

Recibido en: 05/04/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

LA ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO, DE ALONSO BERRUGUETE, Y UNA PINTURA DESAPARECIDA DE SAN PIETRO IN MONTORIO*

THE STIGMATISATION OF SAINT FRANCIS OF ALONSO BERRUGUETE AND A MISSING PAINTING IN SAN PIETRO IN MONTORIO

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO
Universidad de Valladolid

Resumen

Se propone que el relieve de la *Estigmatización de San Francisco* en el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cáceres, de Alonso Berruguete, pudo inspirarse en una pintura desaparecida de San Pietro in Montorio, diseñada por Miguel Ángel y ejecutada por Piero d'Argenta, cuyo esquema general se conoce por un dibujo del padre Sebastiano Resta.

Palabras clave

Escultura del siglo XVI. Manierismo. Alonso Berruguete. Piero d'Argenta. Cáceres.

Abstract

The relief of the *Stigmatization of Saint Francis* in the altarpiece of the church of Santiago in Cáceres, by Alonso Berruguete, could be inspired by a missing painting in *San Pietro in Montorio*, designed by Michelangelo and painted by Piero d'Argenta, whose general scheme is known from a drawing by the priest Sebastiano Resta.

Key words

16th century Sculpture. Manierism. Alonso Berruguete. Piero d'Argenta. Cáceres.

Hace algunos años Agosti y Hirst publicaron un interesante artículo en el que desvelaban aspectos de la personalidad del poco conocido pintor Piero d'Argenta¹. En el mismo se sumaban a la opinión que tenían diversos críticos de que éste era el

* Artículo realizado dentro del GIR "Patrimonio e Iconografía en la Corona de Castilla", de la Universidad de Valladolid.

¹ AGOSTI, G. y HIRST, M., "Michelangelo, Piero d'Argenta and the 'Stigmatisation of St. Francis'", *The Burlington Magazine*, 1123 (octubre de 1966), pp. 683-684.

autor de un grupo de cuadros que seguían el estilo de Miguel Ángel, pues uno de ellos, -el tondo de la *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste* de Viena- presentaba relaciones estilísticas con la escuela ferraresa, y Argenta es una localidad próxima a Ferrara. Anteriormente este grupo de obras se habían relacionado también con la *Madonna de Manchester* (National Gallery, Londres), la cual hoy se admite como obra juvenil de Miguel Ángel.

Agosti y Hirst sitúan a d'Argenta en el entorno de Buonarroti, durante la primera estancia de éste en Roma, en la década de 1490. Muchos años más tarde el pintor y humanista cordobés Pablo de Céspedes en su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*², relaciona a Piero d'Argenta con Miguel Ángel en la ejecución de una obra desaparecida, como era la *Estigmatización de San Francisco*, pintada para San Pietro in Montorio. En su tratado el cordobés indica que era una obra de juventud del artista florentino, que estaba hecha al temple y había quien la consideraba realizada por un "Pedro de Argento"³. Agosti y Hirst suponen que estos datos le pudieron ser suministrados al español por Tommaso Cavalieri (hacia 1510-1587), con quien tuvo un trato cercano, o por cualquiera de sus amigos españoles en Roma.

Esta *Estigmatización* fue relacionada de una manera ambigua en el *Anonimo Magliabechiano* con Miguel Ángel, puesto que se indica que el cartón o diseño sería de éste, y quizá coloreado⁴. Giorgio Vasari en 1550 se lo adscribió, pero en 1554 rectifica y dice que sólo hizo el boceto, pero que la obra fue hecha por "un pintor que trabajó para el Cardenal Riario"⁵. La pintura fue trasladada desde la capilla en la que se encontraba a la sacristía, cuando Giovanni de' Vecchi (1536-1614) volvió a pintar en aquélla el mismo tema al fresco. Al final la obra desapareció, pero Agosti y Hirst la han identificado con un dibujo (fig. 1)⁶ que realizó el Padre Sebastiano Resta (1635-1714), importante coleccionista de dibujos, hacia 1700, quien indicaba que lo había hecho de memoria, basándose en los recuerdos que tenía de cuando había visto la pintura⁷.

² CÉSPEDES, P. de, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos y si aventaja a los modernos*, 1604. La edición más moderna es: CÉSPEDES, P. de, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, ed. a cargo de RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., Córdoba, 1998, pp. 241-298.

³ Citado por primera vez por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. V, Madrid, 1800, p. 307. Ver RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo*, Granada, 1993, pp. 435-436.

⁴ FREY, C., *Il Codice Magliabechiano*, Berlín, 1892, p. 129. Más recientemente, *L'Anonimo Magliabechiano*, ed. a cargo de FICARRA, A., Nápoles, 1968.

⁵ La edición más moderna en español de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* es la preparada por BELLOSI, L. y ROSSI, A., Madrid, Editorial Cátedra, 2007.

⁶ *British Library*, Londres. Forma parte del Ms. Lansdowne 802, Libro L, f. 214. Pluma y tinta.

⁷ AGOSTI, G. y HIRST, M., *ob. cit.*, p. 683.



