

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Pedro Berruguete, pintor de retablos en el entorno
castellano

Autor: Guillermo del Olmo Ramiro

Tutor: Miguel Ángel Zalama

Titulación: Grado en Historia del Arte

Junio de 2023

A la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, por la inolvidable experiencia vivida a lo largo de estos cuatro años.

Al departamento de Historia del Arte, por la profesionalidad de los docentes y por su compromiso con los alumnos.

A mi tutor, Miguel Ángel Zalama, por sus memorables consejos sobre historia del arte y sobre la vida, y por servirme como fuente de inspiración.

A mi familia, mamá, papá y Sofía, por acompañarme en todas las etapas y brindarme siempre su apoyo incondicional.

ÍNDICE

1. Introducción. Objetivos, estructuración, metodologías y fuentes.....	4
2. Estado de la cuestión	6
3. Presentación biográfica de Pedro Berruguete	8
3.1. En torno al pintor	8
3.2. El viaje a Italia. Realidad o ficción	11
4. El estilo de Pedro Berruguete. La dicotomía entre Flandes e Italia	16
4.1. La formación hispanoflamenca. Tradición o novedad.....	17
4.2. La introducción de motivos renacentes	20
5. Producción artista. Los grandes retablos castellanos	25
5.1. Berruguete en Castilla. Primeros encargos y pinturas sueltas	26
5.2. Berruguete en Tierra de Campos	30
5.2.1. Becerril de Campos	30
5.2.2. Paredes de Nava.....	32
5.3. Pedro Berruguete en la ciudad de Ávila	36
5.3.1. El convento de Santo Tomás de Ávila	37
5.3.2. El retablo mayor de la catedral de Ávila	40
6. Conclusiones	43
7. Anexo de imágenes	45
8. Bibliografía	74

1. Introducción. Objetivos, estructuración, metodologías y fuentes

En el presente trabajo, se pretende estudiar la figura de Pedro Berruguete a partir de tres cuestiones fundamentales, la biografía del autor, los matices estilísticos de su obra y la finalidad de su labor artística. Partiendo de estos tres preceptos y distintas perspectivas, hemos elaborado un acercamiento artístico a la imagen del pintor para singularizar su aportación personal a un contexto concreto de la historia del arte, el entorno castellano de finales del siglo XV. Este periodo de transición hacia la Edad Moderna se caracteriza por los cambios, la diversidad de lenguajes y la asimilación de nuevas formas de entender el mundo. Y aunque realmente no sabemos si Pedro Berruguete miraba hacia la “nueva modernidad” o si ni siquiera era consciente de ello, lo cierto es que su contribución al campo de las artes es fundamental para entender la transformación de la pintura española.

Los objetivos generales de este trabajo pueden resumirse principalmente en tres. En primer lugar, realizar una revisión bibliográfica de Pedro Berruguete con el fin de reunir las distintas opiniones que se han ido consolidando en torno al pintor. En relación con ello, también se ha pretendido contrastar las hipótesis de los investigadores más actuales con las líneas más tradicionales de la historiografía, para así exponer los distintos enfoques que se han ido generando acerca de su producción artística. En segundo lugar, analizar las características e influencias de su lenguaje artístico de forma individualizada, para poder definir su estilo sin tener que etiquetarle herméticamente dentro de un periodo artístico. En tercer lugar, trazar un recorrido histórico-artístico a través de su obra en Castilla para resaltar la finalidad de su obra y la importancia de ella a la hora de estudiar sus pinturas. Asimismo, se ha buscado describir su intervención en los retablos más significativos de su carrera, resaltando las singularidades que estos aportan para el estudio de su obra.

En cuanto a la estructuración, el cuerpo del trabajo se articula en tres grandes bloques. La primera parte, correspondiente con el punto tres del trabajo, está destinada a realizar una presentación del autor con el fin de crear un contexto biográfico en el que adscribir su obra. Además, en ella se trata uno de los asuntos más controvertidos de la vida del pintor, el supuesto viaje a Italia. La segunda parte del trabajo está ligada al análisis del estilo del pintor y del lenguaje artístico que emplea, asunto que nos ocupa en el punto número cuatro del trabajo. Por último, la tercera parte se corresponde con el

punto cinco y está dedicada al estudio de los retablos castellanos que se deben a la mano de Berruguete.

Las fuentes empleadas han sido principalmente dos. Indudablemente, las más utilizadas han sido las fuentes secundarias, es decir, las publicaciones realizadas por los expertos. Dentro de las fuentes secundarias, hay que destacar la utilización de manuales de historia del arte, monografías dedicadas al pintor, y artículos científicos sobre los hallazgos más recientes. Por otra parte, también se ha hecho uso de las fuentes primarias. La propia obra de arte es siempre la primera fuente de estudio que debemos tener en cuenta. En este caso, mientras realizaba este trabajo he tenido la posibilidad de acudir a cuatro de los lugares donde se conservan algunas las pinturas más relevantes de Pedro Berruguete, que son el Museo del Prado, el monasterio de Santo Tomás de Ávila y diversas parroquias en las localidades de Paredes de Nava y Becerril de Campos que aguardan obras del artista. Esto nos ha permitido entrar en contacto directo con las obras y, en algunos de los casos, analizarlas en su contexto original.

Finalmente, las metodologías aplicadas para la elaboración del texto han sido diversas. En la primera parte del trabajo, destaca fundamentalmente el uso del método biográfico para adentrarnos en el tema a partir de una biografía general del autor. Posteriormente, para analizar y determinar su estilo, en la segunda parte del trabajo se ha optado por una metodología formalista, atendiendo así a las formas y al lenguaje artístico de manera independiente. En el último apartado dedicado a las obras, las metodologías aplicadas han sido escogidas en función de las peculiaridades de cada obra. De esta manera, en cada obra se ha pretendido reparar en aquellos aspectos singulares que esta misma presenta, acudiendo en algunas ocasiones al método iconográfico para hablar de las imágenes, al método sociológico para hacer frente a las motivaciones, al atribucionismo para hablar de la autoría, o al culturalismo para determinar que es fruto de un ambiente cultural concreto, entre otros.

2. Estado de la cuestión

La figura de Pedro Berruguete estuvo prácticamente oculta hasta que Ceán Bermúdez incluyó su biografía en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas Artes en España*¹. Hasta entonces, eran muy escasas las referencias a él y normalmente ligadas al protagonismo de su célebre hijo Alonso, razón por la cual suele aparecer como Berruguete el Viejo. Es verdad que, en 1604, Pablo de Céspedes le nombró en su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*², y en 1787 Antonio Ponz aludió a él al explicar la catedral de Toledo³. Sin embargo, a partir de Ceán es cuando verdaderamente comienza a tenerse en cuenta a Pedro Berruguete a nivel historiográfico. Cruzada Villaamil menciona al pintor en varias ocasiones en la década de 1860, aportando nuevos datos de su intervención en el Sagrario de Toledo⁴ y en los retablos abulenses de la catedral y del monasterio de Santo Tomás⁵. El estudio de los retablos de Ávila se incrementó a finales del siglo XIX. En 1884 Quadrado dio mayor protagonismo a la intervención de Berruguete en el retablo mayor de la catedral⁶. Y finalmente, Carl Justi identificó correctamente todas las tablas que se debían su mano, algo que reafirmó Gómez-Moreno un tiempo después en el *Catálogo monumental de Ávila*⁷.

Durante las primeras décadas del siglo XX se dieron a conocer numerosos datos de Pedro Berruguete que conllevaron la atribución de nuevas obras hasta entonces desconocidas. Es el caso del retablo de Guaza de Campos, dado a conocer en 1925 por González Simancas⁸, o las tablas de los profetas y de la vida de la Virgen de los hermanos Ruiz presentes en la Exposición Universal de Barcelona en 1929. Durante estos años también comenzó a divisarse la polémica de Berruguete en Italia. En 1927 Allende Salazar publica un artículo titulado Pedro Berruguete en Italia, en el cual defendía la participación del español en los *Retratos de los hombres ilustres de Urbino*⁹. Allende Salazar, Longhi, Gamba y Hulin de Loo fueron los primeros en defender sólidamente la

¹ Ceán Bermúdez 1800, 144-146.

² Ceán Bermúdez 1800, 304-305.

³ Ceán Bermúdez 1800, 144.

⁴ Cruzada Villaamil 2862, 6-8.

⁵ Cruzada Villaamil 1865, 180.

⁶ Quadrado 1884, 308.

⁷ Gómez-Moreno 1983 (1901), 114.

⁸ González Simancas 1925, 231.

⁹ Allende-Salazar 1927, 134.

estancia de Berruguete en Urbino, pero sus hipótesis alcanzaron un reconocimiento minoritario. En la primera mitad de siglo, también destaca la publicación llevada a cabo en 1935 por Laínez Alcalá, pues fue la primera monografía dedicada exclusivamente al pintor.

Las aportaciones de Diego Angulo desde mediados de siglo son de obligada mención a la hora de estudiar a Berruguete, tanto por sus atribuciones de 1945¹⁰ como por su biografía incluida en *Pintura del Renacimiento* de 1954¹¹. También lo es el artículo de Carmen Bernis sobre la indumentaria en las obras de Berruguete, ya que ha sido clave para precisar la cronología de muchas de sus pinturas¹². En la década de 1960 se produjo un gran avance historiográfico gracias a la utilización de nuevos métodos de análisis e investigación. Esto lo vemos reflejado en el estudio llevado a cabo por Reynaud y Resort sobre los retratos del Louvre publicado en 1991¹³, a partir del cual se esclarecía la intervención de Berruguete en los retratos del *studiolo*, y, por ende, su estancia en Italia. Sin embargo, otros expertos como Clough se posicionaban en contra de esta cuestión, generando un intenso debate que perdura hasta la actualidad.

Las últimas dos décadas del siglo XX son cruciales para entender el estado de la cuestión por los numerosos estudios que se realizaron. En 1988 Nieto Alcaide y Pérez de Ayala publicaron una monografía titulada *Pedro Berruguete*, y ese mismo año Miguel Ángel Zalama descubrió el contrato que confirmaba la autoría de Berruguete en las pinturas del retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava¹⁴. Por otra parte, también son fundamentales las aportaciones llevadas a cabo por Silva Maroto, tanto su monografía de 1998, pues sigue siendo una de las más completas del pintor en la actualidad, como la exposición del V centenario de la muerte de Pedro Berruguete que se hizo en Paredes de Nava en el año 2003, de la que ella misma fue comisaria. A raíz de esta exposición se realizó un Simposium internacional sobre *Pedro Berruguete y su entorno*, que supuso la publicación de múltiples artículos por parte de numerosos colaboradores.

En el año 2002 Marías y Pereda publicaron un artículo titulado *Petrus hispanus en Urbino y el bastón del "Gonfaloniere": El problema Pedro Berruguete en Italia y la*

¹⁰ Angulo 1945, 137-49.

¹¹ Angulo 1954, 84-102.

¹² Bernis 1959, 9-28.

¹³ Reynaud y Ressort 1991, 82-114.

¹⁴ Zalama 1988, 361-75.

historiografía española a raíz del hallazgo de un documento conocido pero desaparecido que respaldaba la presencia de Berruguete en Urbino en la década de 1470. Este estudio fue decisivo para inclinar la balanza historiográfica a su favor. A partir del año 2003, se han ido publicando una cantidad ingente de artículos destinados a atribuciones y al debate de Italia, que a pesar de que sigue estando abierto, cada vez está más aceptado por la historiografía. Finalmente, uno de los estudios más recientes sobre la influencia italiana en el lenguaje artístico de Berruguete fue publicado por Redondo Cantera en 2020, artículo que refleja a la perfección el estado de la cuestión y la opinión actual de la mayoría de los expertos.

3. Presentación biográfica de Pedro Berruguete

3.1. En torno al pintor

La vida de Pedro Berruguete es tan importante como misteriosa a la hora de determinar su obra. Su biografía está repleta de incertidumbre debido a la falta de documentación, por lo que los investigadores siempre han tenido que abordar el tema recurriendo a hipótesis. Sin embargo, pese a la falta de datos, las incógnitas sobre su vida se han ido resolviendo progresivamente mediante diversas conjeturas que han permitido crear un marco biográfico digno para sus obras.

Teniendo en cuenta algunos datos como el nacimiento de su hijo Alonso¹⁵ (1489) y demás acontecimientos posteriores, se ha determinado que Pedro Berruguete debió nacer entre 1450 y 1455, aunque también hay algunos estudiosos que proponen adelantar la fecha en torno a 1445 y 1446¹⁶. Su familia, que procedía de Las Encartaciones de Vizcaya y que siempre había gozado de una buena condición económica y social, estuvo muy vinculada al prestigioso linaje de los Manrique. En relación con este hecho, se ha supuesto que Pedro Berruguete debió nacer en la localidad de Paredes de Nava, pues su abuelo se había trasladado allí hacia 1430 junto a Rodrigo Manrique, cuando este fue nombrado conde de Paredes por el rey Juan II¹⁷. En esta pequeña localidad de Tierra de

¹⁵ Zalama 1992, 532.

¹⁶ Silva Maroto 2003, 16.

¹⁷ Silva Maroto 1998, 47.

Campos fue donde el pintor pasó gran parte de su vida, allí vivió durante su infancia y contrajo matrimonio con Elvira González, con la que tuvo seis hijos: Cristina, Isabel, Pedro, Alonso, Elvira y Catalina. Entre todos ellos, cabe destacar al cuarto, el famoso escultor Alonso Berruguete.

Respecto a sus comienzos artísticos, tampoco se han hallado datos que permitan determinar dónde y con quién comenzó su aprendizaje en Castilla¹⁸. Lo más aceptado por la crítica es que debió formarse con algún maestro del arte hispanoflamenco activo en Castilla en torno a década de los 60 del siglo XV. Algunos investigadores han supuesto que pudo ser discípulo de Fernando Gallego, que había estado trabajando en la catedral de Palencia en aquellos años¹⁹. Sin embargo, otros autores como Pilar Silva Maroto se inclinan más por algún maestro del entorno burgalés, como pueden ser Diego de la Cruz o el maestro de los Balbases, porque a su juicio, sus estilos se aproximan más al de las primeras obras de Berruguete²⁰ que el de Fernando Gallego. En cualquier caso, lo que es innegable es que el pintor palentino se formó en un contexto histórico-artístico en el que aún predominaba el tardogótico y el gusto por la pintura flamenca.

La década de 1470 quizá pudo ser la más significativa para su carrera, puesto que, a pesar de la falta de documentación que lo corrobore, es cuando tuvo lugar casi con seguridad su viaje a Italia, en el cual nos centraremos en el siguiente apartado. Lo más aceptado es que el viaje debió realizarse con anterioridad a 1473²¹, y que tras su paso por algún destino previo, el pintor se asentó en Urbino. Allí trabajó junto a grandes artistas como Justo de Gante al servicio del duque de Urbino, Federico de Montefeltro. Finalmente, tras la muerte de este destacado mecenas y condotiero, Berruguete volvió a Castilla a comienzos de la década de 1480 para continuar con su carrera, puesto que aparece documentado por primera vez trabajando en la catedral de Toledo en el año 1483²².

Cuando regresa a Castilla, el nivel de refinamiento y naturalismo que había alcanzado su pintura le permitió destacar sobre sus contemporáneos en el entorno artístico castellano correspondiente al reinado de los Reyes Católicos. En las dos últimas décadas

¹⁸ Pérez de Ayala 1988, 74.

¹⁹ Pérez de Ayala 1988, 74

²⁰ Silva Maroto 1998, 70.

²¹ Martínez González 1999, 250.

²² Láinez Alcalá 1935, 40.

de su vida realizó un gran número de encargos para los altos cargos de la Corte y de la Iglesia. A este período, que abarca las dos últimas décadas de su vida, pertenecen la mayor parte de las obras que se conservan del pintor palentino. Para establecer un cierto orden en la trayectoria artística de su obra, algo que resulta muy complejo debido a la poca evolución que presenta el estilo del pintor en estos veinte años, los investigadores se han respaldado en las pocas obras documentadas que se han encontrado hasta el momento²³.

