Fotos: Isabel García Muñoz

Figs. 11b y 11d. *Adán y Eva* (detalles de la *Anunciación*). Pedro Berruguete. Ca. 1495-1500. Cartuja de Miraflores. Burgos. Fotos: autor

Ruiz-Ayúcar estableció el paralelismo de la figura de Eva con la *Venus Medici* o *Venus púdica* de la Galleria degli Uffizi.³⁸ Sin embargo, la pieza italiana fue descubierta tiempo después de la muerte del artista abulense, por lo que no pudo influir en sus obras.³⁹ Felipe Pereda propuso la posible existencia de un modelo común para la obra que nos ocupa y la representación alegórica de la Fortaleza de la fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca.

³⁷ Ara Gil (2004): 337, estudió las fuentes iconográficas de ambas figuras. Sobre la representación de Eva, Ara Gil precisó la ruptura con el modelo medieval, en el que Eva aparecía con el fruto prohibido. Berruguete la representó en actitud púdica, como en las *Venus* helenísticas. Por otra parte, Ara Gil puso en relación el modelo iconográfico de Adán con dos figuras similares de dos manuscritos italianos: el códice n.º 102 de la Biblioteca Real de Turín y la crónica de Leonardo Besozzo conservada en la colección Crespi Morbio de Milán.

³⁸ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 201-203.

³⁹ Según la narración del artista y anticuario del siglo XVI Pirro Ligorio, fue hallada a mediados del siglo XVI en Roma, cerca de las termas de Trajano, en la viña del obispo Sebastiano Gualtieri. La obra pasó inmediatamente a formar parte de la colección del prelado y en 1566 fue adquirida por Alfonso d'Este.

Además apuntó la similitud de ambas con el grabado de la *Venus Mazarino* realizado por Giovanni Antonio da Brescia.⁴⁰ El descubrimiento de esta escultura hacia 1509 –cuando faltaría poco para el inicio del monumento fúnebre– obliga a tomar precauciones sobre la existencia de dicho nexo.⁴¹

La influencia de Berruguete en el abulense no se limitó al monumento fúnebre del Tostado, sino que también se hace notar en otra de sus grandes obras: el sepulcro de Alonso Carrillo en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. Carrillo fue obispo de Ávila desde 1496 hasta su fallecimiento en 1514. Dotó dos capellanías en el lugar de su enterramiento, donde estaba sepultado su ancestro Gil de Albornoz, arzobispo toledano y cardenal. No disponemos de documentación sobre la creación de la obra, aunque aparece firmada por *Çarça* en una de sus placas de alabastro. La tipología del sepulcro –concebido como un gran arco de triunfo– y muchos detalles iconográficos están tomados de la tumba del Tostado.

En el interior del arcosolio aparece un relieve dedicado a la *Misa de san Gregorio* (fig. 12a), cuya composición, la idea de enmarcar la escena dentro de un arco y detalles como el suelo embaldosado o el tratamiento de los paños recuerdan a las representaciones de este tema creadas por Berruguete, especialmente a la que se conserva en la catedral de Segovia (fig. 12b).⁴²

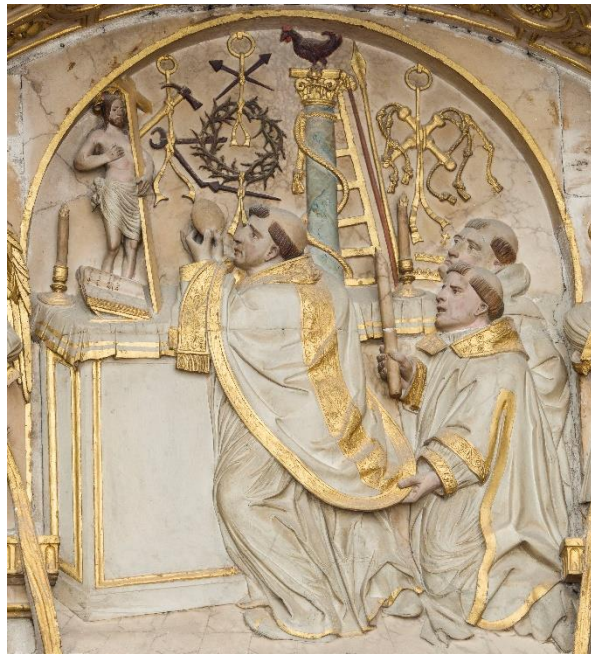


Fig. 12a. *Misa de san Gregorio*.
Vasco de la Zarza. Ca. 1514.
Monumento fúnebre
de Alonso Carrillo de Albornoz.
Catedral. Toledo.
Foto: Isabel García Muñoz

⁴⁰ Pereda (2000): 198.

