

carretera. En primer lugar se perciben cimentaciones de tres arcas desaparecidas. Sigue el arca al que daremos el número ocho. Mide 3,50 mts. por lado. La puerta, 1,65 de alto por 0,71 de ancho. En el lateral que mira hacia la ciudad, el escudo de Valladolid y el guarismo de 1588. Esto indica que esta serie de arcas fueron las primeramente hechas. Cubierta apiramidada, de piedra, bien conservada.

Arca número nueve. Tiene forma de casa, con tejado a dos vertientes, toda de piedra bien labrada. Hay una moldura lisa, en forma de friso. En el lado que mira a la ciudad, restos de escudo de Valladolid. Mide 3,34 mts. de profundo, por 3,30 de ancho. La puerta, 0,71 de ancho.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

## ALONSO BERRUGUETE Y LA FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La fachada principal de la Universidad salmantina es una de las obras maestras del arte español. Pertenece a la categoría de fachada-retablo, o como felizmente definió Chueca Goitia, fachada-estandarte<sup>1</sup>. Ha sido estudiada en su doble aspecto formal y significativo. La alta calidad de tableros y relieves interesó a los estudiosos aplicados a cuestiones estilísticas. Hoy se ha despertado un vivo interés por los temas y su significado. Para Santiago Sebastián existe un «programa» coherente, que hay que entender en un ambiente culto como es la Universidad<sup>2</sup>.

Hoy deseamos aportar una idea a propósito de la escultura que ofrece la parte superior de la fachada. Por lo pronto conviene saber que ya estaba terminada toda la fachada por lo menos en 1529, según precisa don Manuel Gómez-Moreno<sup>3</sup>. Este autor supone, incluso, que entre los autores de los relieves figuraría un Juan de Troya (francés, de Troyes). Es evidente que tuvo que existir una participación de varios maestros, dada la amplitud del programa y el esmero de la ejecución. Pero dentro de la fachada, el tercio superior revela claramente la presencia de un escultor de un estilo absolutamente definido. Precisamente es esta parte la que posee un mayor compromiso con el simbolismo del conjunto.

Se trata de los medallones que rematan el cuerpo central, colocados sobre un fondo de venera, y del conjunto de relieves del cuerpo alto, incluida la talla decorativa. En la parte central hay un gran relieve, en que se representa a un Papa y un grupo de cardenales. Se barajan los nombres de los Papas Benedicto XIII, que dio los estatutos de la Universidad de Salamanca, y de

<sup>1</sup> Fernando CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, Madrid, 1953, p. 97.

<sup>2</sup> Santiago SEBASTIÁN y Luis CORTÉS, *Simbolismo de los programas de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973. Santiago SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Ensayos arte Cátedra, Madrid, 1978.

<sup>3</sup> Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, primer tomo, p. 233.

Martín V, que asignó nuevas constituciones. Evidentemente tiene que ser un pontífice ligado al historial del centro universitario salmantino. Se percibe un aire de discusión. El Papa mantiene una actitud admonitoria: eleva el brazo con autoridad, mientras que con la mano izquierda retiene unos libros, lo que potencia el valor de sus conocimientos.

Se contraponen dos tableros, con las figuras de Venus y Hércules; a los lados de la primera hay dos medallones de Príapo y Baco; Junto a Hércules se sitúan los medallones de Juno y de Júpiter. La iconografía está clara, así como lo fundamental de la iconología, según las opiniones de Sebastián y Cortés.

Frente al carácter estático del resto de la fachada, en todo este sector se nota un estilo vigoroso, de talla profunda, aire agitado, espíritu dramático. Considero que la mano de Alonso Berruguete ha intervenido en esta parte <sup>4</sup>.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO.—Los medallones del cuerpo central ofrecen tres figuras masculinas y una femenina. La mujer está en posición de tres cuartos y con el rostro en diagonal. El medallón que envuelve la cabeza con piel de león (será Hércules), ofrece la boca muy abierta. Hay dos medallones con cabezas de perfil, y expresión vocinglera. Uno de ellos ofrece la cabeza cubierta con el yelmo y tiene escorzo muy violento, pues el busto está de frente y la cabeza de perfil, el cuello con los músculos tensos y la cara en expresión trágica, boca abierta y anhelante.