Cuando Pedro Berruguete llega a Castilla en torno a 1483, estuvo trabajando en Toledo junto con el Maestre Antonino en las pinturas de las paredes del sagrario de la catedral²⁴, tarea que posteriormente retomó en 1488 de manera individual. En torno a 1485 y 1490 se ocupó de diversos encargos en iglesias parroquiales de su entorno natal, primero del retablo de Santa María de Becerril de Campos y después de una de sus obras de mayor prestigio, el retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava²⁵. A lo largo de su vida, Pedro Berruguete mantuvo una gran vinculación con su villa natal, y por ello se ha planteado la posibilidad de que allí debió tener su principal taller de trabajo²⁶. Por tanto, pese a que en algunos encargos como el de la catedral de Toledo obligatoriamente tuvo que desplazarse para trabajar *in situ*, gran parte de su producción artística pudo ser realizada en el taller de Paredes de Nava.

En los últimos años de su vida, Pedro Berruguete recibió algunos de los encargos más importantes para su carrera en la ciudad de Ávila. Bajo el patrocinio de los Reyes Católicos, los tres retablos del monasterio de Santo Tomás de Ávila²⁷, de los cuales uno se conserva en su sitio original y los otros dos en el Museo del Prado. En 1499, aparece trabajando en una de sus pocas obras documentadas cronológicamente, el retablo mayor de la catedral de Ávila. De forma paralela a los encargos abulenses, también estuvo trabajando en las provincias de Palencia y en Zamora, en 1501 en la tabla de *El Salvador* de Guaza de Campos²⁸ y en 1502 en el retablo de San Ildefonso de Toro²⁹.

El pintor de Paredes de Nava probablemente murió los últimos días de 1503, pues se tiene constancia que a principios del año siguiente ya había fallecido. Su inesperada

²³ Silva Maroto 2003, 16.

²⁴ Silva Maroto 1998, 52.

²⁵ Martínez González 1999, 251.

²⁶ Silva Maroto 1998, 53.

²⁷ Brown 1992, 125.

²⁸ Silva Maroto 1998, 181.

²⁹ Silva Maroto 1998, 127.

muerte, pues en aquel momento Berruguete debía rondar los cincuenta años, conllevó que no pudiera finalizar el retablo mayor de la catedral de Ávila. El lugar de fallecimiento tampoco se puede confirmar, aunque lo más aceptado es que se produjese en Madrid según el testamento que dejó su nieto Lázaro Díaz y que posteriormente recogió Ceán Bermúdez³⁰. Un último dato biográfico relevante y relativo a su defunción es la importante suma de dinero (10.000 maravedíes) que el pintor palentino otorgó en su testamento al convento de Santo Domingo de Ávila³¹. De este hecho aparentemente anecdótico, se deben resaltar dos aspectos clave para comprender al pintor palentino: en primer lugar, la favorable condición económica que tuvo a diferencia de la mayoría de los artistas de su época; y, en segundo lugar, la gran vinculación que tuvo con esta comunidad religiosa, tanto por lazos familiares como por haber trabajado allí unos años atrás³².

3.2. El viaje a Italia. Realidad o ficción

Si la biografía de Pedro Berruguete está repleta de incógnitas sin resolver, la más polémica entre todas ellas siempre ha sido el supuesto viaje a Italia, y por ello merece especial atención dentro de este apartado biográfico. Para abordar el tema, nos centraremos en los siguientes aspectos: en primer lugar, en analizar objetivamente el estado de la cuestión según las investigaciones más recientes, teniendo en cuenta tanto los últimos descubrimientos como las diferentes opiniones de la crítica. En segundo lugar, un recorrido por los años que supuestamente pasó en Italia y las hipótesis planteadas al respecto. Y, por último, una breve alusión a las obras más relevantes que se le han atribuido pertenecientes a esta etapa de su vida.

Aunque sigue siendo un tema abierto al debate, el traslado de Berruguete a Italia para continuar con su formación cada vez está más aceptado debido a algunos descubrimientos que se han llevado a cabo recientemente. Entre ellos cabe destacar un documento de 1477 que fue hallado por el erudito Luigi Pungileoni en Urbino³³. En dicha documentación procedente de la Cofradía del Corpus Domini, se menciona la presencia

³⁰ Ceán Bermúdez 1800, 145.

³¹ Silva Maroto 1998, 62.

³² Silva Maroto 1998, 62-3.

³³ Zalama 1992, 532.

de un tal *Pietro Spagnuolo pittore* en Urbino³⁴. La mayoría de la crítica identificó a Pedro Berruguete con aquel pintor español que había trabajado en la corte de Federico de Montefeltro, lo que significaría que el pintor castellano estuvo formándose y trabajando en una de las cortes más importantes de Italia en el siglo XV. Además, como bien señala Miguel Ángel Zalama, esto conlleva que allí habría coincidido con grandes artistas del momento, como Piero della Francesca, Giovanni Santi o Justo de Gante³⁵.

Una de las pruebas halladas recientemente y que corrobora la información que Luigi Pungileoni dio a conocer en 1822 es el descubrimiento de un dibujo abocetado hecho *in situ* por Gabriel Naudé del lienzo de la *Comunión de los Apóstoles*, atribuido al pintor Justo de Gante³⁶. En este dibujo de 1632 dado a conocer por Vladimir Juren y que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de París, se puede apreciar la firma de *Petrus Hispanus* en la parte inferior izquierda. Y aunque en la actualidad el nombre ya no es legible, el dibujo ratifica que en el siglo XVII la obra original estuvo firmada por un pintor de origen español. Junto a este descubrimiento, Fernando Marías y Felipe Pereda también han sacado a la luz en su artículo publicado en 2002 documentos inéditos acerca de un pleito entre un aristócrata local llamado Bartolomeo Brandani y un pintor español conocido como *Magister Perus*. La conclusión que ellos mismos extraen de todo esto es la siguiente: “El dibujo publicado por Vladimir Juren y los nuevos documentos notariales de Urbino, que nos hablan de *Perus* o *Petrus Spagnuolus* o *Hispanus*, confirman la presencia de un pintor de origen español en la Urbino de la década de 1470, trabajando aparentemente al servicio del duque como vecino de la ciudad y residente en el palacio ducal”³⁷.

La identificación de todos estos vestigios y documentos con la figura de Pedro Berruguete por parte de los investigadores se debe a dos factores que resultan evidentes, pero no por ello menos importantes. En primer lugar, la necesidad de identificar a aquel pintor llamado Pedro, procedente de España y activo en Urbino durante la década de 1470. Actualmente no se ha podido verificar que los datos extraídos se refieren a Berruguete, pues cabe la posibilidad de que pertenezcan a otra personalidad anónima perdida en las lagunas de la historia, pero encajan a la perfección, a nivel biográfico y

³⁴ Marías y Pereda 2002, 362.

³⁵ Zalama 1992, 532.

³⁶ Marías y Pereda 2002, 366.

³⁷ Marías y Pereda 2002, 372.

artístico, con la figura del pintor palentino. En segundo lugar, la presencia de elementos propios de la pintura cuatrocentista en su obra, que difícilmente pudo adquirir de otros pintores castellanos³⁸, denota un aprendizaje en Italia, independientemente de que a su regreso lo aplicara en mayor o en menor medida. Como consecuencia a ambos factores, la opción más óptima y razonable al alcance de los investigadores, y por ende, de la historiografía actual, es la de asumir que Pedro Berruguete estuvo en Italia. Sin embargo, en ningún momento se debe pasar por alto que aún no ha podido ser verificado y que sigue siendo un planteamiento hipotético, aunque cada vez esté más admitido.

Dejando a un lado el debate historiográfico sobre si se produjo o no el viaje a Italia, a continuación, nos centraremos en los aspectos más relevantes que han defendido los historiadores sobre la trayectoria de Pedro Berruguete en Italia. Para establecer un punto de partida, cabe mencionar que Diego Angulo señaló ya en 1954 que el viaje de Berruguete a Italia debió producirse antes de 1477³⁹. Posteriormente, la crítica defendía que el viaje tuvo lugar como tarde en 1475, como bien defiende Pilar Silva Maroto en su monografía de 1998. Sin embargo, algunas de las propuestas más recientes adelantan el inicio del viaje unos años antes, en torno a 1473⁴⁰ o incluso 1472⁴¹. Si se tiene en cuenta la hipótesis de que Pedro Berruguete es el *Petrus Hispanus Pinxit* que firmó la obra de la *Comunión de los Apóstoles*, tal y como aparecía en el dibujo de Gabriel Naudé, el pintor palentino debía estar en Italia ya en 1475, puesto que en ese mismo año está documentado que la Cofradía que había encargado la pintura realizó un pago que da a entender que la obra ya estaba terminada⁴².

Una vez en Italia, se plantea el segundo interrogante acerca del viaje: ¿cuál fue el primer destino de Pedro Berruguete en la península Itálica antes de asentarse en Urbino? De nuevo se trata de un tema abierto a las diferentes hipótesis de los investigadores. Lejos de resultar anecdótico, la importancia de este aspecto reside en que, como es lógico pensar, no es lo mismo considerar su paso por Nápoles o Roma que por Florencia. La primera hipótesis, defendida por Hulin de Loo⁴³, tiene su fundamento en que en Nápoles Berruguete pudo haber estudiado las obras de Van Eyck, y así justificar la huella del

³⁸ Zalama 1992, 532.

³⁹ Angulo 1954, 84.

⁴⁰ Martínez González 1999, 250.

⁴¹ Silva Maroto 2003, 19.

⁴² Silva Maroto 1998, 89.

⁴³ Hulin de Loo 1942, 34-6.

“eykianismo” que se aprecia en su producción artística. Además, también lo justifica mediante la buena relación que Federico de Montefeltro tenía con el rey de Nápoles, lo cual pudo desencadenar la marcha de Berruguete a Urbino. Por otra parte, la hipótesis de Roma ha sido especialmente defendida por Pilar Silva Maroto, que a su juicio resulta mucho más lógica por diversas opciones⁴⁴. La autora opina que la situación para el pintor en Roma hubiese sido más favorable porque allí tenía contactos a los que acudir, entre ellos su tío Pedro González Berruguete, que pertenecía a la orden Dominicana y que pudo haber colaborado en su marcha a Italia.⁴⁵ Por último, también se ha planteado la opción de Florencia, cuna del Renacimiento y que en aquel último tercio del *Quattrocento* atravesaba un momento de plenitud artística con autores de la talla de Verocchio, Pollaiuolo, Botticelli o Ghirlandaio, entre muchos otros. Esta hipótesis, defendida por Juan Antonio Gaya Nuño, se fundamenta en que un joven aprendiz como era Berruguete en aquel entonces, seguramente “ardiera en deseos de visitarla”⁴⁶. Para este autor, la estancia en Florencia es indiscutible, el único inconveniente es la falta de presunciones que conecten el paso de Berruguete por Florencia con su estancia en Urbino⁴⁷. En cualquier caso, debemos quedarnos con la hipótesis de que Berruguete viajó primero a alguna localidad de Italia, y que esta probablemente le condujo hasta Urbino.

Si aceptamos que Pedro Berruguete estuvo en Italia tomando como referencia la documentación hallada al respecto, la estancia del pintor en la ciudad de Urbino es indiscutible. En el documento hallado por Luigi Pungileoni del 17 de abril de 1477, se nombra a *Pietro Spagnolo* trabajando en el palacio ducal de Urbino al servicio de Federico de Montefeltro. Al margen del indiscutible protagonismo que tuvo la ciudad de Florencia en el Renacimiento, en Italia también existían otros focos culturales y artísticos que alcanzaron cierta relevancia durante el *Quattrocento*, entre ellos Urbino, cuya influencia se extendió por las ciudades de Bolonia, Forlì o Rímini. Esto se debe principalmente a la figura de Federico de Montefeltro, que compartió escenario político con muchas de las personalidades más relevantes de la Italia del siglo XV. Además de duque y condotiero italiano, fue uno de los más importantes mecenas de su época, pues supo rodearse de artistas de primer nivel, como Piero della Francesca, Luciano Laurana,

⁴⁴ Silva Maroto 1998, 77.

⁴⁵ Silva Maroto 1998, 72.

⁴⁶ Gaya Nuño 1956, 148.

⁴⁷ Gaya Nuño 1956, 150.

que fue el artífice de su palacio, o Bramante⁴⁸. En aquella ostentosa y refinada corte, repleta de obras de arte y artistas capitales, estuvo Pedro Berruguete en la década de 1470 al servicio del duque.

Esta cuestión conlleva plantearse qué es lo que vio un político y mecenas tan prestigioso, que prácticamente podía tener a su alcance a cualquier artista, en un pintor castellano con escasa experiencia. Evidentemente es una pregunta sin una respuesta clara, pero una vez más existen hipótesis al respecto por parte de los investigadores. Pilar Silva Maroto señala que lo que buscaba Montefeltro “era un pintor conocedor de la técnica del óleo, algo que no debía abundar en Roma [...] para continuar la labor iniciada por Justo de Gante en su *studiolo*”⁴⁹. Por tanto, aunque el duque podía optar por muchos de los pintores más prestigiosos de toda Italia, la mayoría de estos apenas conocían el óleo⁵⁰ y difícilmente podían continuar la obra iniciada por Justo de Gante. Teniendo en cuenta este hecho, no es algo descabellado pensar que Berruguete podía ser una buena opción a pesar de su falta de experiencia,.

Tras un largo debate historiográfico acerca de quién sustituyó a Justo de Gante en la decoración del *studiolo* del palacio de Urbino (Fig. 1), lo más aceptado por la crítica en la actualidad es que Pedro Berruguete continuó con el encargo a partir de 1475. A pesar de que en un principio se atribuyeron a Melozzo de Forlì y a Justo de Gante, los estudios comparativos que se han realizado recientemente de algunos de los retratos con obras de Berruguete evidencian la intervención del pintor castellano⁵¹. El conjunto se compone de veintiocho retratos, de los cuales la mitad se conservan *in situ* y la otra mitad en el Museo del Louvre. La restauración llevada a cabo en los catorce pertenecientes al Louvre ha permitido conocer qué partes concretas de las obras corresponde a cada autor. De esta manera, Claudie Réssort y Nicole Reynaud⁵² dieron a conocer que Justo de Gante llevó a cabo los dibujos y comenzó a darles color, y que posteriormente Berruguete continuó con las obras inconclusas e introdujo algunos cambios en el resultado final. La mano del pintor palentino se puede reconocer sobre todo en los pliegues, en las carnaciones, en los acentos lumínicos y en el estudio anatómico de las manos. Sin embargo, aunque lo más aceptado por la crítica es que el conjunto se debe a los dos autores

⁴⁸ Pérez de Ayala 1988, 75.

⁴⁹ Silva Maroto 1998, 79.

⁵⁰ Zalama 2016, 101.

⁵¹ Pérez de Ayala 1988, 75.

⁵² Reynaud y Ressor 1991, 82-114.

que acabamos de señalar, tampoco se descarta la intervención de otros autores como Melozzo da Forlì o Giovanni Santi, padre de Rafael⁵³.

Otra obra importante atribuida a la etapa italiana de Berruguete que debe ser mencionada es el doble retrato de *Federico de Montefeltro y de su hijo Guidobaldo* (Fig. 2). En él, se representa a Federico de Montefeltro leyendo un volumen y vestido con manto púrpura y armadura. Ambos aspectos simbolizan la doble condición del duque, por un lado, su poder político y militar, y por otro su carácter humanista y de mecenas cultural. A su lado se representa a su hijo Guidobaldo sosteniendo el cetro de Gonfaloniero, atributo que, junto con la enseña de la orden de Armiño que lleva su padre y la edad de ambos personajes, permiten datar esta obra en torno a 1476 y 1477⁵⁴. Aunque sigue habiendo dudas al respecto, lo más aceptado por la crítica es que esta pintura es obra del pintor palentino y que pertenece a su estancia en Urbino al servicio del duque. En cualquier caso, es una obra que refleja a la perfección las cualidades como retratista de Berruguete que más adelante veremos en los famosos retratos de la predela del retablo de Paredes de Nava.

4. El estilo de Pedro Berruguete. La dicotomía entre Flandes e Italia

Cuando se analiza el estilo de un artista, es habitual caer en el error de intentar etiquetarlo de manera hermética dentro de un estilo artístico para facilitar la clasificación de su obra. Para evitar reducir la historia del arte a una simple historia de los estilos, es necesario aplicar diferentes metodologías y enfocar el tema desde distintos puntos de vista. Por tanto, para entender la producción artística de cualquier autor, además de comprender el contexto histórico-artístico general del momento, también es necesario entender cómo calan en él las diferentes corrientes artísticas, tradiciones y novedades, como veremos a continuación. Esta idea resulta especialmente importante en el caso de Pedro Berruguete, pues es un artista entre dos mundos y que difícilmente podemos encasillar en un lado o en otro. Por una parte, está la base hispanoflamenca procedente de su formación y que es tan característica de los pintores castellanos del siglo XV. Mientras que, por otra, está el uso de algunos elementos renacentistas que se atribuyen a su

⁵³ Nieto Alcaide 1988, 10.

aprendizaje en Italia. Esta dualidad de lenguajes y formas es lo que caracterizan al estilo de Pedro Berruguete, comprendido entre las dos vías de la modernidad que imperaban en su época.