⁴¹ Esta obra fue estudiada en Bober / Rubinstein (1986): 61.

⁴² Esta obra fue estudiada en Collar de Cáceres (2013): 142.



Fig. 12b. *Misa de san Gregorio*. Vasco de la Zarza. Pedro Berruguete. Ca. 1500. Catedral. Segovia. Foto: autor

El análisis que hemos realizado pone de manifiesto la correspondencia de un considerable número de diseños de Zarza con obras de Berruguete que se encuentran en Ávila, pero también en Palencia, Burgos y Segovia. La influencia de las primeras se justifica fácilmente debido al conocimiento directo que, necesariamente, tuvo que tener Zarza de dichas pinturas. Sin embargo, el problema surge al tratar de explicar las coincidencias con estas obras, ya que solo tenemos constancia de que Zarza trabajase en el entorno de Palencia años después

de crear el monumento fúnebre del Tostado.⁴³ Por lo tanto, no disponemos de indicios que hagan pensar en que el escultor pudiera contemplar estos trabajos diseminados por diferentes localidades del norte de Castilla, lo cual, por otra parte, sería bastante inverosímil. Esta situación nos obliga a buscar una hipótesis alternativa.

Una posible solución sería que Zarza no conociera las pinturas, sino los dibujos que Berruguete llevase consigo, lo que eliminaría el problema de tener que explicar la recepción de influencias de pinturas tan diversas y dispersas por el territorio. Podría haber tenido acceso a estos gracias a la presencia del palentino en Ávila. Sin embargo, habría que arrojar luz sobre las circunstancias en las que se pudo producir dicho intercambio. En este sentido, debemos recordar que Berruguete se ocupaba del retablo mayor de la catedral abulense cuando falleció y que Zarza llevó a cabo la labor de mazonería de esta obra. Tradicionalmente se ha considerado que el escultor solo se habría encargado de finalizar la labor de talla, correspondiendo a su intervención la introducción del lenguaje renacentista, mientras que los elementos más goticistas serían obra de un anónimo artista anterior.⁴⁴ Con esta hipótesis se trataba de explicar la hibridación estilística de la arquitectura del retablo. Recientemente, se ha defendido la autoría única del abulense, que se evidencia en la coherente y perfecta composición de la obra, la cual manifiesta la intervención de un único taller.⁴⁵ En este proyecto Zarza manifestó su capacidad para conjugar tradición y modernidad, lo que nos aporta una visión diferente respecto a un artista al que se había asociado únicamente con trabajos de marcado carácter italianizante.

La relación de Zarza con este encargo solo está documentada desde marzo de 1508, año en que –tras el fallecimiento de Bartolomé de Santa Cruz– el cabildo encomendó a nuestro artista llamar a Borgoña para que terminase las pinturas y libró un pago de 20.000 maravedíes para acabar la estructura del retablo. En 1509 todavía no se había concluido, pues se hizo otro libramiento de 10.000 maravedíes.⁴⁶ El hecho de que se confiase a Zarza la mediación con Borgoña hace sospechar que el abulense estuviera previamente a cargo de la talla del retablo, de modo que podría estar vinculado al proyecto desde antes de 1508. Por otra parte, las cantidades entregadas por la mazonería son insuficientes para una creación de tal envergadura, por lo que tuvo que haber pagos anteriores. Sin embargo, la falta de fuentes escritas nos impide confirmar que podría haber

⁴³ Entre 1514 y 1515 se ocupó de la construcción de la capilla fúnebre del eclesiástico Alonso Castrillo en Ampudia (Palencia), en la que también erigió el retablo principal: Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 256 y 306; Mont Muñoz (2022): 558-597.

⁴⁴ Gómez-Moreno propuso el nombre de un entallador llamado Roldán, quien ya había realizado unas andas para la catedral en 1495, pero lo cierto es que ni tenemos constancia documental de ello ni conocemos ninguna obra del citado artista que nos permita realizar una comparación estilística: Gómez-Moreno [Martínez] (1983): 101.

⁴⁵ Mont Muñoz (2022): 288-295.

⁴⁶ Ruiz-Ayúcar y Zurdo (2009): vol. 1, 274-275.

iniciado esta labor anteriormente, quizá mientras Berruguete pintaba las tablas del retablo.