El relieve central muestra al Papa sentado en trono, con respaldo decorado con arco y cubierto con la tiara pontificia. Se adivina el espíritu de polémica, las luchas en la curia romana. Figura admirable la del Papa, con una composición magistral. Las piernas se inclinan hacia la derecha, contraponiéndose la acción con la cabeza y el brazo levantado, que impulsan la composición en dirección contraria. Sólo un gran maestro que conoce a Miguel Ángel puede haber resuelto con tanta habilidad este problema de torsión. Cabeza magra y de expresión tensa, cuello estirado, boca abierta formando como un ocho, ojos hundidos. La capa forma una fina lámina, lo que acredita la gran habilidad del maestro. Los pliegues son ondulados; es de ver la graciosa terminación enroscada de esta capa. El cardenal que está en primer término a la izquierda lleva el sombrero en la mano. Frente al volumen neto del Papa y su giro en redondo, esta figura se muestra en relieve. Por eso el sombrero se ofrece en toda su planitud. Gran angustia en el rostro: ojos alucinantes, rostro enflaquecido, boca abierta. Su vestido se dispone como una cinta que ondea. Se enrolla en torno a la cabeza, como una lámina; describe ondulaciones junto al sombrero. Pero junto a estos pliegues, hay otros rectos y encañonados. Llama la atención esa mano que se exhibe. Junto a él hay otros dos cardenales, con la misma boca abierta y expresión lastimera. No hay duda de que el escultor ha deseado cargar la emoción en este costado de la escena.

En el otro lado, el cardenal del primer término, ofrece aspecto de desolación; si en el anterior hay una actitud de disputa altanera, a éste le vemos

<sup>4</sup> Las afinidades con Berruguete han sido advertidas por Azcárate con estas palabras, referidas a la fachada de la Universidad: «por su carácter nervioso y su canon alargado, ya casi nos recuerda las obras de madera del coetáneo Berruguete».

José María de AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 92.

vencido. Es un personaje de más edad, la mirada se dirige hacia el suelo. Presenta también ojos hundidos, boca muy abierta. Tiene el sombrero en la mano, pero lo sostiene sin fuerza; y está menos visible —de perfil— como si no deseara manifestar su dignidad abatida. En torno a la cabeza, el manto forma un borde cortante. Las telas forman una gran masa central, casi plana. Pero en cambio en los costados se disponen pliegues muy profundos y encañonados. A los lados se ven las cabezas de dos cardenales, como dialogantes.

La figura de Venus se muestra desnuda, contrabalanceándose las piernas. Con una mano trata de apoyar una columna que se cae, con la otra hace el gesto pudibundo. Cabeza inclinada, boca entreabierta. Los medallones de Baco y Príapo se contraponen. Baco recuerda un retrato de emperador romano. Rostro de notable blandura, ojos muy profundos; es de las mejores piezas del conjunto. Príapo está de perfil; en su rostro anida el espíritu de su sensualidad; talla del cabello a trépano.

Hércules apoya en la clava, que se incrusta en la axila. El cuerpo se desequilibra intencionalmente, alzándose el hombro. Total desnudez, hasta con alarde, pues el vestido se sitúa por detrás. Contraposto basado en el artificio de la clava. Extraordinaria cabeza, con cabello ensortijado, ojos profundos, y boca abierta. La cabeza de Juno se adapta a la forma redonda del medallón. De ahí que el manto la rodee. Posición inclinada, nariz recta, ojos con talla del iris y la pupila, expresión triste. Júpiter es un prodigio de talla en «bello estilo». Tiene una expresión que recuerda a Escopas. Boca entreabierta, ojos con el iris y la pupila tallados, cabello trepanado.

Los niños forman un feliz acompañamiento. Aparecen desnudos o con telas que forman ondas. Son de carnes grasientas; hay nuevamente un alarde de desnudez.

El escultor que ha hecho esto acredita que conoce perfectamente Italia. Está lleno de espíritu renacentista. Una desnudez tan exhibicionista no está entre las características de los artistas vulgares y sometidos. Existe un gran conocimiento de la estatuaria romana. El escultor domina el uso del trépano y esto es de notable significación, puesto que lo empleó Miguel Ángel. Talla el iris y la pupila y recorta profundamente los cabellos y barbas.