4.1. La formación hispanoflamenca. Tradición o novedad

Como cualquier pintor formado en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV, Pedro Berruguete adquirió una base hispanoflamenca caracterizada por dos factores principales: el primero de ellos es el profundo arraigo que tuvieron las formas del estilo gótico internacional en la pintura hasta 1450 aproximadamente⁵⁵. Y el segundo, el gusto por un novedoso arte flamenco que estaba comenzando a difundirse por tierras castellanas a partir de mediados del siglo XV⁵⁶. La tradición medieval y la novedad flamenca son los dos factores que caracterizan el contexto histórico-artístico en el que Berruguete inició su carrera como pintor, y por tanto lo que él mismo debió contemplar durante los años de su formación en el entorno castellano y en el taller de su maestro.

Según el criterio de Víctor Nieto, “la obra de Berruguete pone de manifiesto una formación flamenca directa y precisa, hasta el punto de que el ambiente español no es suficiente para explicarla”⁵⁷. Debido a esta cuestión, una parte de la crítica defiende que Pedro Berruguete debió viajar a los Países Bajos para continuar con su formación al gusto castellano en la pintura flamenca. Por ejemplo, Isabel Mateo Gómez señala la posibilidad de que Berruguete viajara a Flandes en lugar de a Italia “atraído por los ideales estéticos de Van Eyck”⁵⁸. Esta idea no resulta tan descabellada si tenemos en cuenta algunas obras de su producción, como la *Anunciación* de la Cartuja de Miraflores (Fig. 3), donde la huella del “eykianismo” es irrefutable. Sin embargo, otros investigadores como Pilar Silva Maroto defienden que este viaje no fue realmente necesario, puesto que pudo acceder al conocimiento del arte nórdico a partir de su maestro o de algún pintor hispanoflamenco activo en Castilla. Además, la autora también defiende que, durante su estancia en Italia, Berruguete pudo conocer de primera mano algunas obras de Jan Van Eyck, como la tabla de las *Dos mujeres en el baño*, actualmente desaparecida y que en aquel entonces se

⁵⁵ Nieto Alcaide 1988, 6.

⁵⁶ Nieto Alcaide 1988, 6.

⁵⁷ Nieto Alcaide 1988, 6.

⁵⁸ Mateo 1986, 82.

encontraban en Urbino⁵⁹. El propio Víctor Nieto tiene una opinión más neutral al respecto, pero también afirma que, independientemente de dónde haya comenzado Berruguete su formación flamenca, esta pudo ser completada en Italia por el interés que suscitaba la pintura flamenca en las cortes italianas⁶⁰.

En cualquier caso, la influencia de la pintura flamenca resulta evidente en las obras de Pedro Berruguete y no debe ser vista como un atraso respecto a la pintura renacentista italiana que se iba difundiendo al finalizar el siglo XV por Europa. A menudo se ha querido entender el arte flamenco del siglo XV como una continuación de la tradición gótica, otorgando todo el protagonismo de la modernidad al Renacimiento italiano. En contraposición a esta idea, algunos historiadores como Víctor Nieto afirman que la pintura flamenca “comporta unos planteamientos tan renovadores o más que la pintura del Renacimiento”⁶¹. De igual manera, Miguel Ángel Zalama señala que “la conquista de la naturaleza se había alcanzado a la vez en Florencia y en Flandes”⁶². Lo cierto es que la técnica y las formas de la pintura flamenca permitieron alcanzar un grado de realismo y naturalismo sin precedentes en la historia, y todo ello sin conocer la geometría⁶³. Esto gustaba mucho en la corte castellana de la segunda mitad del siglo XV, pues era visto como un arte renovador y moderno. De esta manera, el simbolismo medieval comenzaba a dejar paso al interés por el naturalismo desde época de los Reyes Católicos⁶⁴. Prueba de ello es la llegada de artistas procedentes de los Países Bajos al servicio de la reina Isabel, como Juan de Flandes o Michel Sittow.

Las novedades del arte flamenco no sólo sedujeron a los castellanos, sino también a los italianos por el grado de realismo alcanzado mediante la técnica del óleo⁶⁵. Una idea señalada por Víctor Nieto que podemos relacionar con este hecho es que, en la década de los setenta, durante los años en los que Pedro Berruguete estuvo en Italia, se produjo un cierto abandono en la pintura de la estricta normativa clasicista por parte de algunos artistas y se abrió las puertas a otras soluciones como la pintura flamenca⁶⁶. El autor también relaciona este planteamiento con un acontecimiento concreto, la llegada del

⁵⁹ Silva Maroto 2003, 19.

⁶⁰ Nieto Alcaide 1988, 7.

⁶¹ Nieto Alcaide 1988, 6.

⁶² Zalama 2016, 100.

⁶³ Zalama 2016, 99-100.

⁶⁴ Zalama 2016, 151.

⁶⁵ Zalama 2016, 100-101.

⁶⁶ Nieto Alcaide 1988, 7.

Políptico Portinari de Hugo van der Goes (Fig. 4) a la ciudad de Florencia, pues este generó una gran admiración e influyó notablemente en algunos pintores⁶⁷. Asimismo, esta valoración debemos ponerla en relación con un hecho que ya explicamos anteriormente: el encargo de Federico de Montefeltro a dos pintores de formación flamenca, como son Justo de Gante y Pedro Berruguete, de la obra del *studiolo* de su palacio. Sin duda, este hecho evidencia el gusto del gran mecenas italiano por el sistema de representación flamenco frente al clasicismo puro.

En definitiva, no debemos entender la utilización de elementos flamencos en la obra de Berruguete como un anclaje en la tradición medieval. Al contrario, más bien debe ser valorado como un recurso igual de novedoso que los que se acercan más al Renacimiento italiano, pues así era visto en la época tanto en Castilla como en Italia. Además, aunque algunos de esos recursos flamencos puedan venir de su etapa de formación en Castilla, una parte de ellos probablemente formen parte de su aprendizaje en Italia⁶⁸. A partir de esta idea, Víctor Nieto hace la siguiente aclaración al respecto: “Para Berruguete, su estancia en Urbino y el contacto con el ambiente artístico italiano en general, le permitió comprobar que la idea de renovación de la pintura, la noción de modernidad pasaba tanto por el sistema de representación flamenco como por la normatividad italiana”⁶⁹. Por tanto, la influencia del arte flamenco era vista señal de modernidad y servía para dejar atrás el gótico internacional y la tradición medieval.

La vinculación de Pedro Berruguete con la pintura flamenca la podemos ver principalmente en tres aspectos. Comenzando por lo más evidente, la utilización de la técnica del óleo, puesto que es la base de la pintura flamenca. Lo más probable es que aprendiera a pintar de esta manera con su maestro durante su etapa de formación en Castilla. A partir del uso del óleo se consigue la segunda característica fundamental, el realismo. La captación de la realidad se evidencia principalmente por medio de dos aspectos: por un lado, el realismo de los rostros⁷⁰, en ocasiones alejados de la idealización; y, por otro lado, la plasmación de las calidades de las cosas y sus valores táctiles y plásticos⁷¹. Una obra que viene al caso es la predela del retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava, cuyos retratos ponen de manifiesto el interés de Pedro Berruguete por

⁶⁷ Nieto Alcaide 1988, 8.

⁶⁸ Nieto Alcaide 1988, 7.

⁶⁹ Nieto Alcaide 1988, 9.

⁷⁰ Plaza y Redondo 1999, 255.

⁷¹ Silva Maroto 1998, 166.

el realismo de los personajes. La huella del “eyckianismo” la podemos identificar sobre todo en el empleo de la luz, en el esquema utilizado para determinadas composiciones y en la inclusión de motivos y elementos que recuerdan a las obras del pintor flamenco⁷². A fin de cuentas, pese a la supuesta estancia en Urbino y la utilización de elementos renacentes, el componente flamenco es una constante en la obra de Berruguete, pues este supuso una parte esencial de su formación y de su aprendizaje en Italia⁷³.

4.2. La introducción de motivos renacentes

La introducción de elementos italianizantes en la obra de Pedro Berruguete es un hecho irrefutable. De igual manera, su nombre es de obligada mención a la hora de hablar de la introducción del Renacimiento en la pintura castellana. En su obra “siempre aparece algún motivo, algún elemento arquitectónico de origen renaciente, cualquier detalle que pone de manifiesto que su estilo no dependía sólo de Flandes”⁷⁴. Jonathan Brown señala que, frente al protagonismo de la pintura flamenca hasta la segunda década del siglo XVI, la pintura castellana se vio enriquecida a partir de la década de 1480 con la adición de elementos italianizantes en la obra de Pedro Berruguete⁷⁵.

La comarca de Tierra de Campos alcanzó su época de mayor esplendor durante el Renacimiento. Concretamente, hay que destacar el territorio comprendido por una serie de localidades cercanas a la ciudad de Palencia: Paredes de Nava, Becerril de Campos, Cisneros y Fuentes de Nava. Este fue uno de los principales focos de la península ibérica donde comenzó a desarrollarse la nueva revolución artística y cultural, pues allí vivieron y trabajaron algunos de los artistas más relevantes del momento, como Pedro Berruguete y su hijo Alonso, Jorge Manrique, Alejo de Vahía o Francisco Giralte. Este territorio fue el contexto artístico y geográfico donde Pedro Berruguete desarrolló su actividad. Y aunque su aportación para la pintura del Renacimiento español pueda ser considerada como algo secundario, la contribución conjunta del foco conformado por dichos artistas al arte renacentista español es cuantiosa. En la actualidad, gracias a la colaboración de los ayuntamientos y las sedes parroquiales de estas cuatro localidades, se ha creado un museo

⁷² Silva Maroto 1998, 135.

⁷³ Checa 1988, 102.

⁷⁴ Silva Maroto 1998, 179.

⁷⁵ Brown 1992, 124.

territorial conocido como “Campos del Renacimiento”. Se trata de un recorrido museístico que transcurre por distintas parroquias en las cuales se muestran las majestuosas colecciones artísticas que poseen dichos municipios. El papel de Pedro Berruguete en este museo dedicado al arte del Renacimiento en Castilla es fundamental, pues sus obras conforman buena parte de la colección de Paredes de Nava y de Becerril de Campos.

El debate sobre si Berruguete estuvo en Italia o no ha repercutido notablemente en el estudio de su obra. Esto ha generado que, aquellos investigadores que respaldan su estancia en Italia tiendan a destacar más la presencia de elementos italianizantes. Por el contrario, la otra parte de la crítica que pone en tela de juicio dicho viaje se inclina más a pensar que la influencia italiana en su obra no es tanta. De esta manera, la introducción de elementos renacentes en la obra de Berruguete es muy notable para algunos expertos como Pilar Silva Maroto, mientras que, para otros, como Mauro Lucco, no es algo tan evidente. Esta dualidad de opiniones se puede observar perfectamente en el libro publicado por ambos autores en el año 2003 con motivo de la exposición llevada a cabo en Paredes de Nava titulada “Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla”, pues en los capítulos correspondientes a cada autor, se defienden puntos de vista completamente contrarios, recurriendo en ambos casos a las obras del pintor como testimonio para justificar sus opiniones.

Pese a que la introducción de elementos italianizantes es algo bastante aceptado, lo cierto es que no es algo que se manifiesta del mismo modo en todas las pinturas de Berruguete. Por ejemplo, en las obras atribuidas a su estancia en Italia es mucho más evidente que en las que corresponden a su etapa en Castilla. Para justificar esta disparidad, algunos investigadores como Pilar Silva Maroto defienden que Pedro Berruguete se adaptaba al gusto del comitente que encargase la obra, y que por ello las obras hechas en Castilla se suele acercar más a la pintura flamenca que al sistema de representación renaciente, pues era lo que demandaba el mercado artístico castellano en el siglo XV⁷⁶.

Lo cierto es que la obra de Berruguete abarca las dos vías de la modernidad pictórica del momento. Por lo cual, tan pronto puede ser mencionado junto a pintores hispanoflamencos como Fernando Gallego o Juan de Flandes⁷⁷, como junto a algunos de

⁷⁶ Silva Maroto 2003, 26.

⁷⁷ Véase en el capítulo 2 (“Cultura humanista y primeras obras italianas, 1490-1530”) de la publicación *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600* de Fernando Checa, el apartado

los artistas relevantes del Renacimiento español en un museo dedicado a dicho periodo artístico. Por esta razón, se trata de un artista entre dos mundos que debe ser explicado desde ambos puntos de vista sin etiquetarle herméticamente dentro de uno o de otro. En sus obras, hay que diferenciar entre la influencia flamenca explicada en el apartado anterior y la introducción de elementos renacientes, a la cual nos dedicaremos a continuación.

Según Fernando Checa, una de las primeras novedades que introduce el pintor palentino, a pesar de su formación flamenca, es la ausencia de dramatismo en su obra.⁷⁸ Esta característica distancia a Berruguete de los demás pintores hispanoflamencos, pues en lugar de incidir en el drama a través de la sangre o el dolor en los personajes, se interesa más por otra serie de aspectos que le vinculan más con la pintura italiana. Por ejemplo, Berruguete muestra gran preocupación por la variedad y la naturalidad de actitudes y gestos de los personajes, algo que evidencia su contacto con la pintura italiana⁷⁹. En línea con la influencia italianizante en sus personajes, también cabe destacar un cierto interés por la anatomía humana y el desnudo, en contraposición a los cuerpos rígidos y ausentes de naturalismo que suelen caracterizar las representaciones hispanoflamencas. Una obra que viene al caso es la *Flagelación* del retablo mayor de la catedral de Ávila, pues ejemplifica a la perfección su inquietud por las anatomías dinámicas y por el escorzo⁸⁰ (Fig. 5). Al mismo tiempo, la amplitud de los plegados y su utilización para destacar determinadas figuras también es un factor a tener en cuenta, pues según Pilar Silva Maroto, tiene más que ver con la manera italiana que con la tradición hispanoflamenca⁸¹.

Por otra parte, junto a las novedades que presenta Berruguete en el tratamiento de las figuras, sus obras también introducen elementos arquitectónicos que evocan el mundo clásico. Según el criterio de María José Redondo Cantera, dichas obras “constituyen los primeros fragmentos de arquitectura renacentista representados por artistas hispánicos”⁸², por lo que Berruguete puede ser considerado como uno de los principales introductores de las arquitecturas *all’antica* en Castilla. Esta idea ya fue defendida por Diego Angulo en 1945, pues a su juicio el artista padeño “es el primer pintor castellano que nos ofrece

correspondiente a Pedro Berruguete: “Debates artísticos y pluralidad social: Juan de Flandes, Fernando Gallego y Pedro Berruguete”.

⁷⁸ Checa 1988, 103.

⁷⁹ Silva Maroto 1998, 67.

⁸⁰ Silva Maroto 1998, 164.

⁸¹ Silva Maroto 1998, 165.

⁸² Redondo Cantera 2020, 101.

en sus fondos arquitectónicos las formas renacentistas”⁸³. Buscando una justificación al respecto, algunos investigadores defienden que “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”⁸⁴. Si extraemos ejemplos concretos del artículo que dicha autora dedica a estudiar las microarquitecturas clásicas de Berruguete⁸⁵, podemos destacar la pequeña arca dorada que aparece en la parte superior central de la *Presentación del Niño en el templo* de Santa María de Becerril de Campos (Fig. 6). Este objeto, representado como si se tratara de un edificio clásico en miniatura, ha sido comparado muy acertadamente por María José Redondo con una de las fachadas laterales del famoso e inconcluso *Templo Malatestiano* en Rímini de Leon Battista Alberti. Como bien señala en el texto, se trata de una versión simplificada y un tanto ingenua⁸⁶, pero con un claro interés por utilizar el nuevo lenguaje arquitectónico.