Fig. 1.- Dibujo de la desaparecida pintura de la *Estigmatización de San Francisco*, en *San Pietro in Montorio*. Sebastián Resta. *British Library*. Londres. (AGOSTI, G. y HIRST, M., "Michelangelo, Piero d'Argenta and the 'Stigmatisation of St. Francis'", *The Burlington Magazine*, 1123 (octubre de 1966), p. 684, fig. 63).

Aunque este dibujo sólo sea una aproximación al original, en forma de un pequeño esbozo, se puede admitir que las líneas generales de la composición del original están allí reflejadas, como la posición y actitud gesticulante de San Francisco, la disposición en el plano izquierdo del hermano Elías, y el querubín que, situado sobre él, le impone los estigmas. Se advierte que se trataba de una pintura en formato paisado.

Lo que aquí nos interesa señalar es la relación que puede existir entre esta desaparecida pintura altorrenacentista romana y una tardía obra de Alonso Berruguete, como es el relieve del mismo tema situado en el primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cáceres⁸. Como se sabe, *el retablo de Cáceres* fue la última obra contratada por Berruguete, y la dejó inconclusa a su muerte.

Fue Martí y Monsó el autor que documentó el retablo como de Berruguete, a través de la exhumación del pleito que tuvieron sus herederos con los patronos de la obra. El escultor lo contrató el 24 de noviembre de 1557 con el testamentario de don Francisco de Carvajal, canónigo de Plasencia y benefactor de la iglesia careceña, muerto en 1557, don Francisco de Villalobos Carvajal⁹. Muerto Berruguete en 1561, la

⁸ Sobre la iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres, véase MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., *Cáceres en busca de una ciudad eterna*, Salamanca, 1987; ANDRÉS ORDAX, S. (dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura*, 3ª ed., Cáceres, 2006, p. 182.

⁹ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios Histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 157-168. Se basa en la lectura del pleito suscitado entre los patronos y los herederos de Berruguete.

obra estaba sin terminar, entre otras cosas, porque no había recibido todos los pagos a los que estaban obligados los herederos del canónigo, de manera que fueron su mujer, doña Juana de Pereda y su hijo Alonso Berruguete Pereda, los que debieron afrontar la terminación, transporte y montaje final, que tuvo lugar, según Martí y Monsó, en 1563. Este gran investigador indicó todas las vicisitudes del traslado y el descontento de los patronos por el estado en el que éste había llegado tras sufrir los efectos de una fuerte tormenta durante el camino¹⁰. Sus datos fueron corregidos posteriormente por Floriano¹¹, quien exhumó dos documentos más, por los que se demuestra que el retablo llegó a Cáceres en dos viajes realizados en 1565¹². No cabe duda de que en esta obra cacereña hay una fuerte intervención de maestros desconocidos, comisionados por los herederos de Berruguete para llevar a cabo la conclusión del mismo. Floriano llega a considerar que Berruguete sólo hizo el relieve de *la Estigmatización* y que el resto se fue haciendo trabajosamente en el taller por sus herederos. Además, una vez trasladado el retablo a Cáceres, en el pleito posterior se indicaban los cuantiosos daños ocasionados por una tormenta que sorprendió a la caravana que los transportaba. Martí documenta que fueron reparados por el pintor Francisco Rodríguez y el ensamblador Santiago de Robles. Además de la constancia de la intervención en 1569 de Antonio de Cervera, vecino de Plasencia, cuya labor fue tasada por Francisco Muriel Soriano, vecino de Trujillo¹³. Sin embargo, Floriano no encuentra ninguna referencia a la posible acción de las inclemencias del tiempo sobre el retablo, si bien admite que el mismo debió salir de Valladolid en malas condiciones¹⁴.

Todos los autores que han tratado este retablo consideran que este relieve de la *Estigmatización de San Francisco* (fig. 2) es el de mayor calidad del mismo y por lo tanto admiten la autografía plena del artista castellano en esta obra¹⁵. Se trata de una composición muy dinámica, en la que se repiten algunos elementos muy concretos de lo que deja ver el dibujo del Padre Resta.

El formato del relieve es alargado en la vertical, y como el resto de los relieves es de gran tamaño, al contrario que los que usaba anteriormente Berruguete, más interesado por los retablos de tipo casillero característicos del primer Renacimiento. San Francisco arrodillado muestra la pierna derecha

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ FLORIANO, A. C., *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete (historia documental)*, Cáceres, 1918.

¹² *Id.*, pp. 44-49.

¹³ MARTÍ Y MONSÓ, J., *ob. cit.*

¹⁴ FLORIANO, A. C., *ob. cit.*, p. 50.

¹⁵ Ya Orueta lo considera “de lo más hermoso que ha producido”. (ORUETA, R. de, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917, p. 186). FLORIANO, A. C. (*ob. cit.*, p. 26) también pondera la obra y señala que también podría ser berruguetesco el estofado, mucho más fino que el resto del retablo. De la misma manera, Camón indicaba que “la efigie de este santo es una de sus obras maestras” (CAMÓN AZNAR, J., *Alonso Berruguete*, Madrid, 1980, p. 180). Azcárate sólo veía en el retablo de Cáceres la mano de Berruguete en este relieve. (AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Escultura del siglo XVI*, col. *Ars Hispaniae*, t. XIII, Madrid, 1958, p. 153).