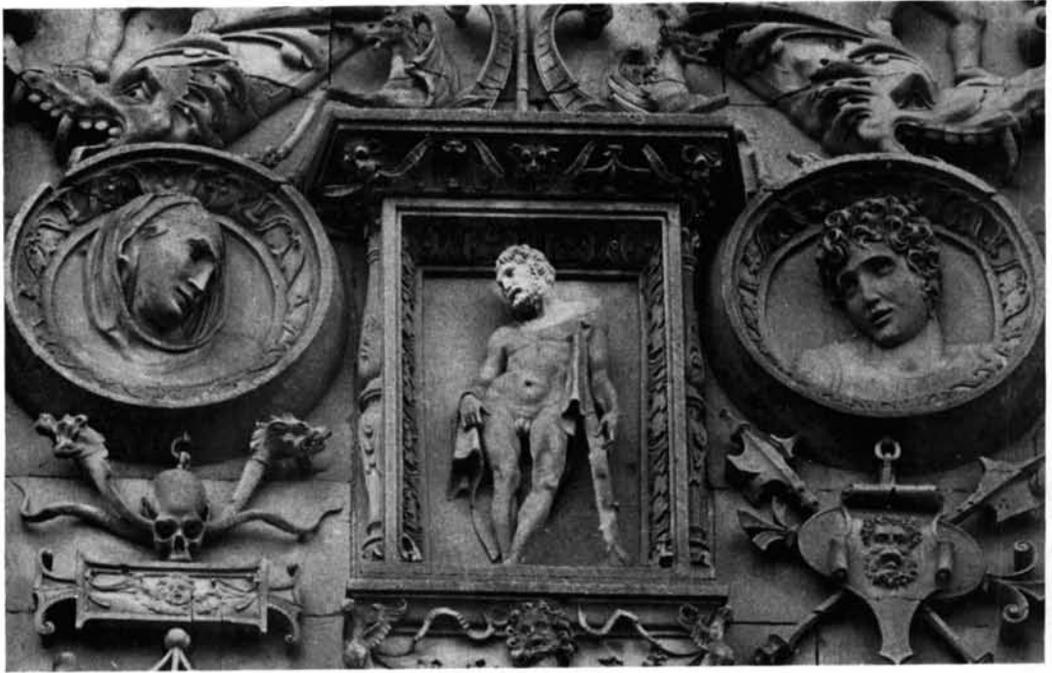
En la obra de Berruguete se dan particularidades estilísticas afines. Al estar hecha la fachada ya en 1529, las relaciones hay que establecerlas con los retablos de La Mejorada, terminado en 1526, y con el de San Benito, que se estaba haciendo a la sazón.

Las cabezas de Berruguete presentan normalmente facciones tensas, hueudas, ojos hundidos, boca abierta, anhelante, con tendencia a la disposición de ocho. Ejemplo patente es el Crucifijo del retablo de La Mejorada. El vestido se dispone de dos maneras. Unas veces forma tiras, que ondean; otras veces los pliegues caen rectos, en disposición acañonada. Menudea la nariz recta, sin entrecejo.

El esquema tripartito, con núcleo central y dos agrupaciones laterales, con cabezas que se ven directamente atraídas, se percibe en el relieve de la Ascensión, del retablo de La Mejorada; y asimismo en el retablo de la Epifanía, de la iglesia de Santiago, de Valladolid. El movimiento basculante del cuerpo, alternando el impulso de piernas y hombros, que se aprecia en la figura de Hércules, tiene su paralelo en el San Cristóbal. La composición circular de la cabeza de Juno puede relacionarse con la cabeza de la Virgen en las pinturas del retablo de San Benito, y también con la de un profeta



Salamanca. Fachada de la Universidad. Relieve de la parte superior.



1 y 2. Salamanca. Fachada de la Universidad, Relieves de la parte superior.



1



2



3



4

Valladolid. Museo Nacional de Escultura: 1, 2 y 3. Detalles del retablo de La Mejorada, por Alonso Berruguete.—4. Detalle de la escultura de San Benito, por Alonso Berruguete.

calvo del retablo de San Benito. Niños regordetes, de blandas carnes y paños ondeantes, menudean en el retablo de San Benito.

La blandura de la cabeza de Baco puede relacionarse con la de San Benito. La disposición hundida de los ojos se aprecia en el Crucifijo de San Benito, y en el yacente del cardenal Tavera, aunque en este caso se justifique por la utilización de la mascarilla mortuoria.

Pero lo más esencial de la relación estriba en la situación de tensión de los personajes, alucinados por la presencia de la figura central. Las figuras aparecen expectantes, ansiosas, con la mirada petrificada y la boca abierta en sensación de pasmus.

Debe advertirse que este tipo de escultura es el peculiar de Berruguete y de su propia invención, aunque esté motivado por el viaje a Italia. Ciertamente sus discípulos le imitan, pero más tarde. Podría argüirse que lo haya efectuado algún discípulo contemporáneo. Pero tanto Cornielis de Holanda como Juan de Cambrai, que realizan dos retablos bajo la dirección de Alonso Berruguete para el monasterio de San Benito de Valladolid, crean un tipo de figuras de tipo gotizante, alejadas de la trepidante expresión de las creaciones de Berruguete<sup>5</sup>.

Pero aparte de que la relación estilística con Berruguete es evidente, hay razones históricas justificativas. Sabemos que en 1529 se contrata el retablo mayor del colegio de Irlandeses, de Salamanca, obra que tardaría en realizar el maestro. Un contrato tan importante en esta ciudad, requiere un conocimiento del maestro. Desde luego los Fonseca, que lo promueven, eran linaje bien enterado de los valores artísticos del momento. Pero se comprende mejor este encargo si Berruguete era ya artista conocido en la ciudad.