Un segundo ejemplo con mayor reconocimiento a nivel historiográfico es la portada que aparece en la *Decapitación de San Juan Bautista* de la iglesia de Santa María del Campo en Burgos (Fig. 7). Esta portada, definida por Diego Angulo como la primera portada “al romano” que aparece en la pintura castellana⁸⁷, posee una morfología renacentista similar a la de algunos elementos del palacio ducal de Urbino. Este detalle se ha considerado la prueba de que Berruguete estuvo en Urbino debido a la inscripción que aparece sobre el dintel de la puerta (FC DX), pues ha sido interpretada como un homenaje a Federico de Montefeltro⁸⁸. Además, guarda una gran similitud con las ventanas del palacio del duque en Urbino, en las cuales también se incluye una inscripción similar (FE DUX).

Columnas, capiteles, frontones, arcos de medio punto, bóvedas de casetones, etc. aparecen continuamente caracterizando el espacio arquitectónico de las escenas junto a otros propios del mundo medieval. Mayoritariamente, todos estos elementos carecen de la rigurosidad ortodoxa que caracteriza a la arquitectura clásica, pues no guardan las proporciones adecuadas o no se combinan correctamente entre ellos⁸⁹. Como le sucederá

⁸³ Angulo 1945, 84.

⁸⁴ Redondo Cantera 2020, 102.

⁸⁵ Redondo Cantera 2020, 95-139.

⁸⁶ Redondo Cantera 2020, 105.

⁸⁷ Angulo 1945, 144.

⁸⁸ Silva Maroto 1998, 208.

⁸⁹ Redondo Maroto 2020, 105.

posteriormente a gran parte de los artistas castellanos del siglo XVI, Berruguete no entendía la esencia ni la morfología del arte del Renacimiento, simplemente se limitaba a demostrar el conocimiento de un nuevo lenguaje que estaba triunfando en Italia, para así otorgarle una cierta apariencia de modernidad a sus obras. Precisamente, lo que destaca del pintor paredaño es que, a excepción de Alejo Fernández y Paolo de San Leocadio, ningún otro artista hispano de su época reunió un conocimiento tan rico y variado de la arquitectura “al romano”⁹⁰. Por ello, sin duda debe ser considerado como uno de los precursores en utilizar en el ámbito pictórico español el lenguaje arquitectónico clásico procedente de Italia.

En contraposición a la utilización de elementos y formas renacentes, la historiografía también ha detectado en Pedro Berruguete ciertas carencias en su supuesto aprendizaje en Italia. Llegados a este punto se produce de nuevo una dicotomía, porque, por un lado, introduce componentes que sólo pueden ser justificables mediante una estancia en Italia, y por otro, existe un desinterés absoluto por otros conceptos que son fundamentales para la pintura italiana, como el uso de la perspectiva. En el Renacimiento los artistas recuperaron un concepto para alcanzar la mimesis de la naturaleza, la representación de la tercera dimensión de forma creíble⁹¹. Este logro se atribuye principalmente a Brunelleschi y fue empleado por artistas como Donatello y Masaccio desde comienzos del siglo XV. Posteriormente, el gran tratadista italiano del Quattrocento, Rafael Alberti, fundamentará la necesidad de añadir el punto de distancia a la perspectiva monofocal, permitiendo así representar la tridimensionalidad del espacio con un grado de realismo sin precedentes en la historia⁹². Desde entonces, la gran obsesión de los artistas italianos fue conocer y aplicar las leyes de la perspectiva de Alberti para crear composiciones perfectas.

Sin embargo, la perspectiva fue un rompecabezas para los artistas de Centroeuropa y de la Península Ibérica. Un caso muy representativo es el de Alberto Durero, pues solo en el segundo viaje a Italia y tras realizar un sobreesfuerzo mental hasta que estuvo preparado para entender la tridimensionalidad del arte renacentista⁹³. Este ejemplo nos puede servir para ilustrar el quebradero de cabeza que suponían las leyes de la perspectiva

⁹⁰ Redondo Cantera 2020, 133.

⁹¹ Zalama 2008, 79-91.

⁹² Zalama 2016, 61.

⁹³ Zalama 2016, 143-44.

para los artistas flamencos e hispanoflamencos. Otros, sin embargo, como el propio Pedro Berruguete, probablemente no llegaron a comprenderlas nunca o por lo menos no entraba en sus planes el hacerlo. Es cierto que el pintor palentino consiguió componer el espacio de una manera bastante realista en comparación a otros pintores hispanoflamencos. Sin embargo, como señala Miguel Ángel Zalama, “el tratamiento espacial no tiene nada que ver con la perspectiva albertiana, pues trabaja las figuras y el espacio por separado”⁹⁴. Esta cuestión fue un verdadero impedimento para los pintores hispanos de finales del siglo XV y comienzos del XVI, pues en ningún momento llegaron a comprender que la historia representada debía supeditarse a un espacio construido utilizando tanto el punto de fuga como el punto de distancia.

En definitiva, la obra de Berruguete constituye un brote temprano y sin precedentes de aproximación hacia el nuevo arte renacentista, pues si la comparamos con el panorama pictórico castellano de aquel momento, en sus pinturas vemos un cierto interés por introducir elementos propios del nuevo lenguaje italiano. Sin embargo, en cuestiones teóricas su obra se aleja bastante del arte renacentista italiano⁹⁵, por lo que puede ser un error considerarle un pintor renacentista como tal. Más bien, debemos considerarle un pintor bisagra entre el mundo medieval y el mundo moderno, y que se sirvió tanto del arte flamenco como del arte renacentista para alcanzar un lenguaje pictórico que dio un soplo de aire fresco al contexto hispanoflamenco castellano.

5. Producción artista. Los grandes retablos castellanos

El fallecimiento de Federico de Montefeltro en el año 1482 conllevó la dispersión de gran parte de los artistas que estaban trabajando en el palacio ducal de Urbino⁹⁶. Las hipótesis que respaldan la estancia de Berruguete en Urbino indican que debió volver a Castilla en torno al año 1483 a raíz de este hecho. Además, lo más probable es que por estas fechas contrajese matrimonio con Elvira González en Paredes de Nava, cuando ya tenía alrededor de treinta y cinco años⁹⁷. Independientemente de que coincida con el regreso a Castilla o no, la mayor parte de su producción artística tuvo lugar durante las

⁹⁴ Zalama 2016, 152.

⁹⁵ Zalama 2016, 152.

⁹⁶ Pérez de Ayala 1988, 75.

⁹⁷ Silva Maroto 1998, 48.

últimas dos décadas de su vida, es decir, en su etapa de madurez. Por esta razón, en el presente apartado nos centraremos en las grandes obras de dicha etapa, pues estas son las más representativas y brillantes de su legado.

La elaboración de grandes retablos mediante obras pictóricas es una singularidad del arte español que tiene su origen en la tradición medieval. A diferencia de los colosales retablos escultóricos que comienzan a generalizarse en el siglo XVI, en el entorno español del siglo XV todavía se llevaban a cabo conjuntos donde la pintura sobre tabla era la principal protagonista. Esta característica quizá haya sido poco remarcada por la historiografía, y sin duda es una de las singularidades que mejor definen el trabajo de Berruguete, pues realmente su actividad como pintor estuvo dedicada fundamentalmente a la elaboración de programas pictóricos religiosos para retablos de iglesias parroquiales y monasterios.

El objetivo de este apartado es, precisamente, analizar y comentar de manera general la producción de retablos pictóricos en el entorno castellano por parte de Pedro Berruguete. Entre su extensa labor artística, destaca su labor en la zona de Tierra de Campos y en la ciudad de Ávila. Pero antes de comenzar con los principales retablos, también es necesario incidir en los primeros encargos y en aquellos fragmentos retablísticos que por el devenir de la historia no se han conservado íntegramente.

5.1. Berruguete en Castilla. Primeros encargos y pinturas sueltas

La primera referencia documentada que ha permitido situar a Berruguete de vuelta en Castilla tras el supuesto viaje a Italia es del año 1483, cuando se le nombra trabajando en la catedral de Toledo junto al Maestre Antonio⁹⁸. En base a los testimonios de Pérez Sedano, Ceán Bermúdez identificaba a Pedro Berruguete con un tal Pedro Becerril activo en la primera fase de la intervención en la pintura del Sagrario de Toledo. Sin embargo, esta afirmación ha sido puesta en tela de juicio por las investigaciones más recientes. Basándonos en la nueva documentación aportada al respecto por Fernando Marías y Felipe Pereda, se ha propuesto retrasar la intervención del pintor paredeno a la segunda

⁹⁸ Ceán Bermúdez 1800, 145-46.

fase de la actuación en el Sagrario, es decir, en torno a julio de 1488⁹⁹. No obstante, existen opiniones enfrentadas al respecto, pues algunos investigadores como Pilar Silva Maroto defienden que puede tratarse de una simple confusión en el apellido y que dicho testimonio se puede referir a Pedro Berruguete¹⁰⁰.

En cualquier caso, debemos situar al pintor trabajando ya en numerosos retablos castellanos desde mediados de la década de los ochenta del siglo XVI. A falta de documentación que permita establecer un orden cronológico preciso en sus intervenciones, a continuación, mencionaremos algunos de los principales restos de retablos, quizá menos conocidos, en los que Berruguete estuvo trabajando junto a su taller durante los primeros años de su regreso. Un conjunto datado en torno a los años 1485 y 1490 aproximadamente es el antiguo retablo dedicado a la vida de la Virgen, del cual se han localizado cinco tablas: el *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 8) y la *Muerte de la Virgen* que se encuentran en el museo del monasterio de Montserrat; la *Asunción de la Virgen* conservada en el Davis Museum de Nueva York; el *Salomón* del Nassau Country Museum de Nueva York; y la *Visitación*, actualmente en paradero desconocido. Respecto a su procedencia no se conoce ninguna referencia, únicamente que a principios de siglo XX pertenecían a la colección de Raimundo Ruiz y que en 1925 salieron a la venta en Nueva York, razón por la cual actualmente dos de ellas se encuentran allí. En este retablo resulta evidente la intervención del taller, pues la calidad no es comparable a la de otras ejecuciones del pintor¹⁰¹. Además, son varias las obras atribuidas a Berruguete que representan los mismos temas iconográficos de la vida de la Virgen con esquemas muy similares, por lo que probablemente fueran sus discípulos los que se encargaban de repetir las composiciones creadas por su maestro para los encargos secundarios.

En el museo diocesano de la catedral de Palencia se encuentran expuestas un gran número de obras de Berruguete, y de entre todas ellas nos interesan tres conjuntos por su función retablística. En primer lugar, se conservan tres tablas de un retablo dedicado a la vida de la Virgen procedente de la iglesia de Santa Eugenia de Becerril de Campos: el *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 9), la *Presentación de la Virgen en el templo* (Fig. 10) y *Los Pretendientes de la Virgen* (Fig. 11). Este ciclo iconográfico mariano fue representado por Berruguete hasta en tres ocasiones, y por ello se puede ver cómo el autor

⁹⁹ Marías y Pereda 2002, 376-79.

¹⁰⁰ Silva Maroto 2003, 30-1.

¹⁰¹ Silva Maroto 2003, 126-28.

y su taller siguen el mismo esquema de representación, pero con ciertas peculiaridades en cada uno de ellos. En este caso, vemos cómo Berruguete muestra un gran cuidado por la caracterización del lugar¹⁰² y por retratar el ámbito privado de la vida castellana en la época de los Reyes Católicos¹⁰³. En segundo lugar, los restos del banco del antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Frechilla (Palencia), del cual sólo se conservan tres tablas: *El Salvador bendiciendo* (Fig. 12), el *Rey Esdras* (Fig. 13) y la *Crucifixión*. De nuevo, vemos como se repite el mismo tipo iconográfico que en el retablo de la iglesia de Guaza de Campos, de la cuál únicamente se conserva la tabla de *El Salvador*. En ambos casos se evidencia un cierto interés por la anatomía humana, además de la brillante labor retratística que tanto caracteriza a Pedro Berruguete. Respecto al tercer conjunto, se trata de un díptico que también debió cumplir una función devocional, pero más ligada al ámbito privado. Cuando está abierto, muestra la *Crucifixión* y la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (Fig. 14), mientras que cuando está cerrado la *Virgen con el Niño*. Al estar hecha para ser contemplada de cerca, en esta obra el pintor cuida mucho la técnica y los detalles¹⁰⁴, por lo que en general predomina la estética flamenca, sobre todo en la *Crucifixión*.

El paso de Berruguete por tierras burgalesas parece indudable, pues allí se hallan algunas pinturas que resultan imprescindibles para el estudio de su obra. La más famosa probablemente sea la *Anunciación* de la Cartuja de Miraflores (Fig. 3), en la cual sí que vemos una cierta preocupación por la perspectiva¹⁰⁵, pero al tratarse de un encargo individual no nos detendremos en ella. Otra obra proveniente de Burgos es el *Milagro de la pierna de San Cosme y San Damián* (Fig. 15). Es la única tabla conservada del antiguo retablo mayor de la Colegiata de Covarrubias, y ha sido datada en torno al año 1490 por la indumentaria femenina y por los datos que se conservan de la reforma de la iglesia¹⁰⁶. A pesar de la riqueza de los colores y su calidad, en esta obra vemos las dificultades que el pintor tenía para lograr una perspectiva realista.

Por último, en la iglesia de Santa María del Campo de Burgos se conservan una serie de tablas que pertenecieron a un antiguo retablo dedicado a San Juan Bautista. En el siglo XVIII se utilizaron cuatro de ellas para ensamblar el actual retablo de las *Ánimas*

¹⁰² Redondo Cantera 1999, 256.

¹⁰³ Silva Maroto 2003, 134-36.

¹⁰⁴ Silva Maroto 2003, 200.

¹⁰⁵ Garrido 1978, 307.

¹⁰⁶ Silva Maroto 1998, 204.

ubicado en el trascoro. La atribución de dichas obras a Pedro Berruguete fue establecida por Diego Angulo en 1945¹⁰⁷. Sin embargo, aunque en la *Decapitación del Bautista* (Fig. 16) y el *Bautismo de Cristo* (Fig. 17) por lo general se ha reconocido la mano del pintor pardeño, en las otras dos tablas de los *Evangelistas* la cuestión no está tan clara. Fueron datadas por Carmen Bernis en torno a 1485, y por ello han sido propuestas como unas de las primeras obras del pintor pardeño al regresar a Castilla¹⁰⁸. A partir de la *Decapitación del Bautista* se ha establecido una conexión directa de Berruguete con el arte italiano, tanto por la arquitectura de la puerta como por el uso de una perspectiva lineal, a pesar de que existan dos puntos de fuga¹⁰⁹. En esta obra, el pintor se aleja bastante del panorama hispanoflamenco castellano para mostrar algunos de los conocimientos e influencias que debió recibir tras su paso por Italia.

El devenir de todas estas obras que hemos ido nombrando debe ser visto de manera positiva, pues muchas otras que las acompañaban en el mismo retablo han desaparecido. Sin embargo, el paso de los siglos ha provocado que no podamos contemplarlas en el contexto original para que el fueron creadas. A menudo llama la atención la diferencia de calidades entre unas y otras, pero esta cuestión puede ser explicada mediante dos factores básicos. En primer lugar, la intervención en mayor o menor medida del taller, o incluso dentro del propio taller, de sus mejores discípulos o los de segunda fila. En segundo lugar, la ubicación que debían ocupar las pinturas dentro del conjunto retablístico. No se trabaja igual una tabla que iba a ser colocada en la parte superior del retablo, desde donde simplemente se puede reconocer el tema, que en la predela o en los cuerpos inferiores donde sí se puede observar mejor la calidad de la obra. Ambos factores conllevan que, cuando vemos actualmente algunas de esas tablas expuestas al mismo nivel y completamente descontextualizadas, puedan generarse interpretaciones erróneas. En cualquier caso, es necesario remarcar que este tipo de pinturas no deben ser prejuizadas ni comparadas con otras obras que sí han sido hechas para ser contempladas de cerca y de manera individual. Por tanto, el factor que debemos tener siempre en cuenta a la hora de analizarlas es qué función determinada cumplían y para qué lugar en concreto fueron creadas.

¹⁰⁷ Angulo 1945, 143-49.

¹⁰⁸ Silva Maroto 1998, 180.

¹⁰⁹ Zalama 1992, 408.