Fig. 2.- *Estigmatización de San Francisco*. Retablo mayor. Alonso Berruguete. Iglesia de Santiago. Cáceres.

adelantada, mientras que abre los brazos en diagonal, con un fuerte efecto de apropiación espacial, al igual que con un significado heroificante del santo a la hora de recibir los estigmas. En una posición ligeramente retrasada, el hermano Elías se encoge sobre sí mismo con una composición en *serpentinata*, cohibido por el portento sobrenatural. Encima, pintado, el querubín lanza sus rayos sobre el santo. La disposición de las tres figuras es similar en el dibujo de Resta y en el relieve cacereño, si bien el formato apaisado deja espacios más vacíos entre el santo y el hermano, por lo que el relieve berruguetesco, crea una impresión de angustia espacial más potenciada. La disposición del hermano es diferente en ambas obras, puesto que la composición frontal y serena del dibujo se transforma en una atormentada *serpentinata* manierista en el relieve español. Más cercana es la interpretación del santo, con la postura arrodillada, el ligero giro del cuerpo y los brazos abiertos. Berruguete aporta un mayor dinamismo y una mayor grandiosidad espacial. En resumen, la obra de San Pietro in Montorio es una obra clásica, mientras que Berruguete hace sobre la misma una versión plenamente manierista.

Las diferencias señaladas entre la obra romana y el relieve de Berruguete pueden deberse en parte al hecho indicado de que el Padre Resta hizo su dibujo

de aquélla de memoria, y por lo tanto, no se puede considerar un reflejo exacto de la composición en San Pietro in Montorio. Pero además hay que tener en cuenta que Berruguete fue un manierista muy preocupado por la originalidad y, aunque se advierten numerosos préstamos compositivos en sus creaciones, no se contenta con ser un mero copista sino que, por el contrario, busca transformar la idea original en una idea propia. Esta preocupación por la novedad artística se aprecia también en el hecho de que no suele repetir la misma idea cuando interpreta un mismo tema en varias obras¹⁶.

Cuando el joven Berruguete llega a Italia, su curiosidad no debió de alcanzar límites y se interesaría por estudiar todas las obras que existían en las ciudades que visitó. En Roma aparece cercano al círculo de Bramante. Así aparece participando en el concurso para hacer un modelo en cera del *Laocoonte*, como indica Vasari, y se ha señalado su participación en la decoración de las *Logge* y en la bóveda de la *Estancia de Heliodoro* de Rafael, ambas en el Vaticano, o su probable relación con Giuliano de Sangallo¹⁷, pero al mismo tiempo se sintió atraído por el arte miguelangelesco, quizá porque la tensión emocional del florentino se adaptaba mejor al temperamento del español. Además de estudiar el arte de Miguel Ángel, estudiaría otras creaciones de su círculo. La posibilidad de que hiciera un dibujo de la pintura de *San Pietro in Montorio*, cuya idea creativa pertenecía al gran maestro, aunque su ejecución definitiva fuera de Piero d'Argenta, es muy probable. Por otro lado, el hecho de que se tratara de una fundación española posibilita aún más que Berruguete se relacionara con esta institución religiosa, la visitara y estudiara en ella todo lo que fuera de su interés.

A su vuelta a España, el dibujo acompañaría en su equipaje a otros muchos realizados por el artista en Italia y lo conservaría en su taller, hasta que lo utilizó como fuente de inspiración en esta obra final de su producción. A este respecto ya he señalado que es un tema excepcional en la producción de Berruguete, pues no fue proclive a trabajar para patronos relacionados con los franciscanos, al contrario que Juan de Juni¹⁸. En este caso, como el patrono se llamaba Francisco, el tema se elegiría por referirse al santo homónimo de aquél.

¹⁶ Sobre el concepto de arte intelectualizado de Berruguete ver: MARÍAS, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, 1992; PARRADO DEL OLMO, J. M., *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539-1562)*, Valladolid, 2004, pp. 38 y ss.

¹⁷ Vasari cita este episodio sobre el concurso del *Laocoonte* en el capítulo dedicado a la vida de Jacopo Sansovino. Sobre la participación de Alonso Berruguete en las pinturas del Vaticano ver: DACOS, N., "Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphaël", *Arte cristiana*, 709 (julio-agosto 1985), pp. 245-257. ID., *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Barcelona, 2008, espec. pp. 252 y ss. y pp. 270-271; sobre la relación de sus obras primeras de escultura en España con dibujos de Giuliano de Sangallo, PARRADO DEL OLMO, J. M., "El retablo del Renacimiento y los Jerónimos. La Mejorada de Olmedo y El Parral de Segovia", *BSAA*, LXVI (2000), pp. 199-216.

¹⁸ PARRADO DEL OLMO, J. M., *Las tendencias...*, pp. 60-63.