Si ambos coincidieron debemos calibrar el impacto que debió de tener el contacto entre el experto Berruguete, que abrió nuevos horizontes en el panorama artístico abulense, y el joven Zarza, que destacaría como uno de los introductores del lenguaje del Renacimiento en Castilla. De este modo, se abre una nueva perspectiva sobre el papel que tuvo el palentino en la difusión del Renacimiento en nuestro país,⁴⁷ pero además nos permite defender que Zarza tuvo un acercamiento al arte renacentista en Castilla, quizá antes de su hipotético viaje italiano. De ser así, hay que valorar la posibilidad de que el pintor hubiera podido influir en la marcha del escultor.

Los resultados del presente estudio nos obligan a replantear que las fuentes que utilizó Zarza fueron directamente importadas de Italia, como se había admitido tradicionalmente. En el monumento fúnebre del Tostado nuestro artista demostró su paso por tierras italianas en el dominio del lenguaje *all'antica*, la concepción de la figura humana, así como en el empleo de estructuras y repertorios decorativos que fueron muy innovadores dentro de nuestras fronteras en aquel momento. A pesar de ese bagaje, aquel maestro que presumió de su dominio de la plástica romana y toscana utilizó en su obra cumbre numerosos modelos del castellano Berruguete.

BIBLIOGRAFÍA

- Ara Gil, Clementina Julia (2004): “Pedro Berruguete y la escultura”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*. Palencia, Diputación de Palencia, pp. 319-340.
- 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 de Palencia, pp. 285-318.
- Ayora, Gonzalo de (2011): *Ávila del Rey. Muchas historias dignas de ser sabidas que estaban ocultas*, ed. Jesús Arribas. Ávila, Caldeandrín.
- Bober, P. P. / Rubinstein, R. O. (1986): *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. Londres, Harvey Miller Publishers y Oxford University Press.
- Caballero Escamilla, Sonia (2007): *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- 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, 7-30.

⁴⁷ La importancia de los modelos de Berruguete en la difusión del lenguaje renacentista en Castilla fue estudiada en Heim (2013): 99-121.

- Caballero Escamilla, Sonia (2014): “La pintura del siglo XVI en Ávila”, en Gonzalo Martín García (coord.): *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, pp. 627-664.
- Caglioti, Francesco (2000): “Pulpito. Benedetto da Maiano, Maiano (Fi) 1442 – Firenze 1497. Firenze, Santa Croce a Firenze”, *OPD Restauro*, 12, 211-221.
- 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.
- Ceán Bermúdez, Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 ts. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- 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 de Palencia, pp. 179-188.
- Collar de Cáceres, Fernando (2013): “Misa de San Gregorio”, en *Pedro Berruguete en Segovia* (catálogo de exposición). Segovia, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, p. 142.
- 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.
- Gómez-Moreno M[artínez], M[anuel] (1909): “Vasco de la Zarza, escultor”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 79, 149-158.
- Gómez-Moreno [Martínez], Manuel (1983): *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, ed. Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Heim, Dorothee (2013): “Pedro Berruguete y las intarsias de la sillería coral de Plasencia”, *Goya*, 343, 99-121.
- López Fernández, María Teresa (2014): *El convento de San Francisco de Ávila y su restauración*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Martín Abad, Julián (2007): *En plúteos extraños: manuscritos, incunables y raros de la Biblioteca Capitular de Ávila en la Biblioteca Nacional de España*. Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Martínez Frías, José María (1998): *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa e Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- Martínez Frías, José María (2002): “Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 89, 197-232.
- Mont Muñoz, Ismael (2022): *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca. Handle: <http://hdl.handle.net/10366/151480> [resumen]
- Pereda, Felipe (2000): *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Pulgar, Hernando del (2007): *Claros varones de Castilla*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Cátedra.
- Redondo Cantera, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura.

- Redondo Cantera, María José (2020): “Micro-arquitecturas «al romano» en la pintura de Pedro Berruguete”, *BSAA arte*, 86, 95-139. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.95-139>
- Ruiz-Ayúcar [y Zurdo], María Jesús (1998): *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús (2009): *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, 2 vols. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Silva Maroto, Pilar (1989): “Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila”, *Anales de Historia del Arte*, 1, 105-120.
- Silva Maroto, Pilar (2001): *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Tostado, el [Alonso de Madrigal] (1506): *Primera parte del comento o exposición de Eusebio*. Salamanca, Hans Gysser. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25237>
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel (1988): “El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava (Palencia)”, *BSAA*, 54, 361-375.