5.2. Berruguete en Tierra de Campos

Berruguete realizó multitud de retablos en el entorno de su villa natal, y basándonos en ello se ha propuesto que allí debió tener un taller capaz de hacerse cargo de la elevada demanda que había en la zona¹¹⁰. Especialmente, destaca su producción para diversas parroquias de Becerril de Campos y Paredes de Nava, localidades vecinas y que formaron parte del florecimiento artístico que se produjo en Tierra de Campos en la primera mitad del siglo XVI. En ellas se conservan un total de cuatro conjuntos retablísticos, algunos con mayor fortuna que otros. Procedentes de la localidad de Becerril de Campos son dos retablos dedicados a la vida de la Virgen, uno ubicado en la iglesia de Santa María y otro que procede de la iglesia de Santa Eugenia de dicha localidad. De Paredes de Nava, se conserva íntegramente el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia y el retablo de la historia de la Vera Cruz, procedente de la antigua iglesia de San Juan de dicha localidad. Salvo este último mencionado, los demás conjuntos han sido datados en torno a 1485 y 1490.

5.2.1. Becerril de Campos

Becerril de Campos es una localidad ubicada al noroeste de la capital palentina que llegó a contar con un total de siete parroquias, de las cuales solo se conservan cinco. Este dato nos habla del poderío que debió tener la villa, cuyo momento de mayor esplendor probablemente sea el siglo XVI por el intercambio de gentes e influjos. Sin duda, también sirvió de escenario artístico para algunas grandes personalidades, como el propio Pedro Berruguete o el escultor Alejo de Vahía. Entre todo el rico patrimonio artístico que atesora la villa, nos interesa el retablo realizado por el pintor paredesino para la parroquia de Santa María, pues el otro retablo que hizo Berruguete para la iglesia de Santa Eugenia (actualmente se encuentra expuesto en el museo diocesano de Palencia) ya fue mencionado en el apartado anterior, pues tan sólo se conservan tres tablas de él.

El retablo de la vida de la Virgen de Santa María de Becerril se conserva prácticamente entero en el museo que alberga esta iglesia. Sin embargo, se trata de una

¹¹⁰ Martínez González 1999, 250.

aproximación al original, pues su configuración ha sido alterada en numerosas ocasiones durante los siglos XVI y XVII¹¹¹. En origen fue el retablo mayor de la parroquia¹¹², pero las múltiples modificaciones impiden saber con exactitud la ubicación de cada tabla. Gracias a la documentación conocida, se sabe que constaba de trece pinturas originales de Berruguete y de un conjunto escultórico de Alejo de Vahía¹¹³. A partir de la indumentaria de las figuras, se ha concluido que es anterior al retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava y ha sido datado en torno a 1485¹¹⁴. Por lo tanto, se trata de una de las primeras obras del autor tras su vuelta del supuesto viaje a Italia, junto con la *Decapitación del Bautista*.

En el año 1768 consta que se finalizó el nuevo retablo mayor de la iglesia y el antiguo de Berruguete se situó en el ábside del evangelio con algunas modificaciones. Así se mantuvo hasta que en 1971 se desmontó durante las restauraciones del edificio, y ya en 1996, cuando se inauguró el museo parroquial, se optó por mostrarlas al público fuera del cuerpo del retablo, a excepción de las cuatro tablas de la predela¹¹⁵. El retablo estaba formado por un cuerpo con dos registros y el banco. El registro inferior estaba compuesto por el *Nacimiento de Cristo* (Fig. 18), la *Anunciación* (Fig. 19), los *Desposorios de la Virgen* (Fig. 20), el *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 21), la *Adoración de los Magos* (Fig. 22), y el *Abrazo ante la puerta dorada* (Fig. 23). En el registro superior, las tablas de la *Presentación de Cristo en el templo* (Fig. 24) y la *Presentación de la Virgen en el templo* (Fig. 25). Por último, en la predela se encontraban cuatro reyes-profetas: *Salomón* (Fig. 26), *David* (Fig. 26), *Ezequiel e Isaías*, y en el centro de esta, la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, que lamentablemente fue mutilada y se conserva tan solo un fragmento. El retablo está dedicado a la vida de la Virgen, y por ello coloca en la parte inferior a los cuatro profetas que “anunciaron el nacimiento de María como madre del Salvador”¹¹⁶. Además, todos ellos incluyen textos proféticos alusivos a este hecho. Los profetas son la base del retablo, y sobre ellos se sostienen algunas de las escenas del Nuevo Testamento más relevantes de la vida de María.

¹¹¹ Martínez González 1999, 250-51.

¹¹² Silva Maroto 2003, 166.

¹¹³ Martínez González 1999, 251.

¹¹⁴ Silva Maroto 1998, 182.

¹¹⁵ Silva Maroto 2003, 166.

¹¹⁶ Silva Maroto 1998, 196.

Según el criterio de Rafael A. Martínez González, en todas las tablas se puede reconocer la intervención del taller, pero sin quitarle protagonismo a la calidad pictórica de la mano de Berruguete, especialmente en los rostros, manos y la indumentaria de los personajes¹¹⁷. El gran realismo de los retratos, sobre todo de los profetas, evidencian la influencia flamenca en el conjunto. Por lo que respecta a las demás tablas, tanto los personajes como los espacios arquitectónicos sintetizan a la perfección la mezcla de lenguajes artísticos, pues encontramos al mismo tiempo reminiscencias medievales, como los fondos dorados, junto con numerosos detalles propios de la estética italiana, como algunas de las arquitecturas. Una obra muy interesante y representativa de ello es la *Presentación de la Virgen en el templo*. El grupo principal de figuras parece no mostrar ninguna novedad respecto a otros pintores hispanoflamecos. Sin embargo, el pintor paredño acentúa de manera naturalista el movimiento y los gestos de los personajes, algo que vemos especialmente en cómo la Virgen es ayudada por Santa Ana y por el sacerdote a subir las escaleras. Otra novedad para la época es la galería dispuesta en la parte superior, en la cual una serie de personalidades discutiendo entre ellos “como si se tratara de una reunión de humanistas”¹¹⁸. Además, la arquitectura que enmarca dicha escena sin duda evoca el lenguaje clásico.

5.2.2. Paredes de Nava

Paredes de Nava fue un importante señorío del linaje nobiliario de los Manrique. El origen del condado se remonta a tiempos de Juan II, pues fue el propio rey quien creó el título en 1452 para otorgárselo a Rodrigo Manrique, condestable de Castilla y maestre de la Orden de Santiago¹¹⁹. Años más tarde, su hijo Jorge Manrique le dedicaría la famosa elegía *Coplas por la muerte de su padre*. La localidad fue cuna de personajes ilustres durante los siglos XV y XVI, pues en ella nacieron importantes artistas como el propio Jorge Manrique, Pedro Berruguete o su hijo el famoso escultor Alonso Berruguete. Dejando a un lado su prestigio histórico, merece especial atención por ser el escenario principal donde transcurrió la vida de Pedro Berruguete. En Paredes de Nava Berruguete

¹¹⁷ Martínez González 1999, 251.

¹¹⁸ Silva Maroto 1998, 198.

¹¹⁹ Salazar y Acha 2012, 211-212.

pasó la mayor parte de su infancia y juventud, formó una familia con Elvira González, y probablemente abrió su propio taller, en el cual se llevaron a cabo gran parte de sus obras.

En esta población se conservan dos conjuntos retablisticos del pintor paredaño, ambos en la actual iglesia-museo de Santa Eulalia. El primero de ellos es el antiguo retablo de la Vera Cruz procedente de la iglesia de San Juan de este mismo municipio, que actualmente se encuentra en ruinas. Las seis tablas conservadas son *San Juan* (Fig. 27), *San Lucas* (Fig. 28), *San Marcos* (Fig. 29) y *San Mateo* (Fig. 30), procedentes de la predela, y otras dos tablas sueltas relativas a la historia de Santa Elena o a la Vera Cruz, que son *Santa Elena insta al judío a revelar dónde se encuentra la cruz* (Fig. 31) y la *Verificación de la cruz de Cristo* (Fig. 32). Las seis tablas fueron utilizadas para hacer un nuevo retablo un siglo más tarde de su ejecución, por lo que probablemente pertenecían a otro retablo anterior del cual no se tiene constancia, aunque no está del todo claro si todas ellas formaban parte de un mismo retablo original o no¹²⁰. Quizá lo más significativo de este conjunto sea su datación, pues ha sido ubicado por la historiografía con anterioridad al viaje a Italia de Berruguete. Diego Angulo fue el primero en darlas a conocer y en adscribirlas a la etapa de juventud del pintor¹²¹. La misma opinión comparte la investigadora Pilar Silva Maroto, pues según su criterio “estas tablas denuncian que su autor se formó en Castilla junto a un pintor hispanoflamenco, como lo prueba su técnica poco cuidada y su escaso interés por traducir las calidades de las cosas, junto con la forma en que se integran figuras y marco y se construye este mismo”¹²². En la misma línea, Carmen Bernis dató las tablas hacia 1470-75 a partir de la indumentaria femenina de las dos tablas de la Vera Cruz¹²³. Sin embargo, en lo que se refiere a los evangelistas, María José Redondo Cantera defiende que, debido a la multitud de similitudes que las conectan, resulta difícil distanciar estas tablas más de una década en el tiempo de las ejecutadas en los otros retablos de Becerril y Paredes de Nava tras el regreso de Italia¹²⁴. Quizá, la diferencia de calidades sea causa de una mayor intervención en la mano de obra del taller. Entre tanto, a causa de la falta de documentación cronológica, sigue siendo un debate abierto.

¹²⁰ Silva Maroto 2003, 102.

¹²¹ Angulo 1945, 138-42.

¹²² Silva Maroto 2003, 102.

¹²³ Bernis 1959, 12-21.

¹²⁴ Redondo Cantera 1999, 252.

El otro gran conjunto localizado en Paredes de Nava es el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia (Fig. 33), una de las obras maestras de Berruguete. La morfología del retablo original se ha visto muy alterada por el paso de los siglos, pues se han realizado numerosos cambios en la distribución de las pinturas y esculturas. Sin embargo, afortunadamente el conjunto se conserva íntegramente y en su contexto original, a diferencia de la gran mayoría de retablos de Berruguete. En la parte inferior encontramos un banco que alberga las seis tablas de los reyes del Antiguo Testamento: *Esdras, Josías, David, Salomón, Ezequías y Ozías*. El cuerpo principal, dividido en tres calles, alberga el resto de las pinturas de Berruguete, tres en cada una de las calles laterales. En el lado izquierdo encontramos el *Anuncio del ángel a Santa Ana, Los pretendientes de la Virgen* y el *Nacimiento de Cristo*, mientras que en el lado derecho se ubican el *Anuncio del ángel a San Joaquín, Nacimiento de la Virgen* y la *Anunciación*.

Es evidente que la arquitectura del retablo no se corresponde con la época en la que fueron ejecutadas las pinturas de Berruguete, pues pertenece a la ejecución de un nuevo retablo encargado en 1551 a Inocencio Berruguete, sobrino de Alonso Berruguete, y a Esteban Jordán¹²⁵. Aunque el encargo inicial corrió a cargo de ambos artífices, Inocencio Berruguete debió desentenderse del proyecto, por lo que la mayor parte del retablo se debe a Esteban Jordán. Según el criterio de Miguel Ángel Zalama, lo que hizo Esteban Jordán es un nuevo proyecto retablístico para dar cabida a las doce pinturas de Berruguete que formaban parte de un retablo lateral, cuya arquitectura se había quedado anticuada o en mal estado¹²⁶.

Aún existen dudas sobre si Esteban Jordán fue el que ideó el nuevo retablo, o simplemente se dedicó a seguir las directrices de Inocencio Berruguete, por lo que la autoría del diseño no está del todo definida. Respecto a la autoría de las pinturas, no existe ninguna duda de que son obras de Pedro Berruguete gracias al hallazgo del contrato del retablo actual por Miguel Ángel Zalama¹²⁷. Llamen especialmente la atención los seis retratos de medio cuerpo de los reyes de Judá, pues son personajes muy individualizados y que rompen con la manera tradicional de representar a los santos. El origen de esta novedad ha sido relacionado con la galería de los hombres ilustres del *studiolo* de Federico de Montefeltro, donde supuestamente estuvo trabajando Berruguete durante su

¹²⁵ Zalama 1988, 361.

¹²⁶ Zalama 1988, 366.

¹²⁷ De la Plaza Santiago y Redondo Cantera 1999, 254.

estancia en Italia. Su relación con el retablo de Santa María de Becerril de Campos también es evidente, pues es su precedente más cercano, pero los retratos de Paredes de Nava dan un paso más allá en cuestiones de calidad.

El tratamiento de las figuras da lugar a una mezcla entre los arquetipos ideales y la realidad, pues al mismo tiempo que idealiza la figura de *Salomón* (Fig. 34), en *Ezequías* (Fig. 35) decide optar por la captación de lo real a través de un posible autorretrato¹²⁸. Cada uno de los reyes se encuentra perfectamente individualizado, tanto en los rostros y gestos como en sus vestimentas. Asimismo, en contraste con el realismo de los retratos y la calidad de los ropajes, el pintor paredaño dispuso a los seis reyes sobre fondos dorados porque era lo que gustaba en la Castilla de finales del siglo XV. En el siglo XVI este recurso se veía como algo anticuado, por lo que Esteban Jordán ejecutó unos fondos paisajísticos sobre el oro para el nuevo retablo, los cuales posteriormente serían eliminados en 1964 para devolver a la obra su apariencia original¹²⁹. Para romper con la sensación de irrealidad que originan los fondos dorados, Berruguete coloca en la parte inferior diversos juegos de perspectiva mediante los objetos en escorzo que parecen sobresalir del cuadro¹³⁰. Las peculiaridades y novedades que presenta la predela del retablo de Santa Eulalia han ejercido una fuerte influencia en los retablos castellanos posteriores, tanto a nivel iconográfico como tipológico¹³¹. El propio Berruguete repetirá este mismo planteamiento en el retablo de Santo Tomás de Ávila y el de la catedral de la misma ciudad.

En cuanto a las seis tablas de la vida de la Virgen, es necesario señalar que no se mantuvo el orden iconográfico original. Lo que sí que se respetó es la estructura jerarquizada, de tal manera que las tres generaciones se asientan sobre la base que son los reyes-profetas del Antiguo Testamento. Las tablas narran la Vida de la Virgen hasta el nacimiento de Cristo. Para ello, se representan diversas escenas de San Joaquín y Santa Ana, pues el culto a esta última aumentó notablemente en el siglo XV para ensalzar la figura de la Virgen¹³². En el *Anuncio del ángel a Santa Ana* (Fig. 36) y el *Anuncio del ángel a San Joaquín* (Fig. 37) vemos cómo Berruguete idea dos modelos iconográficos con una composición similar y diversos factores en común, como el paisaje o la forma de

¹²⁸ Nieto Alcaide 1988, 12.

¹²⁹ Zalama 1988, 366-67.

¹³⁰ Nieto Alcaide 1988, 86.

¹³¹ De la Plaza Santiago y Redondo Cantera 1999, 254.

¹³² Silva Maroto 2003, 146.

representar al ángel. En las dos siguientes escenas, los *Pretendientes de la Virgen* (Fig. 38) y el *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 39), el autor continúa la historia en un escenario interior que refleja el ambiente cortesano de la época de los Reyes Católicos. En la primera de ellas, llama la atención la escena de labores cotidianas que están realizando las doncellas al mismo tiempo que la Virgen recibe a los pretendientes. Por último, se encuentran la *Anunciación* (Fig. 40), que en este caso sigue un modelo más italiano¹³³ en contraposición con la de la Cartuja de Miraflores, y el *Nacimiento de Cristo* (Fig. 41).

En definitiva, se trata del conjunto retablístico más importante de Pedro Berruguete por su calidad, su fuerte influencia, su estado de conservación, y por ser una de las pocas obras documentadas del autor. En buena medida su importancia se debe a las novedades que introducen los reyes del banco, descritos por Angulo en 1954 como las primeras obras retratísticas de la pintura española¹³⁴. Para concluir, en 1996 Víctor Nieto realizó una aclaración en referencia a las tablas del retablo de Santa Eulalia que sintetiza muy bien el estilo que presentan dichas pinturas: “Las composiciones de la Vida de la Virgen, muestran una síntesis atemperada entre los modelos flamencos y las formas de representación italianas, con sutilezas originales muy hispánicas como los fondos de oro del telón”¹³⁵.