Pero pensemos en el propio cliente: la Universidad. Nos hallamos ante uno de los puntales artísticos del Renacimiento. La explicación simbólica que hoy se da a los relieves de la fachada, patio y escalera, acredita una sensibilidad aguda por parte del estamento docente. Es un ejemplo de alta cultura. Pero si esto es así en el campo del pensamiento, consideremos que en la época se daba particular relevancia a los propios artistas. Conocido el programa, es lícito pensar que se acudiera a los mejores artífices. Se habla acerca de la libertad de imaginación de los programas, pero debe recordarse que Alonso Berruguete ofrecería una colaboración adecuada, por su desenfadado sentido de la concepción del arte. El mismo modo de concebir el desnudo artístico en el hombre y la mujer es todo un indicio. Más adelante en la catedral de Toledo emprendería unos relieves con un gratificante sentido de la belleza puramente formal.

Necesariamente la Universidad hubo de solicitar los servicios de los artistas más acreditados. Recuérdese que interviene Fernando Gallego en la pintura de la Librería, y Felipe Bigarny en el retablo de la capilla. Alonso Berruguete era en este momento personalidad cimera del arte español. En 1518 había contratado el sepulcro del Canciller Selvagio, en Zaragoza. Desde 1520, como ha demostrado Azcárate, tiene nómina en la Casa Real<sup>6</sup>. Tiene la con-

<sup>5</sup> Sobre estos retablos véase Luis RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, p. 231. Se trata de los retablos colaterales, de San Miguel y San Juan, cuyas esculturas se encuentran en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

<sup>6</sup> José María de AZCÁRATE, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963.

sideración de «pintor del rey», y tratamiento de «magnífico señor»; pinta las banderas y estandartes de la flota que salió para Flandes para que Carlos I tomara posesión del Imperio. Es hidalgo, posee abundantes bienes, y está autorizado para constituir mayorazgo. En la década del veinte, en que se hace la fachada, ofrece un arte maduro, goza del máximo prestigio y posee un taller organizado.

Alonso Berruguete había madurado en Italia, cerca de Miguel Angel; conocía el arte de la Roma clásica y estaba lleno de espíritu renacentista. Si realmente se trataba de crear un programa «humanístico», su participación garantizaría el programa. De esta manera las enseñanzas que se derivan de la fachada no se limitaría a una mera lectura, sino a una transmisión expresiva de su mensaje. No es baladí que esta colaboración de Berruguete que hemos defendido para esta fachada se aplique no al sector ornamental de la misma (los escudos, los tableros), sino a aquellas figuras cargadas de significación.

En todo caso, nuestro argumento se basa en la evidencia de una relación estilística. Si no resulta convincente, hay que sustituirlo por otra colaboración que tenga tanto valor artístico como representativo.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

## UNA PLANCHA DE GRABADO DE LA VIRGEN DE LA PASION, DE VALLADOLID

Dentro de la escasa producción del grabado en España, ocupa lugar importante el referente a imágenes de devoción. La piedad popular motivó el que se prodigaran estas reproducciones en estampa. Existen muchas láminas, especialmente en el gabinete de la Biblioteca Nacional, pero ciertamente el número de planchas resulta extremadamente corto. De ahí el interés de la placa que damos a conocer<sup>1</sup>. Corresponde a la imagen de Nuestra Señora de la Pasión, que recibía culto en el altar del templo de esta cofradía vallisoletana. Mide 26,5 por 18,5 centímetros. Es una talla dulce, en plancha de cobre. La imagen es una Piedad, con manto de vestir, sostenida por cuatro ángeles. El marco se decora con rocallas, conteniendo símbolos de la Pasión. Se deduce que sería el camarín. En la parte inferior figura una tarjeta, donde se hace constar la identificación de la imagen, el patronazgo de don Manuel Maldonado y las indulgencias otorgadas por el obispo de la ciudad don Manuel Rubín de Celis<sup>2</sup>. Está firmada y fechada: «Diego Pérez del esculp. En Valladolid, año

<sup>1</sup> Agradezco a su propietario, don Joaquín Díaz, las facilidades que me ha dado para examinarla.

<sup>2</sup> En esta tarjeta se lee lo siguiente: «Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Pasión, como se venera en Valladolid, en la iglesia de ilustre cofradía, quien la dedica del muy ilustre caballero Don Manuel Maldonado, señor de las villas de Peñamurias, la Cabra y Hernancobo, patrona de San Pedro y San Miguel. El Ylustrísimo señor Don Manuel Rubín de Celis, obispo de esta ciudad, concedió cuarenta días de indulgencia rezando una salbe a esta santa imagen».