5.3. Pedro Berruguete en la ciudad de Ávila

El paso de Pedro Berruguete por tierras abulenses es fundamental para entender su labor como pintor de retablos, pues para dicha ciudad realizó cuatro importantes conjuntos que se corresponden con su etapa de madurez. Las obras de Ávila fueron los últimos encargos del pintor pardeño y las primeras en las que se identificó su mano¹³⁶. Son pinturas de una gran riqueza, fruto del estilo de un artista ya experimentado. Los dos lenguajes artísticos que tanto caracterizan la obra de Berruguete parecen haberse fusionado por completo. Son obras “cargadas de resonancias italianas”¹³⁷, pues las formas renacentes cada vez se iban integrando más a la pintura castellana en el ocaso del siglo

¹³³ Silva Maroto 2003, 150.

¹³⁴ Angulo 1954, 92.

¹³⁵ Nieto Alcaide 1996, 129.

¹³⁶ Silva Maroto 1998, 217.

¹³⁷ Pérez de Ayala 1988, 92.

XV. La vinculación de Berruguete con Ávila resulta más que evidente, tanto por su labor artística como por los lazos familiares. En la década de 1490 realizó tres retablos para el convento de Santo Tomás de Ávila, de los cuales sólo uno de ellos se conserva *in situ*. El último cometido fue el retablo mayor de la catedral, obra documentada en la que estuvo trabajando desde 1499 hasta su muerte en 1503.

5.3.1. El convento de Santo Tomás de Ávila

El convento de Santo Tomás de Ávila es un edificio distintivo del tardo gótico castellano tanto por su riqueza artística como por su significado histórico en época de los Reyes Católicos. Fundado por iniciativa de Fernán Núñez de Alnarte, tesorero de los Reyes Católicos, acabó siendo sede del tribunal de la Inquisición bajo el mandato de fray Tomás de Torquemada¹³⁸. Este hecho, aparte de ser fundamental para conocer el contexto histórico del edificio, también lo es para entender correctamente el significado de sus principales obras artísticas, entre ellas los retablos de Berruguete. La fábrica del convento contó también con el respaldo económico de los Reyes Católicos y, por ende, fue considerado una obra de fundación real, aunque no estuviese sufragado únicamente por la Corona.

Los tres retablos más importantes de la empresa fueron confiados “a uno de los mejores pintores de su época, relacionado con el entorno de los Reyes Católicos, Pedro Berruguete”¹³⁹. El retablo mayor se dedicó al titular del convento, Santo Tomás de Aquino, mientras que los dos laterales se dedicaron a Santo Domingo de Guzmán y a San Pedro Mártir. El conjunto, además de ensalzar a las tres figuras principales de la orden, aludía también a la importancia del poder de la Inquisición con el fin de justificar la represión. Para ello, fray Tomás de Torquemada se encargó de dictaminar al pintor los programas iconográficos que debía seguir. De todos ellos, el retablo central es el único conservado en su lugar de origen, ya que los dos laterales actualmente se hallan en el Museo del Prado. En cuanto a su datación, aunque son obras que no están documentadas, la mayoría de los investigadores coinciden en que se debieron ejecutar entre 1493, año en

¹³⁸ Caballero Escamilla 2009, 357-358.

¹³⁹ Caballero Escamilla 2009, 365-66.

que se finalizó el edificio, y 1499, cuando Berruguete comenzó el retablo mayor de la catedral¹⁴⁰.

El retablo mayor dedicado al santo titular del templo es sin duda uno de los retablos que mejor ilustra el trabajo de Pedro Berruguete, pues es el único que ha preservado su morfología original y su estética sin modificar, a diferencia del retablo de Paredes de Nava (Fig. 42). Por tanto, es una obra fundamental para poder hacerse una idea general del aspecto que debían tener algunos de los retablos que hemos ido comentado en el presente trabajo. El conjunto ocupa el lugar más privilegiado de todo el convento, el centro del altar, captando toda la atención del visitante cuando entra en la iglesia. Comenzando por la predela, el pintor palentino colocó a dos padres de la iglesia, *San Jerónimo* y *San Agustín*, y a dos evangelistas, *San Juan* y *San Mateo*. Los cuatro están dispuestos sobre fondos dorados que mantienen las reminiscencias medievales y el gusto castellano. La tabla central representa a *Santo Tomás* entronizado y vestido de dominico. Pero las pinturas más llamativas posiblemente sean las relativas a la vida del santo dispuestas en las calles laterales. En la parte superior, encontramos a *Santo Tomás recibiendo los hábitos* (Fig. 43) y a *Santo Tomás recibiendo el cingulo de castidad por dos ángeles* (Fig. 44). Ambas muestran una composición similar, con punto de vista bajo para adecuarse al lugar que ocupan, pero que también contribuye a monumentalizar las escenas. En la parte inferior se representa a *Santo Tomás en oración* (Fig. 45) y la *Aparición de San Pedro y San Pablo a Santo Tomás*. Entre medias de todas estas figuras, se colocaron un total de seis ángeles que apenas se pueden apreciar por su reducido tamaño. Es evidente que el artista optó por jerarquizar el espacio del retablo, otorgándole un mayor tamaño a las figuras de las tablas principales. Por último, cabe destacar la arquitectura gótica que enmarca las tablas y que otorga al conjunto un aspecto medieval, pues así debía ser la apariencia que tuvieron la mayor parte de sus retablos.

En el siglo XVIII las tablas de los dos retablos laterales fueron trasladadas al claustro alto, lo que conllevó la desintegración de la arquitectura de ambos. Por razones lógicas, algunos investigadores piensan que las estructuras debían ser muy similares a la del retablo mayor. Como bien señala Sonia Caballero Escamilla, de las catorce tablas que se nombran en la documentación de la Comisión de Monumentos de la Desamortización,

¹⁴⁰ Silva Maroto 1998, 218. Nieto Alcaide 1988, 12-13.

actualmente tan sólo se conservan once en el Museo del Prado, por lo que también hay que tener en cuenta que algunas obras han desaparecido¹⁴¹.

El retablo lateral que ocupó el lado del Evangelio fue el dedicado al fundador de la orden, Santo Domingo de Guzmán. En primer lugar, la tabla central de *Santo Domingo* muestra una composición similar a la del titular del retablo mayor. El santo aparece vestido con el hábito y portando un báculo terminado en cruz que se clava sobre un animal envuelto en llamas, lo cual hace referencia a las herejías¹⁴². Por tanto, se presenta al santo como un inquisidor, tanto por sus atributos, como por la inscripción de su aureola. El mismo contexto inquisitorial se representa en otra de las tablas laterales que conformaban el retablo, *Auto de fe* (Fig. 46). Es sin duda la más famosa de las tablas que relatan la vida de Santo Domingo, pero actualmente hay un debate sobre si verdaderamente perteneció al retablo o no, pues no coincide ni en formato ni en dimensiones con las demás¹⁴³. Además, Cruzada Villaamil ya señalaba en 1867 que dicha tabla hacía pareja con la *Virgen de los Reyes Católicos* en la propia iglesia del convento¹⁴⁴. En cualquier caso, en la escena aparece Santo Domingo presidiendo un acto inquisitorial, lo cual remite a uno de los episodios más violentos y conocidos de la historia de la Inquisición, el del “Santo Niño de La Guardia”, un auto de fe celebrado en 1491 en la ciudad de Ávila¹⁴⁵. Una vez más, lo que se pretende es legitimar las actuaciones de la Inquisición mediante la figura de Santo Domingo. Otra de las tablas más conocidas de este retablo es *La prueba de fuego* (Fig. 47). En ella se relata el pasaje en el que los escritos de Santo Domingo y los de los herejes son sometidos a la prueba del fuego divino, salvándose únicamente los del santo que ascienden en el aire¹⁴⁶. Las demás tablas que formaban parte de este retablo son *Santo Domingo resucita a un joven* (Fig. 48) y la *Aparición de la Virgen a una comunidad* (Fig. 49).

El otro retablo lateral, dedicado a San Pedro Mártir, estaba ubicado en el lado de la Epístola. De manera simbólica, Tomás de Torquemada eligió este santo por su prestigioso pasado y para equiparar su martirio en manos de los herejes con el del inquisidor aragonés Pedro de Arbués, que murió asesinado por los judíos y los conversos

¹⁴¹ Caballero Escamilla 2009, 371.

¹⁴² Silva Maroto 1998, 240.

¹⁴³ Caballero Escamilla 2009, 373.

¹⁴⁴ Cruzada Villaamil citado en Nieto Alcaide 1988, 91.

¹⁴⁵ Caballero Escamilla 2009, 363.

¹⁴⁶ Pérez de Ayala 1988, 90-91.

en el año 1485 en Zaragoza¹⁴⁷. Por tanto, este retablo presenta un programa iconográfico destinado a propagar el odio hacia los herejes que actuaban en contra de la religión católica. La tabla central representa a *San Pedro Mártir* con la daga clavada en el pecho y el cuchillo en la cabeza, en una composición similar a la de los otros dos retablos. En relación con el significado simbólico del retablo, una de las tablas laterales debía ser la *Muerte de San Pedro Mártir* (Fig. 50), donde se recrea el momento en el que, mientras es asesinado por un maniqueo, escribe sus protestas de fe con su sangre en el suelo¹⁴⁸. Las otras dos tablas que formaron parte de las calles laterales del retablo son *San Pedro Mártir en oración* (Fig. 51) y *El milagro de la nube* (Fig. 52). Durante un tiempo, se pensó que esta última en realidad representaba el sermón de San Pedro Mártir. Sin embargo, claramente se trata del pasaje en el que el prelado promete abjurar su error si se produce un milagro que haga que cese el intenso calor, apareciendo justo una nube en el cielo para tapar el Sol¹⁴⁹. Por último, existe una cierta polémica respecto a la tabla de la *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir* (Fig. 53), pues el tema iconográfico se puede corresponder con otro santo. De cualquier manera, esta obra de Berruguete es considerada como una de sus creaciones más destacadas por el dominio de la luz¹⁵⁰. En contraposición a los aciertos técnicos, en el plano teórico se evidencia su falta de conocimiento de la perspectiva, pues además de tener varios puntos de fuga, algunas figuras muestran una clara desproporción. Por tanto, resulta evidente que las figuras y el espacio han sido tratadas de manera independiente¹⁵¹

5.3.2. El retablo mayor de la catedral de Ávila

No cabe duda de que el reconocimiento que obtuvo Berruguete con su trabajo en el convento de Santo Tomás fue la razón principal por la que posteriormente le confiaron una empresa tan importante como es el nuevo retablo mayor para la catedral de Ávila (Fig. 54). El encargo probablemente se deba al obispo D. Francisco de la Fuente¹⁵², y aunque no se conserve el contrato oficial, es de las pocas obras del pintor de la que se

¹⁴⁷ Caballero Escamilla 2009, 376.

¹⁴⁸ Pérez de Ayala 1988, 90.

¹⁴⁹ Silva Maroto 2003, 191-92.

¹⁵⁰ Silva Maroto 2003, 194.

¹⁵¹ Zalama 2016, 152.

¹⁵² Silva Maroto 1989, 114.

tiene documentación. Gracias a ello, sabemos que en el año 1499 ya se había iniciado y que no pudo finalizarlo antes de su muerte en 1503¹⁵³. Posteriormente, el encargo fue continuado por Santa Cruz y Juan de Borgoña siguiendo el esquema trazado por Berruguete. Según el criterio de Diego Angulo, “si la vida de Berruguete se hubiese prolongado unos años más, el retablo de la catedral de Ávila tal vez hubiera sido su obra maestra. En él podríamos contemplar el gran conjunto en que el pintor de Paredes, con la colaboración natural en artista llegado a la cúspide de su fama, y ya cargado de años, trabaja con la facilidad del que ha vencido las dificultades técnicas”¹⁵⁴. A pesar de que Berruguete dispuso aproximadamente de unos cuatro años para realizar el encargo, este no se terminó porque se debió paralizar durante algún tiempo por motivos desconocidos. En consecuencia, tan sólo pudo realizar la predela, donde se representa a los Padres de la Iglesia y los Evangelistas, y otras dos tablas sueltas, la *Flagelación* y la *Oración en el huerto*.

En el banco, en un lado encontramos a *San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Lucas y San Juan* (Fig. 55), mientras que, en el otro a *San Mateo, San Marcos, San Ambrosio y San Agustín* (Fig. 56). En todos ellos, destaca la novedad de que aparezcan representados de cuerpo entero y agrupados de dos en dos, de tal manera que parecen estar dialogando¹⁵⁵. Los Evangelistas se disponen en el centro de la predela y enmarcados por pilastras y arcos de medio punto decorados con motivos renacientes. Como es habitual, aparecen caracterizados mediante sus símbolos, y de estos llama la atención cómo se repite continuamente la manera de representar al león, al toro y al águila, pues son muy semejantes a los que aparecen en cualquier otro retrato de los Evangelistas del artista. En el caso de los Padres de la Iglesia, ubicados a los extremos del banco, Berruguete decide entronizarlos en lugar de disponerlos de pie para diferenciarlos del Tetramorfos. En ellos destacan las distintas maneras de representar el trono, pues dos de ellos aparecen de frente y los otros dos de perfil. De igual manera, dos se inclinan más hacia una estética renaciente y los otros dos hacia las formas arquitectónicas góticas. Así pues, suponen el ejemplo perfecto de coexistencia del lenguaje arquitectónico medieval y el novedoso lenguaje clasicista.

¹⁵³ Silva Maroto 1998, 217.

¹⁵⁴ Angulo 1954, 96.

¹⁵⁵ Silva Maroto 1998, 219.

La *Flagelación* (Fig. 57), una de las obras más reconocidas de Pedro Berruguete, nos permite caracterizar el estilo del pintor durante los últimos años de su vida. Ya en 1954 Diego Angulo incidió en el gran dinamismo que presentan las figuras y en el dominio de la luz de un artista ya experimentado¹⁵⁶. En primer término, desde un punto de vista bajo, se desarrolla la escena principal con Cristo atado a la columna mientras está siendo flagelado por los esbirros. Destaca notablemente el protagonismo que el autor da a la columna clásica, que según el criterio de Pilar Silva Maroto parece evocar la pintura de *Federico de Montefeltro y su corte escuchando la lección de humanismo* de Hampton Court¹⁵⁷. También hay que resaltar la tribuna representada en el fondo del escenario, de formas clásicas y muy similar a la de la *Presentación de la Virgen en el Templo* de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos. El reducido tamaño de los personajes que aparecen en ella contemplando la escena, en contraposición con el de las figuras del primer plano, contribuye a crear un efecto de profundidad en la escena¹⁵⁸. La otra tabla de Berruguete ubicada en el cuerpo del retablo es la *Oración en el huerto* (Fig. 58). En ella, aparece Cristo de rodillas en el centro de la composición y vestido con una túnica roja que alude a la pasión¹⁵⁹. A su derecha, los apóstoles dormidos, a excepción de San Juan. Respecto al grupo de soldados que aparecen en segundo plano, llama la atención la riqueza técnica de sus armaduras y el naturalismo de sus actitudes. Dos de los soldados parecen estar cortándole el paso a Judas mediante sus armas, y en medio de las diagonales que forman sus lanzas, se divisa la mano del traidor señalando a Cristo¹⁶⁰. Juan Pérez de Ayala caracterizó ambas escenas, tanto la *Flagelación* como la *Oración en el huerto*, por el tipo de composición a la manera italiana y por estar tratadas “con una contención admirable y un estoicismo de claro acento español”¹⁶¹.

¹⁵⁶ Angulo 1954, 101.

¹⁵⁷ Silva Maroto 1998, 223.

¹⁵⁸ Angulo 1954, 101.

¹⁵⁹ Silva Maroto 1998, 221.

¹⁶⁰ Silva Maroto 1998, 222.

¹⁶¹ Pérez de Ayala 1988, 93.

6. Conclusiones

La necesidad de resumir el trabajo de varios meses en una serie de conclusiones generales resulta un tanto complejo. Por tanto, a continuación, intentaremos incidir de manera sucinta en una serie de ideas extraídas de este proceso tan enriquecedor.

La primera conclusión que debemos resaltar es la complejidad del contexto histórico-artístico. Es una etapa de tránsito entre dos mundos muy distintos que se caracteriza por la confrontación de lenguajes artísticos. Sin embargo, no se trata de un cambio lineal y definido, más bien son distintas novedades que se van adicionando poco a poco a las fórmulas ya existentes para dar lugar a un conglomerado de estilos artísticos. Además, en el caso de Berruguete la complejidad se acentúa por las hipótesis biográficas, por lo que a la hora de interpretar su estilo hay que saber diferenciar entre el peso de la tradición medieval y la influencia de los nuevos lenguajes artísticos. En relación con ello, también se ha llegado a la conclusión de que, dentro del bagaje hispanoflamenco, hay que distinguir los elementos propios de la tradición respecto a las novedades que aporta el mundo flamenco. Además, no hay que interpretar este último como una influencia arcaizante, sino como otra alternativa moderna que, a pesar de venir del norte de Europa, es tan eficaz como las fórmulas italianas. Por lo que se refiere a la introducción de motivos renacentes, también se ha llegado a la conclusión de que se trata de un proceso lento y que presenta serias complicaciones a los pintores españoles, como bien ejemplifica el caso de Berruguete.

Por otra parte, a partir de este trabajo se ha comprendido la importancia de analizar la obra de un artista de una manera objetiva y dejando al margen las hipótesis biográficas. En primer lugar, porque no hay que perder de vista que siempre puede llegar un documento que ponga en entredicho el tema estudiado. Y segundo, porque en algunos casos es necesario enfrentarse a las obras intentando esquivar las incógnitas biográficas. Asimismo, en este tipo de estudios se debería priorizar la obra en cuestión a la biografía del artista. Como ya se ha señalado en varias ocasiones, la vida de Berruguete está repleta de interrogantes, pero esto no debería cohibir la investigación de su legado artístico. Al mismo tiempo, tampoco se debe pecar de analizar sus obras con el fin de respaldar la formación en Italia. Más bien, el supuesto viaje debería ser un complemento más para retroalimentar el estudio de sus pinturas.

Otra de las conclusiones obtenidas ha sido la relevancia que tiene la finalidad de la obra a la hora de analizar su valor artístico. Es un error restar importancia a una pintura por cuestiones técnicas sin haber tenido en cuenta previamente su contexto original y el lugar al que estaba destinada. La mayoría de las obras de Pedro Berruguete fueron ejecutadas para formar parte de un conjunto retablístico, por lo que no resolvía igual las tablas de la predela que las que completaban los cuerpos superiores. La predela era la parte más cercana a la mirada de los fieles, por lo que probablemente sea a la que más tiempo dedicaba para alcanzar un mejor resultado final. Por lo tanto, no es casualidad que estas sean las obras que gozan de mayor reconocimiento dentro de toda su producción artística, como es el caso de los reyes-profetas del retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava, pues son las que verdaderamente servían para demostrar su dominio técnico ante el público. En consecuencia, en algunos casos no se debe comparar el resultado final de las obras, sino que estas deben ser analizadas de forma individual y teniendo en cuenta el lugar que iban a ocupar.

En relación con la finalidad de su obra, una última conclusión para poner punto final a este trabajo es la singularidad artística de este tipo de conjuntos. Los llamados retablos “de pincel” alcanzaron su gran esplendor en Castilla a finales del siglo XV y principios del XVI, antes de que la escultura se adueñara de casi todo el protagonismo. Rara vez se ha incidido en que realmente Berruguete es un pintor de retablos y que el grueso de su obra esté destinada a esta tipología. En este trabajo se ha intentado incidir en la importancia de este hecho para entender su legado artístico, pues consideramos un error interpretar sus pinturas sin valorar que realmente forman parte de un conjunto global con una finalidad concreta. En este sentido, más allá de la introducción de elementos renacentes, también hay que empezar a valorar la obra de Berruguete desde esta perspectiva artística, pues sin duda es uno de los mejores exponentes de este tipo de retablos tan característicos del entorno castellano.

7. Anexo de imágenes



Fig. 1. *Studiolo* de Federico de Montefeltro. Palacio Ducal, Urbino.
Fuente: Wikipedia Commons.



Fig. 2. *Federico de Montefeltro y de su hijo Guidobaldo*. Pedro Berruguete. 1476-77. Óleo sobre tabla. Galería Nacional de Urbino. Fuente: Wikipedia Commons.



Fig. 3. *Anunciación*. Pedro Berruguete. Óleo sobre tabla. Cartuja de Miraflores, Burgos. Fuente: Burgospedia.



Fig. 4. *Políptico Portinari*. Hugo van der Goes. 1476-78. Óleo sobre tabla. Galería Uffizzi, Florencia. Fuente: Wikipedia.



Fig. 5. Detalle de la *Flagelación*. Pedro Berruguete. 1499-1503. Óleo sobre tabla. Retablo mayor, catedral de Ávila. Fuente: Web oficial de la catedral de Ávila.



Fig. 6. Detalle de la *Presentación del Niño en el templo*. Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María, Becerril de Campos. Fuente: Elaboración propia.

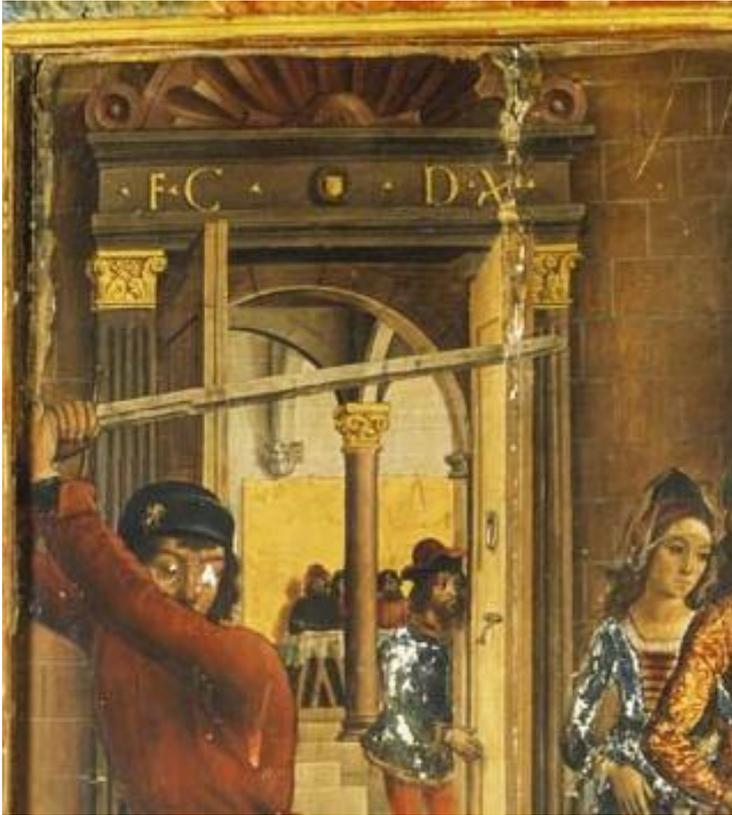


Fig. 7. Detalle de la *Decapitación de San Juan Bautista*. Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María del Campo, Burgos. Fuente: Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 8. *Nacimiento de la Virgen*. Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Abadía de Montserrat, Barcelona. Fuente: Web oficial de la Abadía de Montserrat.



Fig. 9. *Nacimiento de la Virgen.* Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano, Palencia. Fuente: Pinterest.



Fig. 10. *Presentación de la Virgen en el templo.* Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano, Palencia. Fuente: Pinterest.



Fig. 11. *Los pretendientes de la Virgen.* Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano, Palencia. Fuente: Wikipedia.

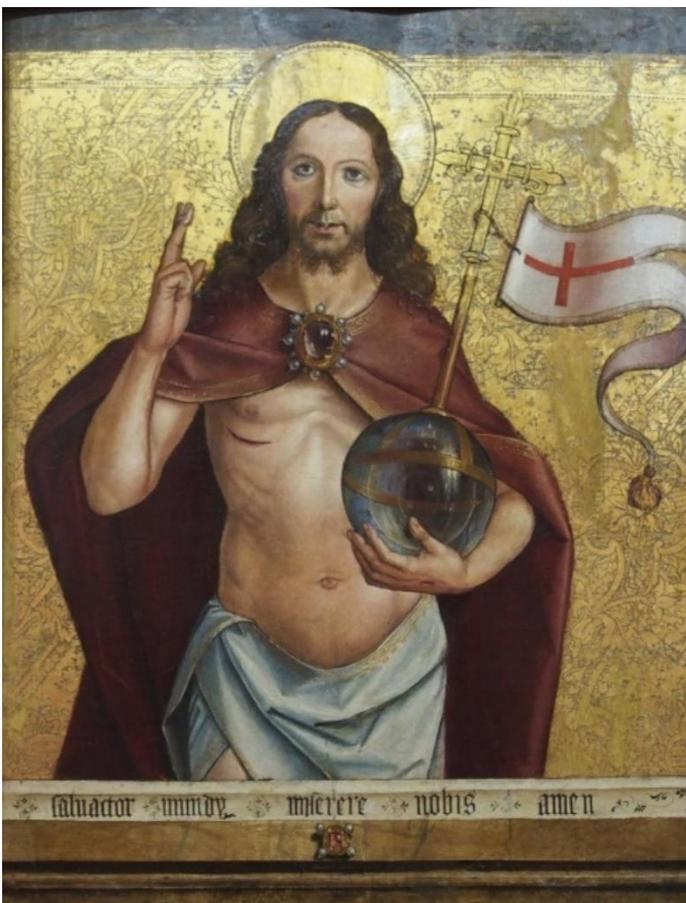


Fig. 12. *El Salvador bendiciendo.* Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano, Palencia. Fuente: Blog de Imágenes Sagradas.



Fig. 13. *Rey Esdras*. Pedro Berruguete. 1485-1490. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano, Palencia. Fuente: Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 14. *Crucifixión y Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Díptico de la Pasión. Pedro Berruguete. Hacia 1490. Óleo sobre tabla. Museo Catedralicio, Palencia. Fuente: Domvs Pvcelae.

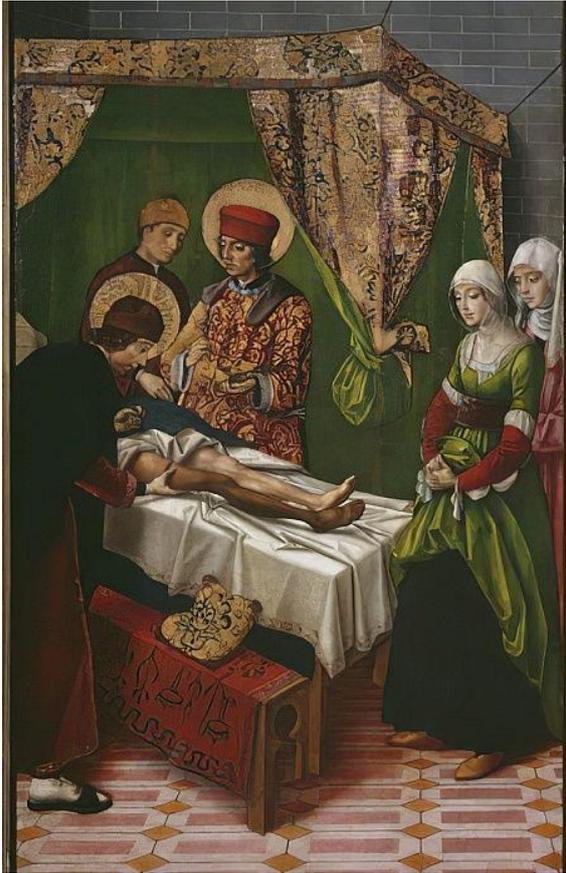


Fig. 15. *Milagro de la pierna de San Cosme y San Damián.* Pedro Berruguete. 1480- 1490. Óleo sobre tabla. Sacristía de la colegiata de Covarrubias, Burgos. Fuente: Meister Drucke.

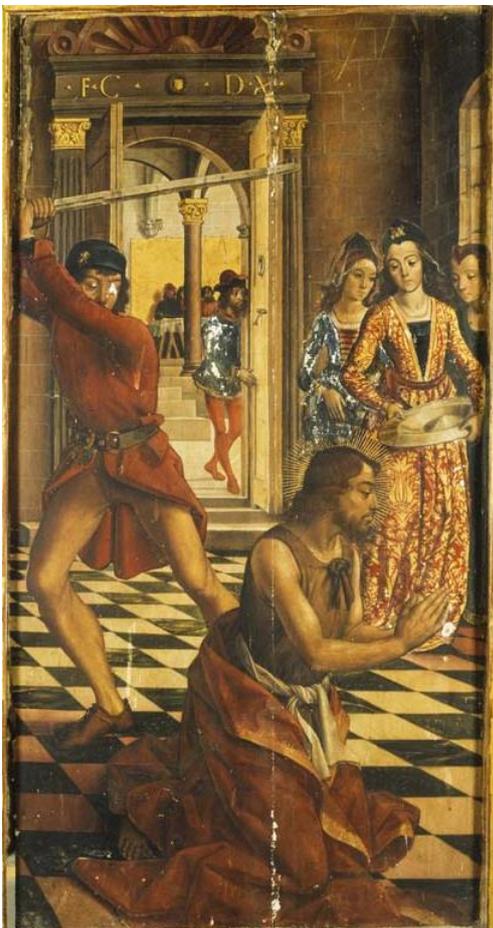


Fig. 16. *Decapitación del Bautista.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María del Campo, Burgos. Fuente: Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 17. *Bautismo de Cristo.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María del Campo, Burgos. Fuente: Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 18. *Nacimiento de Cristo.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 19. *Anunciación.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 20. *Desposorios de la Virgen.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 21. *Nacimiento de la Virgen.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 22. *Adoración de los Magos.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 23. *Abrazo ante la puerta dorada.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 24. *Presentación de Cristo en el templo.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 25. *Presentación de la Virgen en el templo.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 26. *David y Salomón.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia. Fuente: Maravillas de España.

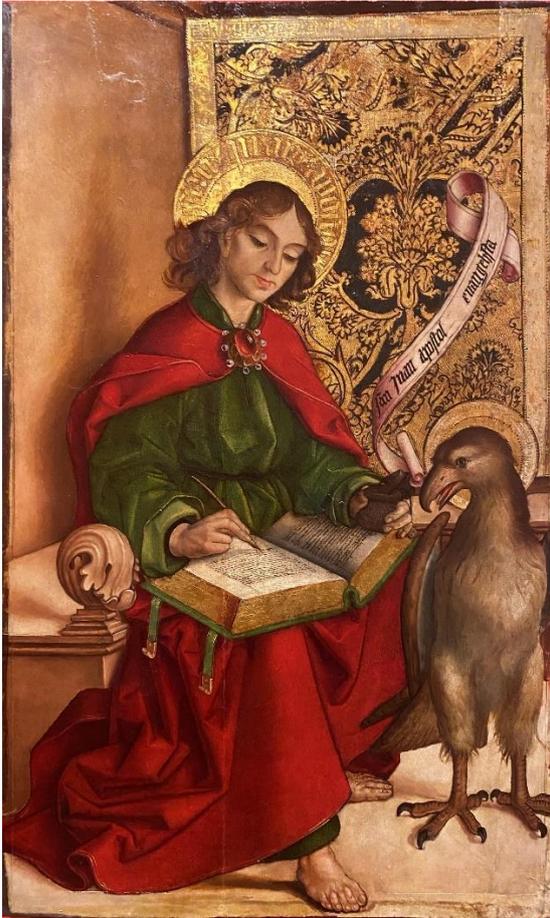


Fig. 27. *San Juan*. Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 28. *San Lucas*. Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 29. *San Marcos*. Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 30. *San Mateo*. Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 31. *Santa Elena insta al judío a revelar dónde se encuentra la cruz.* Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.

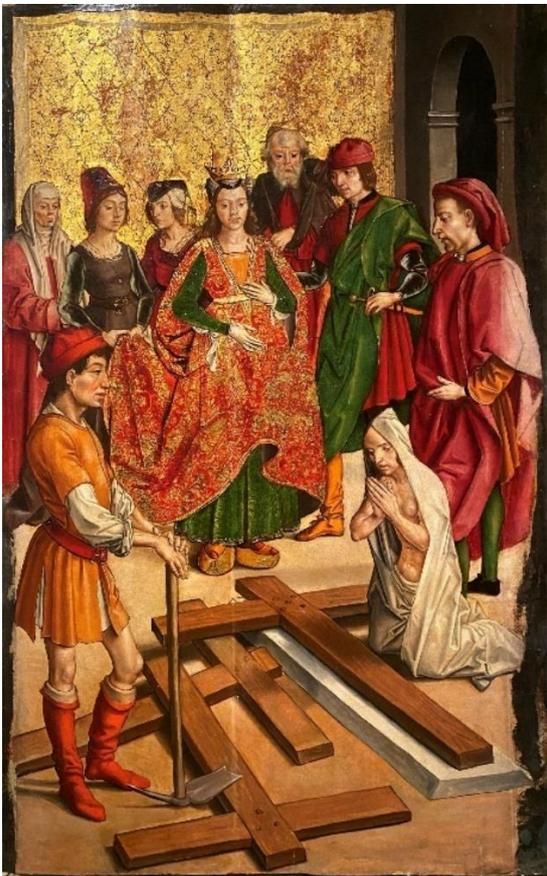


Fig. 32. *Verificación de la cruz de Cristo.* Pedro Berruguete. Hacia 1470-75. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 33. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 34. *Salomón*. Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Wikipedia.



Fig. 35. *Ezequías*. Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Almendrón.



Fig. 36. *Anuncio del ángel a Santa Ana*. Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Alamy.



Fig. 37. *Anuncio del ángel a San Joaquín.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Mariología.



Fig. 38. *Pretendientes de la Virgen.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Pinterest.



Fig. 39. *Nacimiento de la Virgen.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: Alamy.



Fig. 40. *Anunciación.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava. Fuente: Wikipedia.



Fig. 41. *Nacimiento de Cristo.* Pedro Berruguete. Hacia 1485. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Fuente: PiaSweetHome.

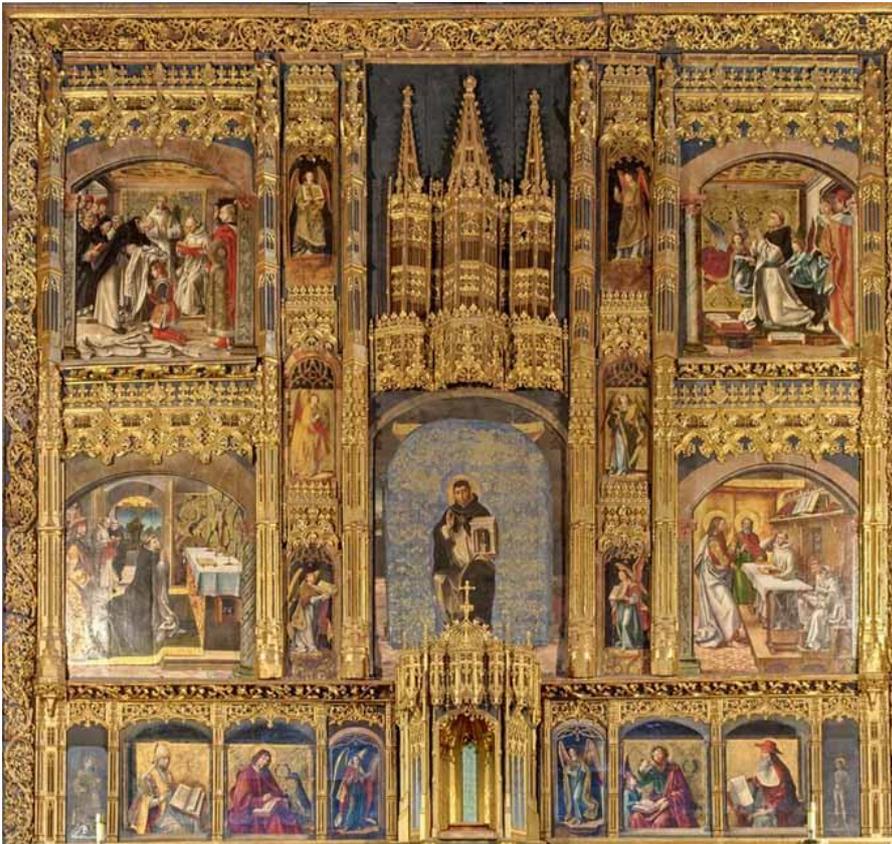


Fig. 42. Retablo mayor. Pedro Berruguete. 1493-99. Convento de Santo Tomás, Ávila. Fuente: Apuntes.Santanderlasalle.



Fig. 43. *Santo Tomás recibiendo los hábitos.* Pedro Berruguete. 1493-99. Óleo sobre tabla. Retablo mayor del Convento de Santo Tomás, Ávila. Fuente: Apuntes.Santanderlasalle.



Fig. 44. *Santo Tomás recibiendo el cingulo de castidad por dos ángeles.* Pedro Berruguete. 1493-99. Óleo sobre tabla. Retablo mayor del Convento de Santo Tomás, Ávila. Fuente: Apuntes.Santanderlasalle.



Fig. 45. *Santo Tomás en oración.* Pedro Berruguete. 1493-99. Óleo sobre tabla. Retablo mayor del Convento de Santo Tomás, Ávila. Fuente: Apuntes.Santanderlasalle.

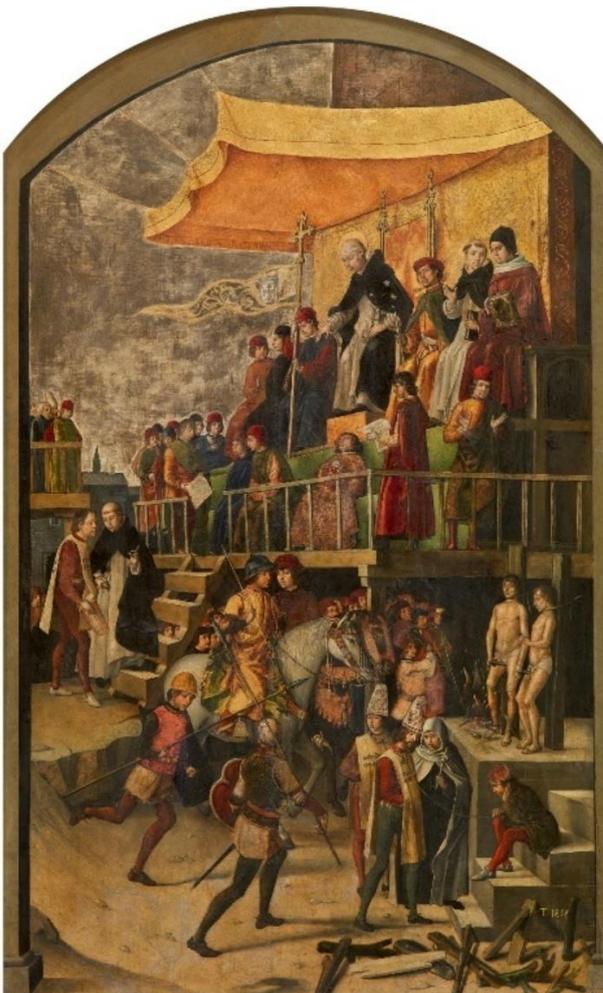


Fig. 46. *Auto de fe.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.

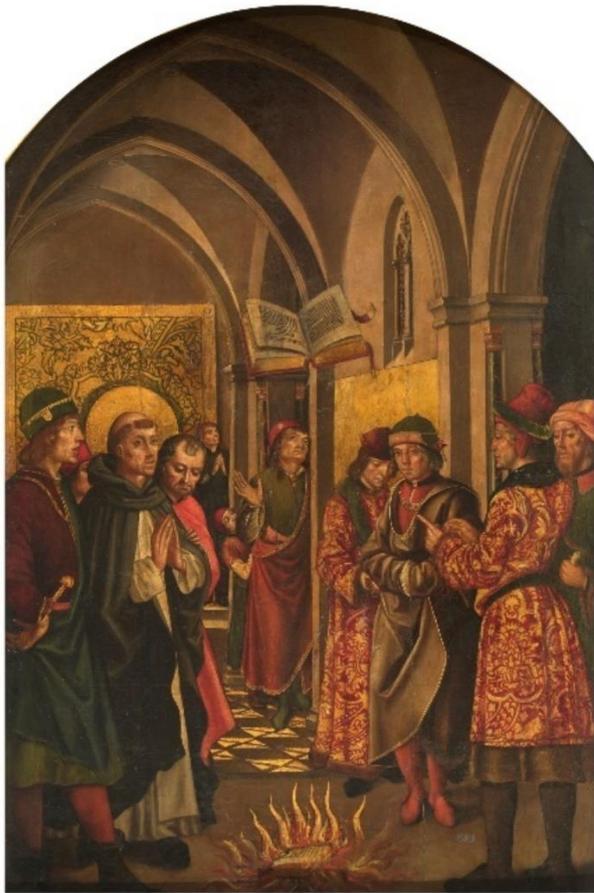


Fig. 47. *La prueba de fuego.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 48. *Santo Domingo resucita a un joven.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 49. *Aparición de la Virgen a una comunidad.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 50. *Muerte de San Pedro Mártir.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 51. *San Pedro Mártir en oración.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 52. *El milagro de la nube.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 53. *Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir.* Pedro Berruguete. 1491-99. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Web oficial del Museo del Prado.



Fig. 54. Retablo Mayor de la catedral de Ávila. Pedro Berruguete. 1499-1503. Fuente: Web oficial de la catedral de Ávila.



Fig. 55. *San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Lucas y San Juan.* Pedro Berruguete. 1499-1503. Óleo sobre tabla. Predela del retablo mayor de la catedral de Ávila. Fuente: Web oficial de la catedral de Ávila.



Fig. 56. *San Mateo, San Marcos, San Ambrosio y San Agustín.* Pedro Berruguete. 1499-1503. Óleo sobre tabla. Predela del retablo mayor de la catedral de Ávila. Fuente: Web oficial de la catedral de Ávila.

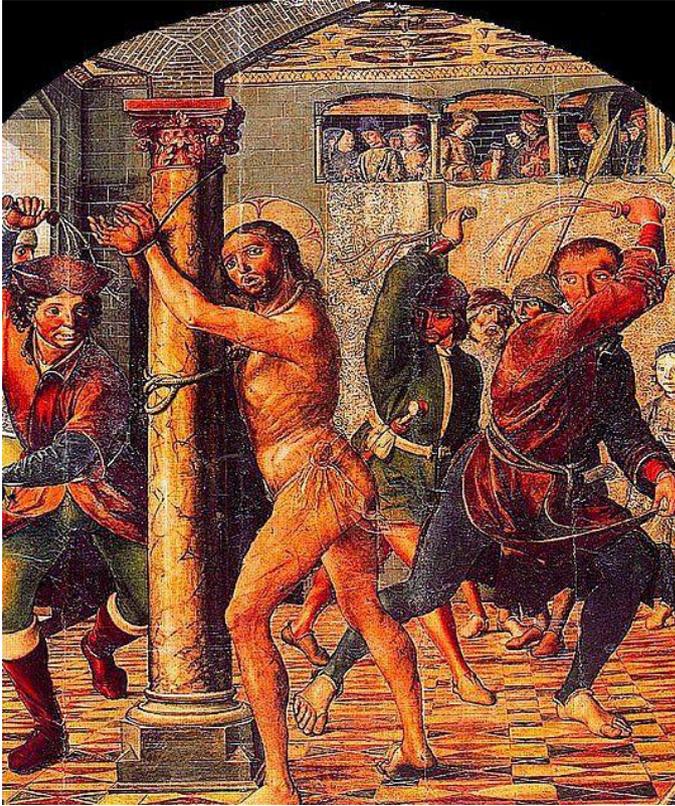


Fig. 57. *La Flagelación.* Pedro Berruguete. 1499-1503. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la catedral de Ávila. Fuente: Revista La Alcazaba.



Fig. 58. *Oración en el huerto.* Pedro Berruguete. 1499-1503. Óleo sobre tabla. Retablo mayor de la catedral de Ávila. Fuente: Revista La Alcazaba.

8. Bibliografía

Allende-Zalazar, Juan. 1927. "Pedro Berruguete en Italia". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8: 133-8.

Angulo, Diego. 1945. "Pedro Berruguete: dos obras probables de juventud". *Archivo Español de Arte* 69: 137-49.

Angulo, Diego. 1946. *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona: Editorial Juventud.

Angulo, Diego. 1954. *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae. Vol. XII. Madrid: Plus Ultra.

Aznar, J. Ramón. 1980. *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa Calpe.

Bernis, Carmen. 1959. "Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre sus obras". *Archivo español de Arte* 125: 9-28.

Bermúdez, Ceán. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. I. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037251&page=1> .

Brown, Jonathan. 1992. "España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas". En *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Checa, Fernando (com.), 113-32. Madrid: Ministerio de Cultura.

Caballero Escamilla. 2009. "Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila". *Anuario de Estudios Medievales* 39/1: 357-87.

Checa, Fernando. 1988. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Cruzada Villaamil, Gregorio. 1862. "Don Alonso Berruguete y González". En *El Arte en España*, vol. I, 5-10. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

Cruzada Villaamil, Gregorio. 1865. *Catálogo provisional, histórico y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-provisional-historial-y-razonado-del/54b0ec04-1f4a-4a43-b405-6d2c21668388> .

De la Plaza Santiago, Francisco Javier, y Redondo Cantero, María José. 1999. "Reyes de Judá". En *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores: catedral de Palencia 1999*, VV. AA., 254-5. Palencia: Las Edades del Hombre.

Gaya Nuño, J. Antonio. 1956. "En Italia, con Pedro Berruguete". *Goya* 15: 147-56.

Garrido, Carmen. 1978. "Contribución al estudio de la obra de Berruguete, utilizando los métodos físico-químicos de examen científico: 'La Anunciación' de la Cartuja de Miraflores (Burgos)". *Archivo Español de Arte* 203: 307-22.

- Gómez-Moreno, Manuel. 1983 (1901). *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- González Simancas, Manuel. 1925. "Un retablo de Pedro Berruguete". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, 231.
- Hulin de Loo, Georges. 1942. *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino*. Bruselas: Librairie Encyclopédique.
- Mariás, Fernando y Pereda, Felipe. 2002. "Petrus hispanus en Urbino y el bastón del *Gonfaloniere*: El problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española". *Archivo Español del Arte* 300: 361-80.
- Martínez González, Rafael. 1984. *Pedro Berruguete en Becerril de Campos: Las tablas del retablo de Nuestra Señora de la iglesia de Santa María*. Palencia: Caja de Ahorros de Palencia.
- Martínez González, Rafael. 1999. "Reyes y Profetas". En *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores: catedral de Palencia 1999*, VV. AA., 249-51. Palencia: Las Edades del Hombre.
- Mateo Gómez, Isabel. 1986. "Notas sobre el viaje de Pedro Berruguete a Italia". *Boletín Oficial del Museo del Prado* 20: 81-4.
- Nieto Alcaide, Víctor. 1996. *El arte del Renacimiento*. Madrid: Historia 16.
- Nieto Alcaide, Víctor y Pérez de Ayala, Juan. 1988. *Berruguete*. Los genios de la pintura española. 20. Madrid: Sarpe.
- Quadrado, José María. 1884. *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Ávila, Segovia*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Redondo Cantera, María José. 1999. "Los cuatro Evangelistas". En *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores: catedral de Palencia 1999*, VV. AA., 251-3. Palencia: Las Edades del Hombre.
- Redondo Cantera, María José. 1999. "Los Pretendientes de la Virgen". En *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores: catedral de Palencia 1999*, VV. AA., 256-7. Palencia: Las Edades del Hombre.
- Redondo Cantera; María José. 2020. "Micro-arquitecturas *al romano* en la pintura de Pedro Berruguete". *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 86: 95-139.
- Reynaud, Nicole y Ressorit, Claudie. 1991. "Les portraits d'Hommes Illustres du Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete". *La revue du Louvre et des musées du France* 1: 82-114.
- Silva Maroto, Pilar. 1988. "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila". *Anales de historia del arte* 1: 105-20.
- Silva Maroto, Pilar. 1998. *Pedro Berruguete*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Silva Maroto, Pilar, Lucco, Mauro, y Yarza Luaces, Joaquín. 2003. *Pedro Berruguete: el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Zalama, Miguel Ángel. 1988. “El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava (Palencia)”. *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 54: 361-75.

Zalama, Miguel Ángel. 1992. “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*, Checa, Fernando (com.), 407-8. Madrid: Ministerio de Cultura.

Zalama, Miguel Ángel. 2008. “*Ars SineScientia nihil est*. La geometría en el tránsito de las artes visuales de serviles a liberales”. En *Ciencia y arte: La construcción del espacio pictórico*, 67-98. Valladolid: Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal de la Universidad de Valladolid.

Zalama, Miguel Ángel. 2013. “El retablo de santa Eulalia en Paredes de Nava: de Pedro a Inocencio Berruguete”. En *Alonso Berruguete: su obra e influencia: actas del curso de la Universidad Casado de Alisal, celebrado en Palencia y Paredes de Nava entre los días 10 y 12 de noviembre de 2011*, 171-91. Palencia: Diputación de Palencia.

Zalama, Miguel Ángel. 2016. *El Renacimiento: Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra.