

BERRUGUETE Y SU OBRA

RICARDO ORUETA



CASA EDITORIAL CALLEJA

RICARDO DE ORUETA
DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

BERRUGUETE Y SU OBRA

CON 166 FOTOGRAFADOS



MCMXVII

CASA EDITORIAL CALLEJA

FUNDADA EN 1876

M A D R I D

A L
ATENEO DE MADRID

CAPÍTULO I

BERRUGUETE

I

LA ESCULTURA CASTELLANA AL COMENZAR EL SIGLO XVI

LOS primeros veinte años del siglo xvi han sido para la escultura castellana una época de transición donde los nuevos elementos artísticos importados de Italia han ido sustituyendo, poco a poco, a los septentrionales que aquí existían, hasta dar nacimiento a un arte nuevo, o quizás mejor, a una manifestación diferente del mismo arte.

Durante los últimos siglos de la Edad Media, este arte plástico de Castilla fué exclusivamente de aluvi6n. Las influencias francesas primero, borgoñonas, flamencas y alemanas después, dominaron con preponderancia, y los artistas que mayor fama alcanzaron llevaron casi siempre el nombre de una ciudad o regi6n de allende el Pirineo. Por un González, Siloe, Cruz u Ortiz, aparecen muy repetidamente los Borgoña, Colonia, Holanda o Alemán, cuando no son los Lomme, Dankart, Egas o Guas, nombres que ellos mismos están delatando su procedencia ultramontana.

En otras artes, la arquitectura por ejemplo, estas influencias se fundieron, en nuestro suelo, con otras meridionales, y que, con algo que quizás pudiera llamarse

espíritu indígena, dieron lugar a un arte de caracteres más singulares y propios. En la escultura las influencias mahometanas no son tan claras, sin que esto sea decir que no aparezcan, y el espíritu nacional, probablemente muy vigoroso y determinado en aquellos tiempos, pero coincidiendo en muchas de sus notas esenciales con el espíritu de los pueblos del Norte, no logra destacarse y formar un arte substancialmente distinto, lo que no es obstáculo para que fuera perfectamente armonizado con la vida de este pueblo, muy hondamente sentido, muy propio y muy castellano.

La nota esencial en todas las artes de la Edad Media, que, como se ha llegado a reconocer, las diferencia espiritualmente de las artes paganas, es el sentimiento religioso. Dominado por él el artista, más que a la armonía de la proporción o a la belleza plástica de las formas corporales, tiende a la expresión de la idea, al dominio del pensamiento, a que la obra provoque emociones, y acepta como regla uniforme de su inspiración el que la verdad de la vida no está tan sólo en la verdad de las superficies corpóreas.

Esta nota, que, como digo, ha sido común al arte de todos los pueblos de la Edad Media, había de traer consigo, cuando de la escultura se trataba, el que en la ejecución siempre sobria, se desdeñara por principios de escuela —aun cuando en algunos países lo fuera más por las dificultades que ofrecía la materia o por la natural impericia de artistas arcaicos— toda riqueza de modelado y matizado vario de las masas y se fuese úni-

camente a la expresión, sin otro interés en el artista que el de convertir la emoción en acto. Los contornos interesan mucho más que las modalidades de las superficies, puesto que siendo ellos los que generan la actitud de la estatua, dan a ésta su acento más directo y más vigoroso, sin prestarse como las segundas a las divagaciones de un modelado anecdótico que, si a veces subrayan y matizan la emoción, las más de ellas la diluyen y atenúan. Esta actitud no tiende, salvo en un corto período, a ser rítmica ni cadenciosa, sino natural y expresiva, casi siempre candorosa e ingenua, y en todos los casos sincera. La acción dramática no se concentra, como ocurre luego más tarde, solamente en la cabeza con exclusión de las demás partes del cuerpo, pues aunque aquella tenga siempre un grandísimo valor, los efectos se consiguen por el conjunto perfectamente armonizado de todas, ganando así la figura en espontaneidad y en fuerza lo que quizás pudiera perder en complejidades psicológicas. Las proporciones, que a principios del siglo xv son cortas y pesadas, se van alargando algo durante todo su transcurso, y no es raro ver aparecer desde su segunda mitad algunas estatuas, sobre todo sepulcrales, que alcanzan una longitud de siete cabezas y media. Los paños, muy duros, muy quebrados, con grandes contrastes de luz y sombra, han de ser vigorosos y expresivos, hasta en la penumbra indecisa de una capilla interior, y no dejar transparentar las formas corporales ni despertar la menor sensualidad, por velada que esté. Los personajes se agrupan, cuando el asunto lo requie-

re, sin tener para nada en cuenta la belleza de la composición, en sus líneas generales, ni en el modo de reunir las figuras; no hay armonías sabias ni bellas en la combinación ni se persigue más que la claridad, para con ella generalizar a todos el interés y producirlo con mucha energía. El relieve pictórico, esto es, imitando una pintura con variedad de términos y de accesorios, no se conoce apenas; los retablos, sepulcros, sillerías, etc., se adornan con grupos de esculturas exentas o con medias figuras pegadas a un tablero, y estos mismos grupos, hechos en mayor tamaño y algo simplificados en el número de sus personajes, son los que luego, en tiempos posteriores, se sacarán en procesión y constituirán nuestros típicos *pasos*. La policromía se perfecciona y se complica, no sólo utilizando mayor número de colores, sino obteniendo más hermosos efectos de la imitación de los brocados y demás tejidos, y buscando combinaciones más acertadas del oro o la plata con los demás tonos.

Éstos, que son someramente los principales rasgos técnicos de los últimos tiempos del goticismo, puede afirmarse que aun incluyendo a Italia, donde a la sazón se verificaba un gran movimiento espiritual, se dan de una manera bastante uniforme en todos los países, hasta el extremo de que aun las personas poco peritas, sólo con cierta costumbre de ver obras de arte, logran distinguir con facilidad una estatua de este período, fuere cual fuere su procedencia. Y no deja de ser razonable: dominando en todas partes un mismo espíritu religioso,

inspirador principal de las artes plásticas, como queda apuntado, que era comprendido por todos de una manera casi igual y engendraba en todos los mismos sentimientos, el comercio espiritual de aquellos pueblos no había de oponer fronteras a la libre circulación de las ideas, realizándose así una obra de naciones más que de individuos, caracterizada cuando de escultura se trataba, por una íntima cohesión entre la manera de ejecutar y la manera de sentir.

Claro está que, entonces como siempre, el espíritu religioso había de ofrecer ciertas variantes y había de ir fundido con algunos otros ideales muy peculiares de cada pueblo, que también habrían de ejercer una influencia, si no tan imperiosa, marcada por lo menos en todas las manifestaciones de la vida. Esto hace que las personas peritas lleguen a conocer, con relativa facilidad, una escultura castellana, aunque esté labrada por artista septentrional, y establezcan distinciones de escuela entre los diferentes países.

El gran número de iglesias, monasterios, hospitales y demás fundaciones piadosas que todavía se conservan del siglo xv, están atestiguando, más quizás que los mismos cronistas, el ardimiento del pueblo castellano por su fe, y cómo ésta inspiraba las más importantes manifestaciones de su vida y consumía también una parte no pequeña de sus riquezas. Entonces se terminan las antiguas catedrales, casi siempre con mayor esplendor que se comenzaron, y se edifican otras nuevas más amplias y más costosas; también se restauran tem-

plos en cantidad inusitada, adornándolos con una profusión y un boato como no se había conocido en los siglos anteriores. Prescindiendo por el momento de la mayor o menor pureza y gusto de aquel estilo, éste es el siglo de la exuberancia ornamental y de las muchas obras y muy costosas.

Paralelo a esto, se ha dicho y hasta se ha reconocido que por muchas causas, que no son del caso ahora, el pueblo castellano de aquellos días era uno de los más tolerantes de Europa. De creencias profundamente arraigadas que le llevaron a muy altas empresas, pero que no impidieron que se estableciese un respeto mutuo entre aquellos hombres de religiones tan diferentes, que convivían en el mismo suelo. Así se vió que los judíos, a pesar de ciertas persecuciones pasajeras, que obedecían a causas más políticas y sociales que religiosas, fuesen los dueños de la banca, ejerciesen las profesiones más científicas y cargos muy altos, y escribiesen libros doctrinales que se leían con respeto y llegaban a alcanzar popularidad; que los conversos fuesen acogidos sin reparo en el trato social y alianzas de familia y obtuviesen las mitras más importantes; y que los mismos moros, durante todo el reinado de Enrique IV, ocuparan los altos puestos palaciegos sin tener que abjurar su religión, y aun se dijere que el propio rey mostraba predilección por sus costumbres y sus creencias.

Se reconoce también que otros pueblos más libres de las continuas luchas que aquí nos ocupaban pudieron

pensar más hondamente de lo que pensara el nuestro, y que esta quizás sea la causa de que aquí no se registren herejías en los siglos medios, de que hasta después de los Concilios de Constanza y Basilea no se empiecen a escribir obras teológicas, y de que se muestre tanta indiferencia ante el gran cisma que conmovió a toda Europa. Si esto es así, no es extraño que esta religión más tradicional y empírica que científica, acentuara, como parece que lo hizo, su nota sentimental, al mismo tiempo que se contagiaba con un fondo de superstición que fué luego tan difícil de corregir.

Únase a todo esto que las costumbres eran sumamente libres, quizás con exceso, y cuando hay mucho que perdonar no se puede ser muy intransigente; que la industria, el comercio y, sobre todo, la ganadería, estaban florecientes, como luego no lo volvieron a estar, y que el pueblo rico y tranquilo, a pesar de las contiendas de los nobles, en las que no tomaba parte o la tomaba muy pequeña, había ido refinando su vida material y comenzaba a hacer lo propio con sus necesidades sentimentales, mientras que la nobleza, poderosa como nunca y apasionada por el lujo y el bienestar, iba tan lejos en aquel refinamiento que estaba a punto de dar en la afectación y el decadentismo.

Por todo esto, la escultura castellana de los últimos tiempos del goticismo es un arte tan fuertemente expresivo como el de los pueblos del Norte; que sólo toma de la vida lo que conduce de un modo directo a la emoción; pero esta emoción es aquí más varia, algo

más elevada y más serena, no tan sombría, y en ocasiones más indirecta y más compleja. Tal vez tuviera ya el germen de aquel arte tétrico que comenzaba a apuntar en Europa y tanto había de agradar a los españoles de los siglos futuros, pero entonces, en el siglo xv y comienzos del xvi, no era Castilla, ciertamente, el pueblo que daba la nota más aguda.

Este es el tiempo en que los grandes retablos, tan característicos en el arte español, adquieren todo su desarrollo. Su objeto principal, aparte el decorativo, es narrar de un modo gráfico, claro y muy expresivo, para despertar interés y devoción, las principales escenas de la vida de Cristo o de algún santo, y claro está que estas escenas habían de ser las que quisieran los fieles de entonces o los cabildos o potentados que pagaran la obra. Pues bien, mientras que los retablos alemanes, flamencos y franceses, se llenan con las historias más dramáticas del Evangelio, los castellanos dan su preferencia a las más plácidas: la Encarnación, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección y claro está que al Crucifijo, tema capital del arte cristiano, que se coloca en el lugar central o culminante para que atraiga así todo el interés; pero ni aun aquí se recarga la nota patética; se le da majestad, no dolor; se prefiere en Cristo el aspecto de Dios, al aspecto de Hombre; se le presenta tranquilo, sereno, con los brazos muy abiertos, horizontales, el cuerpo recto, sin contorsiones, y el rostro serio, a lo sumo triste, pero no dolorido. Cuando el Cristo no se labra para colocarlo en un retablo, sino aislado en un al-

tar, entonces sí, se le suele poner una nota de dolor intenso, pero siempre dolor moral, jamás físico, algo muy fuerte que sobrecoge, pero no se da nunca el caso de que uno de estos Cristos inspire lástima y compasión.

Los temas más dramáticos de la Pasión: los Azotes, la calle de la Amargura, el Descendimiento y, sobre todo, la Piedad, que estaba tan en boga entonces, son aquí más graves, más silenciosos y serenamente doloridos, sin muecas ni gesticulaciones. Sus personajes se hallan íntimamente unidos por la escena misma, que es la que interesa en su totalidad, la que armoniza toda la composición y la que ordena y valora la acción de cada figura, sin que desentone ningún acto aislado que distraiga.

El asunto más frecuente aquí, como en todas partes durante el final de la Edad Media, es la Virgen Madre, que siguiendo la costumbre general, se suele representar de pie, mostrando el Niño a la adoración de los fieles. También, como la Virgen francesa, suele sonreír la nuestra, pero mientras que en aquélla es una sonrisa de pura coquetería, que no se dirige a nadie ni tiene más objeto que embellecer el rostro dándole alegría, en la castellana es una sonrisa de amor y de ternura, siempre dirigida a su Hijo o a los devotos que se suponen delante. El Niño no está nunca desnudo, como aparece en los brazos de las Vírgenes alemanas, ni los ropajes son tan amplios y pesados, ni arrastran tanto, ni sus pliegues llegan a ser tan quebrados y duros, siéndolo mucho, aunque tampoco adolezcan de excesivamente finos y ligeros ni se ciñan tanto al cuerpo como los de las francesas.

Esta iconografía se completa con las imágenes de los santos populares y los acontecimientos memorables de sus vidas, siendo de notar que se prescinde de los asuntos más o menos abstractos o simbólicos, de las alegorías y de las escenas y los personajes de la Biblia, así como de las visiones del Apocalipsis. Son raras las representaciones de la Trinidad o del Padre Eterno, tan frecuentes en los países de esta misma familia artística; lo mismo ocurre con la Sinagoga y la Iglesia, y con los profetas y sibilas que predijeron la venida del Mesías, y con el Juicio final, la Coronación de la Virgen y el Tetrámorfo, que tan en boga estuvieron aquí mismo en los primeros tiempos del arte gótico. El imaginero de entonces sabe muy bien que el hombre no se gobierna por ideas, sino por emociones y por imágenes, y que muy particularmente el castellano, no experimenta goce al pensar, al comprender ni al interpretar, sino únicamente al sentir; por eso tiende a sentir también, a observar la vida en sus cuadros de mayor intimidad, para trasladar luego a expresión visible y tangible las notas esenciales de esa observación y de ese sentimiento. Es un arte ante todo reproductor de la vida, si no con la precisión de sus formas materiales, con la sinceridad y el verismo de sus emociones más intensas.

Ahora bien, aun cuando el arte septentrional abunde en esas creaciones puramente intelectuales, sigue siendo su principal característica la misma que aquí, la traducción por encima de todo, del acento vital. Pero como ya decía, esos pueblos, tal vez por ser más rudos, nece-

sitan de una mayor fuerza expresiva para producir la emoción, y ponen en su arte, además de un realismo más minucioso, una nota pasional más simple, pero más intensa, propia para impresionar a las clases populares, muy clara y muy violenta en su dramatismo, contrastando con el nuestro, que tiende a sentimientos más suaves y a una escala mayor y más variada de medias tintas emocionales.

Quizás acabe de aclarar esto una ojeada comparativa circunscrita a una sola rama del arte plástico, al arte funerario, y a solos dos países muy próximos, Borgoña con Francia, y Castilla. En los comienzos del siglo xv, aparece en Dijón un nuevo tipo sepulcral que muy pronto obtiene universal aceptación y se extiende por todos los países de arte gótico: el sepulcro de Felipe el Atrevido. La novedad que trae, aparte de sus bellísimas proporciones y la grandiosidad con que están concebidas y ejecutadas sus esculturas, es la de sustituir las antiguas escenas del duelo y del funeral, que iban cayendo en desuso, por una procesión de pequeños encapuchados que, en actitud dolorida, circulan con paso lento tras una rica columnata adosada a los cuatro costados de la cama mortuoria. También los antiguos ángeles, transportadores del alma, vienen ahora, con la misión de velar el cádaver, a colocarse en su cabecera y a ser un espléndido motivo de decoración, al mismo tiempo que aportan la nota religiosa que no debía faltar, mientras que la simbólica la dan un león o un perro, colocados a los pies, representativos de la soberanía, la fidelidad y la

resurrección en la otra vida. Reuniendo y ordenando así las escenas que antes solían estar separadas, y trayéndolas a formar parte integrante del sepulcro mismo y aun a ser en ocasiones elementos vivos de su construcción, se traban y se funden íntimamente los diferentes valores arquitectónicos, ornamentales y emotivos antes dispersos, y se le da unidad y carácter monumental a la obra, que se destaca aislada en el centro de la nave o la capilla.

Así se llega a la forma más concisa, más ordenada y más clara de expresar lo que comúnmente se ha querido expresar en todos los sepulcros cristianos: el dolor causado por la muerte de un justo y la esperanza de que su alma esté gozando de una paz eterna; porque el otro sentimiento, también muy cristiano, de horror a la muerte, no aparece de un modo directo en los sepulcros de Dijón. Pero aun en aquellos, la expresión se ordena además en su modo, en la vehemencia y acentuación de los diferentes motivos emocionales, y mientras que en la parte alta donde está tendida la imagen del difunto y velan los ángeles guardianes y el león simbólico, todo es hieratismo, serenidad y reposo, abajo, en el cortejo fúnebre, expresivo del dolor, no hay más que calor o intimidad, pero una intimidad esencialmente humana, y humana en el sentido de la vida diaria y común, con rasgos personales, movimientos sorprendidos y detalles episódicos. Los pequeños encapuchados, alguno de los cuales llega a ocultar el rostro por completo, son una novedad de gran fuerza dramática,

que se ha cuidado suavizar entremezclándoles algunas otras figuritas muy delicadas, llenas de gracia candorosa, que regocijan el alma más que la comueven; y si alguno de estos detalles, así aislados, pudieran distraer y perturbar, el conjunto todo, con su movimiento pausado, es serio, majestuoso y triste, profundamente triste.

Este es el tipo sepulcral que se extiende por la Europa gótica. Pero cada país desintegra a su manera estos elementos, los funde con otros preexistentes, los valora conforme al espíritu indígena, y ni uno solo, ni aun la Borgoña, lo conserva mucho tiempo tal como lo recibió. En el mismo Dijón, y haciendo pareja con el de Felipe el Atrevido, se levanta años más tarde otro sepulcro que reproduce el tipo con toda fidelidad: idénticas son las proporciones, la distribución y hasta la factura; sin embargo, la procesión que circula por el zócalo ofrece ya variantes; su expresión de aquella vida cotidiana se ha marcado tanto, se ha hecho tan exageradamente singular y concreta, que ya no traduce un dolor más o menos vivo, pero siempre de un orden general, sino el dolor preciso de aquel pueblo y tal vez de aquel momento. Su realismo burgués, sobrecargado de notas individuales, resulta más gracioso y divertido que patético, porque equivocadamente se ha tendido a confundir lo que hay de esencial y hondo en la tristeza humana con lo que no es más que anécdota y sucedido.

Este realismo se extiende por toda Francia, que a pesar de sus prejuicios manieristas del siglo xiv se mostraba sobradamente preparada para recibirlo, pero

cambiando la alegría infantil y caricaturesca con que comenzara y tomando tonos más sombríos, más melodramáticos y más materialistas. Desde luego se busca con interés el parecido y se convierten las yacentes en hermosos retratos que perpetúan la memoria del difunto con las notas más típicas de su figura. Además de esto, la novedad del encapuchado es la que más sorprende y la que se copia en todas partes¹; se le destaca de la procesión, se le hace crecer en sus proporciones y se le coloca de pie o de rodillas en las cuatro esquinas del lecho fúnebre, con el rostro cubierto, y dando más la impresión lúgubre del misterio de la muerte que la de llanto y dolor concreto que causaba en el sepulcro de Felipe el Atrevido. Pero no se detiene aquí la evolución; aún se acentúa el aire sombrío y tétrico de estas figuras a la par que se aumenta su tamaño y su importancia, y se llega al monumento a Felipe Pot, donde se les hace transportar la yacente y compartir con ella el papel de protagonista. En la lauda de Jacques Germain (1424), hoy en el Museo de Dijón, no basta eso, se encapucha a la misma yacente, y ella, con su rostro cubierto, es la

Tienen, o tenían cortejo de encapuchados los sepulcros de Aimé de Chalons († 1431), en la Abadía de Baume-les-Mercuris (Côte d'Or); del bastardo de Saint-Pol en Ailly-sur-Noye (Somme); de Pedro d'Evreux-Navarre († 1418), y su esposa Catalina d'Alençon, hoy en el Louvre; de Carlos de Borbón e Inés de Borgoña en Savigny (1453); de Ana de Borgoña (1432); de Dionisio de Moulin, obispo de París, en Notre-Dame, que estaba adornado con cuarenta y nueve figuritas de cobre; el de Juan de Viena, en la capilla del castillo de Pagny, y otros muchos que harían esta lista interminable.

que ahora pregunta, con voz espantable, por lo que podrá haber detrás de aquellos velos, sugiriendo la terrible idea de la descomposición de la materia. Sin embargo, no debía ser este arte evocador de vagas emociones el que más se conformara con la sensibilidad de aquel pueblo: había que concretar y definir con toda claridad, y acentuando la nota realista poner ante los ojos la materia misma en todo el horror de su desintegración, como ya unos años antes, en 1404, se había iniciado en la hermosa tumba del cardenal Lagrange ¹. Así en la del obispo Beauveau, en la catedral de Angers, aparece un esqueleto revestido, en terrible contraste, con los ricos hábitos episcopales, y en la de Renato de Anjou, en el mismo templo, el manto real y la corona no cubren más que otros miserables despojos; en la de Felipe Morvilliers (1438), alternan los llorones con cadáveres envueltos en sudarios, y arraigando esta tendencia por toda Francia se perpetúa hasta muy entrado el siglo XVI, en que todavía se ven esqueletos y momias roídas por gusanos en los sepulcros de Juana de Borbón, duquesa de Auvernia († 1521), y en el de Renato de Chalons, conde Nassau († 1544) ².

En cuanto a España, si bien es cierto que un escultor de Tournai trae a Pamplona, al mismo tiempo que aparece en Dijón ³, el nuevo tipo monumental, y que

¹ En la iglesia de San Marcial de Avignon, y hoy en el Museo Calvet de la misma ciudad.

² El primero en Vic-le-Comte y el segundo en Bar-le-Duc.

³ Emile Bertaux: artículo titulado «Le tombeau de Charles le No-

otro artista de Daroca se distingue en la labra del segundo mausoleo de la capital de Borgoña, no parece, sin embargo, que estos modelos causaran una impresión muy honda en el reino castellano. Aquí eran ya muy frecuentes, desde los tiempos más remotos, los sepulcros exentos, con nichos en el zócalo ocupados por figuras, casi siempre santos ¹, y a veces, muy pocas, escenas del Nuevo Testamento. Las representaciones del duelo, el funeral, la conducción del alma al Cielo, y los episodios de la vida del difunto, habían estado muy en moda durante los siglos anteriores ², pero ya habían caído en completo desuso. Lo que principalmente adornan los costados de la cama mortuoria, ya se encuentre colocada en el centro de la capilla, o adosada a un muro, o empotrada en un arco presentando un solo lado, suelen ser simples molduras y adornos geométricos o vegetales muy estilizados, las armas del difunto tenidas por ángeles, pajecillos o figurones, y los santos ya mencionados. También se inicia en este siglo, y es frecuente en sus finales, el destacar en las cuatro esquinas del monumento, como ocurre en los que guardan los restos de D. Álvaro de Luna y de su esposa, en Toledo, unos frailes, o pajes, o dueñas arrodillados, pero

ble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre.» (*Gazette des Beaux Arts*; 1908.)

¹ Entre otros muchos, se puede poner como ejemplo, el más hermoso quizás de este tipo, el sepulcro de D. Gil de Albornoz, en la catedral de Toledo.

² Abundantísimas en las catedrales de León, Salamanca, Burgos, Ávila, etc.

siempre con el rostro descubierto, causando una emoción discreta de respeto y de quietud, sin nada que atemorice ni sobrecoja. El sepulcro castellano del siglo xv no trata nunca de dar saludables enseñanzas, ni quiere ser trágico, y hasta parece que huye de evocar de un modo directo la idea lúgubre de la muerte. Es, a lo sumo, triste, serenamente triste, pero siempre con contención y silencio. No le importa tampoco decirnos cómo fuera físicamente el difunto, ni las clases sociales que lo lloraron; pero, en cambio, pone gran cuidado en perpetuar gráficamente y por las inscripciones, que era muy alto señor, muy poderoso, muy honrado, que tenía tales y cuales blasones, que lo servían pajes o dueñas, que pertenecía a tal orden militar o gozaba de ciertos honores. Es un monumento al difunto y a su gloria y honor, que es lo que más interesa, pero no a los detalles de su vida. Los motivos religiosos suelen obtener lugares preferentes; pero hay ocasiones en que sólo ocupan los secundarios, y otras, aunque muy pocas, en que no aparecen en ninguno. Las yacentes u orantes son, a veces, retratos, pero no siempre, ni tampoco es esta la regla general ¹. Lo corriente es que aparezcan tendidas, impersonales, serenas e imponentes en su gravedad.

¹ A más del sinnúmero de obras que se podría traer a colación, es interesante para demostrar lo que era costumbre en aquel tiempo, una de las cláusulas del contrato celebrado entre D. Alfonso de Velasco y el maestro Egas en 12 de Septiembre de 1467, para la ejecución de los sepulcros de Guadalupe, encontrado y publicado por los PP. Rubio y Acemel en el número de Septiembre de 1912 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, y que, copiado a la letra dice: «Se han de asen-

El no querer los artistas de entonces representar la muerte en sus particularismos y el repugnarles su recuerdo, los llevaba, tratándose de monumentos sepulcrales y de estatuas de difuntos, al empleo de matices suaves y delicados que velaran de algún modo la impresión. Así, cuando las nuevas exigencias del arte comienzan a requerir cierto espíritu en las esculturas, incluso en las de difuntos, aparecen las estatuas dormidas, que en el siglo xv son muy frecuentes pero que aquí abundan todavía más, con la cabeza inclinada a un lado y en actitud de tranquilo reposo, en nada semejante al reposo hierático de la muerte. También abundan las que conservan los ojos abiertos y un libro entre las manos, como si acabaran de interrumpir su lectura; las que repasan con los dedos las cuentas de su rosario, y las que empuñan la espada, si no con actitud belicosa, por lo menos con un resto esfumado de acción. Se tiende siempre a disfrazar la muerte, y cuando esto no es posible, a presentarla sólo en el último término del pensamiento

»tar dos bultos de ymagines puestos de Rodillas cada vno de altura de vn onbre comunal, el vno ha de ser de onbre e el otro de muger...»

Como se ve, sólo se le exige al artista que un bulto sea de hombre y el otro de mujer, así, de una manera general, sin hablar para nada de parecidos ni de otros particularismos. En cambio, en lo que sigue del contrato se detalla con toda minuciosidad cómo han de ser los trajes y hasta las alhajas y adornos que habían de llevar las estatuas. Y téngase en cuenta que se trataba de uno de los artistas más afamados de entonces y de un señor de los más poderosos, que ni el uno había de encontrar dificultades técnicas para hacer retratos si se los hubieran pedido, ni el otro hubiera dejado de exigirlo si hubiera sido costumbre y él los hubiera visto en las tumbas de otros grandes magnates.

y de la emoción, detrás de otras impresiones que se tenían por más bellas. Se ve una tendencia a apartar de la estatua principal toda idea lúgubre o siquiera triste, pero esta tristeza se la solía trasladar a una figura secundaria, de menor tamaño, que unas veces era un delicado paje-cillo que amorosamente se recostaba a los pies de su señor, y otras una dueña que, con aire devoto y grave, leía un libro de oraciones, sustituyéndose en estos casos a los animales simbólicos, por estas figuras de un patético más real y que eran una encarnación viviente, positiva y honda, no ya un símbolo, de la fidelidad y amor entre los hombres.

Pero claro está que nada de esto se puede tomar de un modo absoluto, y aunque esos caracteres sean bastante generales, no deja de haber en Castilla una hermosa excepción entre otras. La da un artista que labró los sepulcros de los parientes de D. Álvaro de Luna, en Toledo, el de D. Gómez Carrillo y de su esposa, en Sigüenza, y que tal vez trabajara también en Lupiana, Tordesillas y otros lugares. Sus estatuas son muy fáciles de identificar, porque tienen todas el mismo vigor de ejecución, las mismas proporciones, y más que nada, la misma tendencia y espíritu. En cuanto a esto último, quizás sea la más típica de todas la de D. Gómez Carrillo, en Sigüenza, y ésta, justo es confesarlo, sí es un muerto; y muy muerto, si en la muerte cupiera relatividad; profundamente muerto; con el dramatismo, con la impresión sombría y pavorosa de la muerte; y nada de huesos descarnados, ni de sudarios que velen, ni de

gusanos que repugnen: no es ni siquiera feo. Pero sí es la exaltación de la muerte, el presentimiento del misterio, una visión espectral exteriorizada por una factura vigorosa llevada a la brutalidad. También es aquí la observación realista el principal elemento de la inspiración; pero de una realidad psíquica; de qué cosa sea lo que pueda haber en la vida real capaz de producir del modo más directo y más fuerte una impresión en el alma, y allí se ha puesto eso y solamente eso, sin otros matices ni modelaturas técnicas, sin nada que pueda distraer de eso. Así el alma se sobrecoge aterrorizada ante aquella evocación, que todavía más que de un muerto se debiera decir de un aparecido.

En cambio, en la misma Sigüenza, se ofrece también el ejemplar más hermoso de la tendencia opuesta: Don Martín Vázquez de Arce. Su estatua aparece recostada perezosamente sobre un montón de laureles; su cuerpo es joven, bellissimo en sus proporciones, elegante y fino, y su actitud desmayada, lánguida, en completo abandono. Aún conserva entre sus manos un libro, tal vez de oraciones, que ha debido evocarle pensamientos serios. De allí se ha ido apartando su espíritu de las miserias terrenas, se ha ido desprendiendo, se ha ido elevando a otras regiones ideales muy lejanas, muy puras, puede que muy tristes, a la muerte quizás, que aquel alma joven y noble sabrá poetizar y embellecer. No se concibe una sugestión más delicada de un sentimiento tan trágico. Si el genio atormentado de Miguel Ángel puede pregonar con orgullo que ha sabido crear el *Pensieroso*, el

espíritu cristiano de Castilla también se puede envanecer por haber dado vida al *Sañador*.

Es indudable, como se ve, que este arte complejo y evocador, con unos matices tan suaves, tan delicados y en ocasiones tan gratos, que parecen traducir un amor hacia la vida y una complacencia en su disfrute, no nos pudo venir a través del Pirineo, por lo menos en la integridad de sus elementos. Desde luego era septentrional su tendencia exclusiva a expresar sentimientos y a producir emociones hondas en el espíritu, sin preocupación por las formas corporales ni su belleza, ni por el ritmo de sus líneas, ni las ondulaciones de sus superficies; sin asomo de sensualidad, ni de amor, ni siquiera de simpatía por la materia. Esta subordinación de la forma al pensamiento, que es quizás el rasgo más esencial que distingue al arte cristiano del pagano, no cabe la menor duda de que nos venía del Norte. También era de allí la manera técnica de expresar y el ropaje, y aun los adornos, con que se revestía la expresión. Hablábamos el mismo lenguaje plástico y en el fondo queríamos decir las mismas cosas, pero no eran iguales nuestros sentimientos ni nuestras predilecciones, y esto bastaba para que empleáramos otro tono de voz, otro gesto y hasta en ocasiones otras palabras, lo que no supone un debilitamiento, sino una variedad o, a lo sumo, una evolución de la idea cristiana.

Todo esto no cabe ninguna duda de que pudo ser ocasionado por una modalidad especial del sentir de nuestro pueblo, y así debió de ser, ya que había ciertas

causas, que han quedado apuntadas, y que explican suficientemente esos fenómenos. Pero ocurre que el arte italiano de entonces coincide en ciertas notas sentimentales con el nuestro: en su horror a evocar la muerte, en su complejidad de recursos expresivos, en su complacencia y en su alta valoración de la vida, y en algunas otras que se han de ver muy pronto, aunque las haya también que lo diferencien substancialmente. No debe por esto afirmarse que el arte plástico italiano viniera a Castilla antes del siglo xvi, porque a ello se oponen los mismos monumentos y los testimonios documentales, que si bien citan algunos artistas de allá, son en su número insignificante comparados con los que del Norte nos vinieron, sin que tampoco hablen de ningún escultor nuestro que fuera a Italia a hacer su aprendizaje. Nuestra escultura, aparte el espíritu nacional, tenía una filiación exclusivamente gótica, pero las artes plásticas necesitan de mucho tiempo para adoptar una nueva forma, y no lo hacen nunca hasta que la concepción ideal de la sociedad en que viven no se la imponen, y hasta que no la han visto adoptar a la poesía, y en muchos casos a la pintura; por eso no es extraño que aquellos artistas, caso de que no pensarán totalmente a la española, comenzaran a hacerlo a la italiana, aun cuando siguieran expresándose en forma septentrional.

Debe advertirse que el arte italiano de toda la Edad Media y aun del siglo xv, también era muy gótico. Se notan desde luego en él mayor cantidad de reminiscencias paganas que en el de otros pueblos, donde después

de todo tampoco faltaron. Las notas bizantinas también se acentúan allí; pero su línea general, su tendencia primera y en aquellos siglos preponderante, es la misma que en todas partes, la de ser expresivo, cualidad esencial que la idea del cristianismo ha llevado siempre a su arte. Pero los pueblos que no tienen otro escape que la religión para su fuerza espiritual, han de poner en ella mucha violencia y mucha simplicidad, porque la religión, sin otros objetivos ideales que le sirvan de contrapeso, ha de desbordarse necesariamente. Y esto es quizás lo que más diferenciaba entonces al pueblo italiano; que bien por las riquezas de que disfrutaba, o por sus libertades, o por el contacto en que lo mantenían con los demás países las peregrinaciones y jubileos, o por estar resucitando las ciencias y las letras de la antigüedad, o por otras muchas causas que se juntaran a estas, había conseguido formarse una cultura muy superior a la del resto de Europa, y con ella se habían ido multiplicando sus aspiraciones espirituales, y ya no se contentaban sólo con ganar el cielo por sus oraciones, sino que deseaban también ser sabios por su ciencia, y bellos por su literatura y por su arte, y disfrutar de goces varios por su riqueza, logrando de este modo dar un ideal a la vida en la vida misma, sin necesidad de esperar que llegara la hora de la muerte para alcanzar el goce de sus últimos anhelos. Por eso su escultura, que traduce algo de esto, es cristiana, profundamente cristiana, pero al mismo tiempo es bella, elegante y refinada con Ghiberti, clásica con Nanni di Banco, grandiosa y elevada en sus con-

cepciones con Quercia, intensa, compleja en su expresión y vigorosa con Donatello, y dulce y delicada con los Robbia. Traduce la vida, como lo hace la de los otros países, pero la vida que allí interesa es más universal, porque su campo abarca un mayor número de modalidades tanto psíquicas, como ideológicas y técnicas, y esta vida suele conservar también un nivel más elevado, cierta generalidad de emociones y una expresión sentimental más abstracta.

Se ha visto cómo en Dijón se ha intentado dar una impresión fuerte del dolor, y para ello se ha figurado una procesión de retratos que marchan, unos llorando, otros rezando, muchos con el rostro cubierto, varios secándose los ojos y aun algunos limpiándose las narices, por un fenómeno fisiológico que produce el llanto; son una sucesión de observaciones unificadas por una observación común de movimiento pausado y triste. Pues un artista italiano, Donatello, también ha querido traducir un sentimiento, la alegría, y para ello también se ha valido de una hilera de figuras puestas en movimiento: unos niños fuertes y sanos, medio desnudos, que se persiguen y se golpean entre risas y carreras. Son niños que no pertenecen a ningún pueblo, ni siquiera tienen filiación étnica, ni aun por el traje se les puede distinguir; ninguno de ellos se destaca de los demás ni distrae, pero todos, en su conjunto, con sus saltos, sus carcajadas y sus manotazos, dan la impresión de bullicio, de algazara, de alegría sana de la juventud, y no de una alegría particular o local, sino la alegría de todos los pueblos y todos

los tiempos. Quercia, en San Petronio de Bolonia, nos ha dejado la creación del Hombre, no de un hombre que se llamara Adán; y Nanni en el San Eloy, como Donatello en el San Jorge, han encarnado la Resolución, la Acometividad. Es un arte que sigue traduciendo la vida, pero la vida de todos, no la de uno, una vida que lo mismo que emocionaba a los italianos del siglo xv, seguirá emocionando a los hombres que vivan dentro de muchos siglos. Aún quedaba la visión de una vida de seres superiores, pobladores de regiones ideales, de espíritus de titanes encerrados en cuerpos de cíclopes, tristes y atormentados por la nostalgia de otro mundo más elevado donde pudieran expansionar aquella enorme cantidad de fuerza contenida; esta era la visión que se reservaba a Miguel Ángel.

A medida que transcurre el siglo xv, el renacimiento de la antigüedad se acentúa, las necesidades espirituales se agrandan, y con ello el arte se complica, tanto en sus emociones como en su técnica, y lo que gana en refinamientos lo pierde en vigor. Los artistas son, en su mayoría, delicados y tiernos, pero de una ternura complicada, que tiene algo de misterio. La técnica llega a su grado más alto de perfección; se acaricia el mármol o el bronce, más que se les trabaja; las Vírgenes de Desiderio son apasionadas y amorosas, pero a este delicioso amor maternal unen la adoración estática por su divino Hijo, y un sello de honda tristeza que parece sintetizar la tragedia que va a seguir. Mino les da una sonrisa enigmática, capaz de evocar en un alma religiosa mil varia-

das emociones; Benedetto de Majano, espiritualiza la forma corpórea y llega a producir, con las ligeras ondulaciones de sus carnes, una conmoción psíquica llena también de encantos y suavidades. Verrocchino es nervioso, animado, expresivo, sonríe a la vida y sabe comunicar esta sonrisa a las almas; los della Robbia codifican en su arte los preceptos estéticos tradicionales en el taller de sus mayores. En ese tiempo se comienza a mostrar predilección por los desnudos, que se labran bellísimos, dignos algunos de competir con los clásicos que entonces se descubrían. También se dedican los escultores a trabajos de disección en los cadáveres y al estudio de libros de anatomía que ya empezaban, pero sin apartarse por ello de observar la realidad viva, que se ayuda con vaciados del natural, procedimiento que alcanza una boga extraordinaria. Aún era la vida, tal como aparece en la realidad, lo que se buscaba, no tal como debiera ser, y como la presentan la anatomía científica y las esculturas antiguas.

Luego, en los comienzos del xvi, los descubrimientos de estatuas clásicas se suceden: el Apolo, el Laoconte, el Torso, el Anteo y la Cleópatra, conmueven el mundo artístico; se les imita, se les copia, se les toma por modelo supremo de toda belleza y hasta por fuente inagotable de emoción, y claro está, cuando se aplican sin muchísimo discernimiento a obras modernas, formas y tipos creados en otros tiempos, con objetos diferentes y en otro orden general de ideas, es muy fácil que falte la íntima correlación que debe haber entre la forma y

el pensamiento, que tan necesaria es a la suprema perfección estética. Entonces vino el empeño infantil de conciliar el cristianismo no sólo con las formas, sino con las ideas mismas de la antigüedad y la vida entera de aquellos hombres da un cambio, se paganiza la idea cristiana, y puede afirmarse ya que ha desaparecido la escultura gótica para convertirse de un modo total en renaciente.

Pero esto fué un fenómeno sólo peculiar de Italia, que no se dió en todas partes del mismo modo, y que si tarde o temprano todos los pueblos lo imitaron, en lo externo, hubo algunos, como el nuestro, en que jamás fué sentido. Aquí en Castilla, se había operado mientras tanto una fuerte reacción. El gobierno enérgico de los Reyes Católicos, la destrucción de los reinos mahometanos, las guerras continuas, la expulsión de los judíos y el establecimiento de la Inquisición, debieron operar un cambio en las costumbres de aquella sociedad, que se debió acentuar durante el reinado del Emperador, hasta llegar a su rigor máximo en el de su hijo Felipe. Entonces se da el caso extraño en la historia de nuestra escultura, de que mientras las formas rientes y sensuales del arte italiano comienzan a enseñorearse de nuestro suelo, nuestro pensamiento se vuelve con insistencia hacia aquello mismo que en el siglo anterior parecía rechazar, el arte violentamente expresivo de la Europa Central, y comienza desde entonces una lucha tenaz entre el espíritu que anima la obra y sus formas exteriores, que es quizás la página más interesante de toda nuestra evolución plástica.

No es posible terminar aquí estas notas sin apuntar otras dos que caracterizan a nuestra escultura en el siglo xv y comienzos del xvi: la exagerada profusión en sus adornos, y las licencias que en ocasiones se permite. En cuanto a la primera, se ha dicho que era causada por influencias mahometanas, a lo que tal vez se pudiera añadir el estado floreciente y el carácter ostentoso de aquella sociedad: lo indudable es que las obras de entonces adquieren unas proporciones desmesuradas y ofrecen tal exuberancia ornamental, que no le son comparables en estos sentidos las de ningún otro país de la Europa Central. Bastará recordar, entre otras, los retablos de Toledo y Sevilla, las sillerías de Santo Tomás de Ávila y la Cartuja de Miraflores, los sepulcros de este último convento y los muros de la iglesia y claustro de San Juan de los Reyes.

La nota licenciosa parece que fué importada de Flandes, y que también aquí, tal vez por la libertad de nuestras costumbres, tomó más arraigo que en los otros países de la familia gótica. Claro está que no invadió nunca el sagrado de los altares ni los lugares más respetables de los templos, quedándose en las paciencias de las sillerías, ménsulas de algunos sepulcros y las hojarascas y capiteles de algún claustro.

No tengo la pretensión de haber presentado un cuadro completo del arte escultórico de Castilla, en los últimos días del goticismo. Sólo he querido exponer aquellas notas que me han parecido necesarias para explicar, dentro del ambiente artístico de nuestro pueblo, al escultor que va a ser objeto de este trabajo: a Berruguete. Yo no creo, como se verá más tarde, que su arte sea un fruto exclusivamente indígena; más bien me inclino a pensar que el cultivo y el desarrollo lo recibiera en otro país; pero tampoco me parece una anomalía, ni un fenómeno inexplicable de nuestra historia, ni mucho menos dudo de que el germen, o la semilla primera, pueda ser castellana.

CAPÍTULO II

BERRUGUETE

3

B E R R U G U E T E

POCAS noticias se tienen de Alonso González Ber-
rrugete para establecer por ellas su filiación artísti-
ca. Las hay muy numerosas sobre su familia (padres,
hermanos, esposa, hijos, yernos y nietos), sobre las fe-
chas y precios de algunas de sus obras, y sobre los mu-
chos pleitos que sostuvo, de las que se sacan algunos
datos interesantísimos para restablecer, en lo posible, la
vida del hombre, pero no la del artista. De éste sólo se
puede apuntar que fué hijo de un pintor de gran fama,
y uno de los que más contribuyeron a implantar en Cas-
tilla la manera italiana; que su vida se desarrolló entre
1486 al 90, en que debió nacer, hasta 1561, que falleció
en Toledo, ocupando, por tanto, uno de los períodos
más interesantes de la historia de nuestra escultura, en
que las tendencias sostienen una continuada pugna, los
ideales cambian, los estilos se suceden y la evolución
no termina hasta que por fin se establece un ideal ade-
cuado al sentir de aquella sociedad, y ya impera más
tranquilamente durante todo el siglo xvii; que todos sus
biógrafos convienen en que estuvo en Italia en su ju-
ventud y allí terminó su aprendizaje, y que, efectiva-

R I C A R D O D E O R U E T A
mente, Vasari cita a un *Alonso Berugetta Spagnuolo*, que estudió los cartones de Miguel Ángel para la Sala de la Señoría de Florencia, que copió el Laoconte en un concurso celebrado en Roma, y que continuó en Florencia un cuadro comenzado por Fra Filippo Lippi. A esto se pudieran agregar ciertos rasgos que se citan de su carácter y algunas anécdotas que ayudaran a completarlo; pero nada tiene valor comparado a su propia obra, que revela al hombre mismo con más vigor y claridad que pudieran hacerlo las noticias documentales y que es aún lo suficientemente abundante y varia para reconstituir al artista y señalar los puntos más salientes de su fuerte personalidad. Ella va a ser, pues, la guía principal que voy a seguir en esta parte de mi trabajo.

Fué Berruguete escultor, pintor, y se dice que arquitecto. De este último aspecto de su arte no me puedo ocupar por no conocerse de él más que una sola obra de muy poca importancia artística, un cubo o torreón del Archivo de Simancas, que muchos dudan de que sea suyo. Tampoco como pintor ha dejado una producción muy extensa ni muy hermosa; pero ésta la estudiaré a la par que la obra escultórica, por apreciar en ella algunos, aunque pocos, caracteres comunes, y no ver ninguna novedad ni aportación ideal diferente que merezca un capítulo aparte.

Al Berruguete escultor es al que voy a dirigir mi atención para trazar en su obra la síntesis general de su arte.

Ahora bien, la nota esencial, y que parece más

castellana en este arte de Berruguete, es que tiende ante todo, y quizás como a fin exclusivo, a compenetrarse íntimamente con la médula, con el alma de la religión de su pueblo, y a prestarle su concurso, no sólo para decir ni para expresar, sino más para intensificar las emociones y los sentimientos que aquélla evoca. Esto había sido el fondo de todo el arte gótico, incluso aquí en Castilla, donde se dieron en el siglo xv algunos fenómenos históricos que tendieron a velarlo, sin acabarlo de conseguir; pero en sus finales y en todo el siglo xvi se opera una fuerte reacción social, de sobra conocida para que yo tenga que detenerme a exponer, que acaba de derribar aquella barrera de idealidad, y que ocasiona una invasión de fogosidad sentimental, precisamente cuando nuestros artistas, lo mismo que los de otros pueblos, se esforzaban por atraer las nuevas formas, plácidas y rientes, que imperaban en Italia. Esta pugna de formas y de ideas, al parecer tan heterogéneas, y que lo mismo que en el arte, se daba entonces, en mayor o menor escala, en todas las manifestaciones sociales del pueblo castellano, es lo que Berruguete sintetiza como ningún otro escultor contemporáneo suyo.

Sus comienzos, de los que apenas se sabe nada, parece que debieron ser aquí, en Castilla, aunque muy joven aún pasara a Italia. Se dice que un erudito canónigo de Oviedo ha encontrado interesantes documentos que prueban su participación en el retablo mayor de aquella catedral; pero este retablo está tan desfigurado por los repintes modernos, es tan dudosa su fecha y

ofrece tan pocas analogías con las otras obras de Berruguete ¹, que mientras no se publiquen esos documentos no es posible, por la simple inspección y estudio de la obra, encontrar lo que a él se debe, ni mucho menos establecer juicios sobre su estilo en los primeros años de su carrera, caso de que este trabajo fuese anterior a su viaje. Después va a Italia, y se afirma que fué discípulo directo, en el propio taller, de Miguel Ángel, sin que tampoco se conserve nada suyo de aquel tiempo, aunque en toda su obra posterior sí se puedan señalar reminiscencias del arte romano, y con más precisión, de su estancia en Florencia. Esta obra posterior, que es la que en gran parte se conserva, denota en su conjunto a un artista completamente formado, sin variaciones ya en su estilo, ni grandes modificaciones en sus tendencias y aspiraciones ideales, que sufre la evolución general que sufre la obra de todo artista que no se estaciona, vista en su totalidad, y que en Berruguete, de espíritu sumamente inquieto, había de ser algo mayor, pero sin ningún cambio ni modificación que afecte al nervio de su estilo.

Ya he dicho que este nervio consiste en ser profundamente gótico, entendiendo por arte gótico, mejor aún que el arte cristiano, el que es exclusivamente cristiano, y admitiendo que la cualidad esencial de la idea cristiana es la de ser expresiva, sin que la forma tenga interés

¹ Únicamente el Calvario que lo domina, con especialidad la figura de San Juan, están dentro del estilo del artista, aunque las proporciones sean en este retablo más cortas.

para ella si no despierta una emoción. Esta emoción es la que Berruguete no se limita sólo a despertar, sino que la lleva a unos extremos tales de intensidad, y hasta de violencia, que ni el arte de Castilla ni el italiano de comienzos del siglo xvi, ofrecen nada que le sea comparable bajo este aspecto. De aquí se ha supuesto, no queriendo ver en el arte de Italia más que el precisamente contemporáneo de Berruguete, que éste no trajo de allá otra cosa que las formas puramente externas, que su espíritu fué siempre indígena, e indígena es con él la esencia y el vigor de su estilo. Tal vez fuera esto probable si se tratara de un escultor francés o alemán, donde el goticismo ofrece una emoción más cruda y más dramática; pero aquí en Castilla no tenemos nada ni a nadie que desde este punto de vista se pueda señalar como el precursor o el inspirador. Bartolomé Ordóñez, que se le aproxima en algo, no es tan violento; ni se debe olvidar tampoco que Ordóñez, aunque castellano, se forma también en Italia y de allí envía la mayor parte de los encargos que recibe, y que su estilo es tan italiano, por lo menos, como pueda ser español. Los otros italianizantes, Zarza, Formente, Vigarni, etc., son tranquilos, reposados, bellísimos narradores, como lo fueron los puramente góticos contemporáneos suyos, o que inmediatamente les precedieron.

Berruguete va a Italia y no trae de allí esas otras tendencias y direcciones espirituales que hacían tan compleja aquella escultura; nada parece importarle la belleza, no digamos la belleza pagana de los cuerpos,

sino la belleza de las almas, la gracia, la alegría, el misticismo, la devoción, el candor, la ternura; Desiderio, Rossellino, Verrocchio, le pasan inadvertidos; quienes le interesan son los más góticos, los de comienzos del siglo xv, los más vigorosos: Donatello, Brunellesco, Quercia, el mismo Ghiberti, no en sus clasicismos, ni en sus gracias, ni en sus armonías, sino en su espiritualidad, su esbeltez, tomándola como elemento de expresión y en alguna ordenación de las composiciones. Éstos, y otros semejantes, son sus verdaderos maestros, claro está que descartándoles lo mucho que ya tenían de transformadores y renacientes para quedarse sólo con su goticismo, con su intensidad interna. Vuelve a España, y aquí labra, entre otros, el retablo de San Benito, en Valladolid, y la sillería de Toledo, que si se adornan con columnas, balaustres, pilastras, frisos y grutescos, no son más, sin embargo, que una sucesión vertiginosa de movimientos espirituales, un griterío descompasado y estridente, que causara impresiones tal vez no muy bellas a un italiano de aquel tiempo, pero que nadie dudará de que son hondas y evocadoras. Una de las figuras más exaltadas de este retablo de San Benito, el Abraham (fig. 19), no cabe duda de que está vista, inspirada y hasta copiada en muchos de sus detalles, en el otro Abraham que, con más de un siglo de anterioridad, habían labrado Donatello y Giovanni de Bartolo para el Campanile de Florencia (fig. 17). Las líneas dominantes son las mismas, las actitudes muy semejantes, y los dos, sobre todo, revelan una fuerte conmoción interna llevada al último

extremo. Pero difieren en el momento emotivo que revelan. El de Florencia, al sentir la voz del ángel, suspende su acción y vuelve rápidamente la cabeza con un movimiento de sorpresa y esperanza: ofrece el instante en que dos sentimientos muy opuestos se suceden, viéndose todavía en aquel espíritu un rastro o destello de la resolución firme y terrible de cumplir el triste deber. Berruguete, que no se interesa por estas complicaciones, es más unilateral, no multiplica sus sentimientos, su Abraham es una última ofrenda, un simple grito de angustia que llega hasta el Cielo. El Isaac, a su vez, es un recuerdo del otro Isaac de Ghiberti, que se ve en el fondo de la historia de Abraham en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71), en el Bautisterio.

Otra coincidencia mayor, aunque no lo sea tanto en el trazado de los contornos, es la que se da entre *La Visitación* del retablo de Santa Úrsula, en Toledo (figura 122), y el relieve de Brunellesco para el concurso de la puerta septentrional del mismo Bautisterio (fig. 123). Uno y otro quieren expresar un choque violento de dos almas. Allá, la Virgen y Santa Isabel; acá, el ángel y Abraham, pues también representa el *Sacrificio de Isaac*. En éste, el padre se abalanza a su hijo, en una carrera impetuosa, y el ángel lo detiene, también en un vuelo rapidísimo, cuando ya el cuchillo toca el cuello de la víctima. Es excesivo aquel brío y aquella fogosidad; nadie, aparte de Brunellesco, había concebido jamás la escena de tal modo, que no ha podido ser real más que en el alma del artista, pero que entonces, hoy y siem-

pre, ha causado honda emoción y se ha tenido ese fuego espiritual por una de las creaciones más hermosas del genio italiano. En Toledo, corre Santa Isabel del mismo modo, a arrojarse, a tirarse, se diría mejor, a los pies de la Virgen; ésta trata de impedirlo, y ambas ponen tal calor en su acción, unos bríos tan impropios del asunto, tan fuera de lugar, que salta a la vista que la narración del hecho ha sido lo de menos, un simple pretexto para dar una vigorosa impresión de movimiento, que sugiera a su vez la emoción de choque espiritual, de batalla de almas, de pugna entre dos pasiones. Tampoco, descartado Berruguete, pudiera nadie concebir la escena de tal modo. Si éste no ha visto en Florencia la obra de Brunellesco, si no la ha estudiado, si no la ha sentido, como es lo probable, si se trata de una mera coincidencia, no se podrá negar que es la coincidencia de dos genios hermanos. Si el espíritu de este grupo de Toledo es italiano, también lo son sus líneas, las actitudes y la colocación y enlace de las dos protagonistas. Bajo este aspecto, me parece que recuerda otra obra florentina, aunque muy posterior a la de Brunellesco, y no de escultura: *La Visitación* pintada por Domenico Ghirlandajo y Bastiano Mainardi, que se conserva hoy en el Museo del Louvre. (Fig. 124.)

De las puertas de Ghiberti, en el Bautisterio de Florencia, también hay recuerdos en la obra de Berruguete. Del Abraham, que en la historia de éste, se arrodilla ante los ángeles, en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71), ha debido nacer uno de los reyes del retablo de Santia-

go, en Valladolid (fig. 66), y la figura, también arrodillada, del tímpano de Huete (fig. 133). La misma *Puerta del Paraíso* ha suministrado todavía la silueta principal de uno de los profetas del retablo de San Benito (figuras 24 y 25), con la figura que adorna su marco, a la derecha de la historia de Moisés (fig. 27). De la puerta del Norte se han tomado los personajes principales de la *Entrada en Jerusalem* para componer la misma escena en el retablo de Cáceres (figs. 150 y 151), y el rey arrodillado de la *Epifanía* para el de la historia, también del mismo asunto, en San Benito (figs. 46 y 47).

Del mismo modo creo que se ha inspirado mucho en los relieves de Jacopo della Quercia en la portada de San Petronio, en Bolonia. Así, en el Adán del coro de Toledo, me parece encontrar un vago recuerdo del Adán trabajando del escultor sienés (figs. 108 y 113), y con bastante más precisión la Eva del mismo coro reproduce en la silueta de su cuerpo la del otro Adán en el *Pecado original*, de la misma portada ¹ (figuras 107 y 112).

También creo que ha influido poderosamente en Beruguete el *Laoconte*, grupo que se descubrió durante el tiempo en que debía estar en Italia, produciendo en todos aquellos artistas enorme entusiasmo, y que, según

¹ Por no fatigar demasiado omitiré, lo mismo ahora que al tratar de las influencias de Laoconte y de Miguel Ángel, otros muchos ejemplos prácticos que me agrada poner para reforzar mi argumentación, reservándolos para el «Catálogo», donde podrán verse ya más repartidos y sin tanta molestia.

Vasari, copió directamente Berruguete en el famoso concurso. Debo advertir que lo mismo que nuestro escultor, tenían a gala los más famosos artistas italianos de entonces el inspirar sus obras no sólo en el *Laoconte*, que desde luego era el que más entusiasmo producía, sino en el *Torso*, el *Apolo*, la *Cleopatra* y tantas otras estatuas magistrales de la antigüedad, que en aquellos tiempos se desenterraban. Así Rafael, reproduce la cabeza de Laoconte en el Homero del *Parnaso*, y Miguel Ángel copia la figura entera en el Ananías de la historia de Ester, del techo de la Sixtina, como luego más tarde se inspira en el *Torso del Belvedere*, al que reconoce como su primer maestro, para una gran parte de los desnudos del *Juicio final*, incluyendo el de Dios. Berruguete, también se inspira, tanto en la figura del padre como en las de los hijos para sus personajes del retablo de San Benito, muy principalmente para el que muestra en la fig. 21, pero no toma del grupo rodio más que el alargamiento de las proporciones, el acento de dolor y el retorcimiento de los miembros, esto es, aquello que tiene de expresivo la composición clásica, sin interesarse por la belleza de sus formas ni por tantas otras cualidades que producían la admiración de los artistas de Italia.

Llegó, por último, a la influencia que se supone mayor en la manera de Berruguete: la de Miguel Ángel. Éste, de quien deliberadamente no he querido tratar hasta ahora, es el que mejor sintetiza todo el arte del Renacimiento, llevando al último grado sus más pujantes cua-

lidades y dándoles íntima armonía con el matiz peculiar de su propia inspiración. Si la personalidad de Miguel Ángel no se explica sin el arte que le precede, tanto el clásico como el florentino, su genio se sobrepone de tal manera y crea unas tendencias tan nuevas y tan originales, que sin él no se explicaría tampoco el ciclo artístico que luego siguió continuando la evolución. Si es el más grande renaciente, no se olvide que al mismo tiempo es el último de los góticos y quizás el más fuerte de todos ellos.

Miguel Ángel, del mismo modo que Berruguete, se inspira en los grandes maestros florentinos de la primera mitad del siglo xv, tomando de ellos ciertos matices psíquicos a los que da una nueva modalidad y lleva a los últimos grados de su desarrollo con la fuerza extraordinaria de su inspiración. En el San Eloy de Nanni di Banco, y en el San Jorge de Donatello, se ve ya el germen de un movimiento interno, no seguido aún de movimientos corporales, que con tanto vigor se revela en el David y de un modo tan completo; del San Juan Evangelista de Donatello debe haber nacido el Moisés; de la *Creación de Eva* de Jacobo della Quercia, la misma escena de la Sixtina. Pero la evolución total del arte en este siglo presenta, entre otros, el fenómeno de ir elevando y generalizando la idea de la vida que se encarna en las esculturas, y claro está que esta vida, cada vez más general, iba requiriendo unas formas expresivas también más generales. Si el cortejo de llorones de los sepulcros de Dijón, da la impresión de un duelo histó-

rico, precisamente de aquel pueblo y de aquel tiempo, la *Cantoria* de Donatello se eleva ya a una nota mucho más alta, la alegría; pero siempre humana, de aquí de este mundo, la alegría infantil, de los hombres en su niñez; y luego más tarde, las figuras simbólicas del sepulcro de los Médicis, más altas todavía, muestran un dolor, una tristeza infinita, que podrán ser de hombres o de titanes, o de dioses, pero más que todo esto, y por encima del sujeto en que radiquen, son *El Dolor*, *La Tristeza*, *La Melancolía*.

Con las formas ocurre lo propio. Los hombres de Dijón tienen formas y proporciones de hombres; las caras son retratos, las telas quieren ser de verdad, las propias telas que allí se fabricaban. Los niños de Donatello, no se parecerán, desde luego, a ningún niño que nadie conozca, pero no cabe duda de que por lo menos son niños, se podría precisar la edad; se acentúa en ellos las modalidades peculiares de la niñez, las cabezas voluminosas, los cabellos sedosos, las articulaciones gruesas; ríen, corren y se golpean, como todos los niños que juegan y que están contentos. ¿Y quién puede precisar la edad de las figuras de San Lorenzo? Sus cuerpos tienen los mismos músculos que el del hombre, sus huesos, algo de sus proporciones, pero no se parecen a los de ningún hombre; quizás tampoco a los cuerpos de los hombres; son más bien la ciencia del cuerpo. Tampoco sus actitudes las solemos ver en los hombres, porque no se ha pretendido eso; son las actitudes de la tristeza, de la melancolía; esta es la realidad que se ha perseguido;

por esto las formas, aun siendo las formas esenciales del hombre, no han prestado más servicio que el de revelar la idea, y ha habido momentos en que no se ha estimado necesario precisarlas; y no se han llegado a emplear los instrumentos más finos, el cincel y la escofina, la gradina ha bastado, se han dejado sin terminar, como abriendo unos puntos suspensivos que conduzcan al infinito.

Era ésta una escala lógica que naturalmente tenía que ir subiendo la evolución progresiva del arte de aquellos tiempos. Quien dice arte, tiene forzosamente que decir emoción: la calidad y el modo de producir la emoción podrá dar lugar a maneras, tendencias, escuelas, modalidades, medios siempre de llegar a aquel fin. El arte pagano tendía a conseguirlo mediante la armonía de las proporciones, la ondulación de las líneas y la morbidez de las carnes, produciendo una emoción que en todos los casos, aunque fuera en remoto y último término, tenía algo de sensual, en oposición al arte cristiano, que procuraba emocionar el alma, mostrando para ello un alma también: el alma de la estatua. Esto es lo que en el «argot» de los artistas se llama por antonomasia arte expresivo, calificativo impropio, porque expresivo ha sido siempre el arte de todos los tiempos y de todas las tendencias; pero como yo tengo que valerme del lenguaje establecido, empleo como similares las frases arte expresivo, arte gótico y arte cristiano. Pero se comprende muy bien que en esta tendencia cristiana se llegue primero a la observación psíquica más simple, más di-

recta y más singular, y que el proceso histórico siga, partiendo de ahí, una marcha progresiva hasta la más compleja, más indirecta, más abstracta y más universal, y siempre sin dejar de ser arte cristiano ni arte expresivo, sino precisamente por esto, porque es expresivo y porque es cristiano. De este modo, goticismo y barroquismo no son dos artes diferentes, sino dos aspectos de la misma idea, dos instantes de una sola evolución.

Ahora bien, Berruguete comienza su carrera casi al mismo tiempo que la comienza Miguel Ángel: llegan al arte cristiano, el uno y el otro, en un mismo momento de la evolución general, que en ambos influye y arrastra, aunque ambos a la vez que efectos sean causa y aporten al arte notas vigorosas y originales que aceleran el movimiento progresivo, y aun cuando no siempre sean seguidas, ejercen honda influencia, en el mundo entero las que aporta Miguel Ángel, y solamente aquí en España las traídas por Berruguete. Son dos genios y dos sensibilidades muy diferentes, ya que no opuestos, que se sobreponen a su ambiente, lo encauzan y aportan al arte las notas de sus mutuas personalidades; pero, al mismo tiempo, el uno influye en el otro por una sugestión momentánea debida a la fama, al renombre, al éxito indiscutible que sus obras alcanzan en todas partes, y porque además ha sabido su genio cristalizar como ninguno las corrientes ideológicas de su tiempo, a las que no es posible que nadie se sustraiga, por mucha originalidad y carácter propio que se tenga. Pero si Berruguete no se

sustrae, sabe imprimirle una modalidad peculiar y un matiz emotivo exclusivamente suyo, que caracteriza su estilo y lo hace inconfundible y que da una dirección especial al arte español, que no se parece ya a las direcciones que seguía el italiano, del que indudablemente procedía.

La emoción que inspira a Berruguete, coincidiendo en esto con el gran florentino, no suele ser la emoción concreta, que se observa en uno o varios individuos y se siente por el artista un solo momento; es la emoción universal, distanciándose ya en esto de Miguel Ángel; no de pueblos ni de razas, ni siquiera de Humanidad, aun suponiendo con el maestro una Humanidad de orden más elevado, de genios o de dioses; es la emoción de la Naturaleza toda, que el alma de nuestro artista sabe percibir y poner en la obra con una fogosidad de la que no hay ejemplo en ningún arte. Esta universalidad en la expresión ha de traer consigo mucho de vaguedad; no suele ser corriente el ver reproducidas en sus obras situaciones anímicas o actitudes que hayamos visto en los hombres; no debemos preguntarnos mucho qué es lo que sus figuras hacen ni intentar detallar lo que sienten; el dolor de Berruguete, por ejemplo, es sólo un grito, un alarido que no recuerda el llanto ni la cara compungida que estamos acostumbrados a observar en las tragedias humanas, pero que nos hace sentir como tal dolor, como esencia, más bien, del dolor, como el alma, se pudiera decir, del dolor universal.

Esto era una novedad muy revolucionaria en el arte

castellano. Aquí, y con pocas excepciones en todas partes, se había seguido como único procedimiento creador el de definir con la estatua o el relieve, bien un cuerpo, o un suceso, o una emoción, que a veces se hacía de un modo algo general aquí en Castilla, muy general en Italia, pero siempre claro, determinado, preciso, sin que pudiera caber duda sobre lo que la obra quisiera representar ni sobre la impresión que se había de causar con ella. El artista condensaba allí su observación, o, si se quiere, lo más enérgico, lo que estimaba más bello de su observación particular, y formaba de este modo un hombre o una escena, que expresaban siempre la verdad; no se comprendía el arte como no tendiese a ser verdadero; el mismo Miguel Ángel, en los primeros años de su vida, que fué cuando Berruguete lo pudo estudiar, no se atreve a apartarse por completo de esta dirección. Pero éste, como he dicho, no se cuida de tal cosa; tiene, desde luego, un profundo conocimiento de las formas corporales y de la técnica de su arte; pero en sus creaciones observa la vida a través de la impresión que causa en su alma y sólo a esta impresión recurre más que a la vida misma; por eso la gran mayoría de sus esculturas pretenden ser apariencias, no tanto de hombres o de acontecimientos, como de las modificaciones subjetivas y los movimientos que se operan en la sensibilidad del artista. Todos, absolutamente todos los de aquellos días hacen, cuando más, una síntesis de sus impresiones concretas para elevarse y dar por ella una impresión general; y quien causa esta impresión general

es el alma particular y determinada que se infunde a la escultura; ante ella, el alma del artista queda como en segundo término; ella es la que, al mismo tiempo que hace sentir, habla un lenguaje más o menos claro, dice algo, razona el sentimiento que hace experimentar, estableciéndose así una línea emotiva que va del artista a la escultura, y allí se detiene, allí se estaciona, y de allí parte después al espectador.

Pues muchas figuras de Berruguete no son ésto: no tienen alma; apenas si son hombres; son un simple embrollo de líneas; un garabato, un revoltijo, que no puede convencer, ni puede razonar, ni siquiera puede hablar un lenguaje articulado: son un quejido, un grito, un suspiro, que no dicen nada, pero que hacen sentir profundamente. La comunicación aquí es casi directa entre el artista y el espectador, sin detenerse apenas en la estatua; ante cualquiera de ellas no se piensa en el personaje que representa, no interesa su identificación, lo que allí aparece y allí emociona es Berruguete. He citado antes el Abraham de San Benito (fig. 19); éste todavía tiene bastante de hombre; de hombre muy flaco, que se contrae y se revuelve en una postura como de baile; con las barbas mojadas; no muy bien proporcionado, que levanta hacia arriba, no los ojos, la cabeza, el cuerpo todo, como en una convulsión. Pero ese espasmo, el cuello que se estira, la figura que se alarga, la pierna que apenas toca el suelo y que no tiene razón de ser en su movimiento, sugieren una emoción de angustia, de algo muy triste, de una súplica dolorida que sube al Cielo como las oraciones.

Todo esto conviene y se diferencia mucho con el arte de Miguel Ángel. Coinciden en tender, como a su fin principal, a ser expresivos. Esta expresión la buscan de preferencia en un elemento que no era una novedad como se supone, que ha existido siempre en mayor o menor escala en el arte plástico, y que hacía ya un siglo que entraba como elemento preponderante y aun dirigía la corriente sentimental que iban siguiendo los escultores de Italia: el movimiento. Y todavía en aquellos años no era indiferente cualquier movimiento, ni todos los movimientos, sino precisamente el movimiento espiritual, que se expresaba, claro está, por el único medio de que el arte puede disponer, por las apariencias que toman los cuerpos.

Pero estas apariencias pueden ser lógicas, esto es, que tengan su causa, su razón, que bien unas veces será una razón científica —anatómica o fisiológica—, y otras bastará con que lo sea empírica o de observación, en la pasión o el sentimiento que exteriorizan, y este es el procedimiento que, aunque con excepciones, suele seguir Miguel Ángel; o bien que no tengan causa, ni lógica, ni relación directa y aparente con el movimiento psíquico que revelan, pero que, sin embargo, lo causen, y esto es precisamente lo que caracteriza muchas de las obras de Berruguete. Los movimientos del cuerpo como tal cuerpo, esto es, no expresivos de estados de alma —movimientos de lucha, de esfuerzo, de caída, de ascensión, etcétera—, apenas las emplea Berruguete durante toda su carrera, y Miguel Ángel tampoco muestra gran predilec-

ción por ellos hasta los últimos años de su vida (Juicio Final y frescos de la Paulina), aunque ya en aquellos tiempos, y mucho más en los que inmediatamente siguieron, fuesen la nota más saliente del arte italiano.

Si prescindimos ahora de Miguel Ángel, y volvemos la vista a tiempos anteriores de la escultura en Italia, a Donatello, a Jacopo della Quercia, a Nanni di Banco y, sobre todos, a Brunellesco, pero al escultor, nunca al arquitecto, quizás encontremos muchas más analogías con nuestro Berruguete. También en ellos domina el movimiento; y movimientos exaltados, y poco lógicos; sin relación aparente con el asunto o con una relación insuficiente para justificar su violencia; más evocadores que expresivos; con predominio de la impulsión sobre el orden y la armonía. Y no se exagere la nota de que los antiguos retrataban más las emociones y los caracteres, que si el hecho es cierto refiriéndose al arte total de Europa, no lo es de un modo tan radical ni tan absoluto en el gran *quattrocento* italiano, ni tiene una importancia tal que llegue a anular el valor de las otras analogías.

Conviene, pues, los dos artistas sólo en notas muy comunes a todo el arte de su tiempo; pero además, la idea capital que revela cada una de las estatuas de Miguel Ángel, siendo abstracta y general como en Berruguete, nunca es simple, ni una sola. La pasión dominante en cada escultura va unida a otras muchas, que desde un segundo plano de la sensibilidad o el pensamiento la refrenan, al mismo tiempo que le prestan complejidad y riqueza emotiva; por eso es profundo, vago, dejando

siempre entrever un fondo de misterio, por su gran riqueza de matices; y por eso es también concentrado, y por eso su enorme fuerza es más potencial que activa, porque combina en el alma de cada estatua muy varias ideas con opuestas voliciones, todas trabadas o fundidas, sin que ninguna llegue a sobreponerse tanto a las otras que pueda por sí sola realizar el acto. Si Berruguete revuelve y complica las líneas de los cuerpos para sugerir un sentimiento, Miguel Ángel no se detiene ahí, sino que retuerce también las almas y con ellas despierta una pasión, y además un vago pensamiento.

Berruguete al contrario, porque define mucho menos o porque no define nada; sus sentimientos son sumamente simples, unilaterales, muy pobres de matices, pero más agudos, más estridentes, sin que jamás provoquen pensamientos, sino emoción. Tampoco es pasivo: los espíritus con que sueña no están nunca meditando, ni preparando, ni recibiendo una impresión, sino reaccionando como fieras después de haberla recibido; si aparecen en comunicación con el Cielo, no es porque el Cielo baje a ellos, como ocurría en el arte castellano del xv, y luego volvió a ocurrir en todo el xvii, sino porque ellos lo escalan, chillando y gesticulando, en una lucha de titanes, pero con más vigor de nervios que muscular.

Esta violencia de expresión tiene su causa en la misma indeterminación que constituye la esencia del arte de Berruguete. Si sus esculturas no producen una emoción por sí mismas, por lo que ellas dicen, sino por las

representaciones asociadas que tienen el poder de evocar, estas representaciones, ya en un segundo plano del sentimiento, han de ser menos vigorosas, más esfumadas, y producir un goce estético muy débil si no se les imprime una fuerza inicial exagerada, que en otra tendencia o escuela sería inadmisibile.

Y si ahora miramos otra vez atrás y recordamos a los artistas antes citados, insistiendo siempre en Brunellesco, las concomitancias de ideal vuelven a aparecer, con sus mismas causas, y se revela, si no una imitación, ni una continuación de escuelas o de estilos, una fraternidad de gustos y de temperamentos.

Pero si el genio de Miguel Ángel no coincide con el de Berruguete como el de los primitivos florentinos, no puedo pretender tampoco que éste se sustrajera a su influencia, que era enorme en el mundo, y ya que no todo su espíritu, dejara de tomar alguna composición, algún contorno, de las creaciones del gran maestro. Así, por ejemplo, en las enjutas que encuadran los dos rondos en las puertas de la sala capitular de Cuenca (figura 130) hay unas figuras puramente decorativas, sin importancia alguna, que están tomadas de los esclavos del techo de la Sixtina (fig. 127); el Isaac de San Benito, que, como he dicho, lo creo inspirado en la *Puerta del Paraíso*, recuerda también por su silueta al otro esclavo que en el mismo techo está colocado a la derecha de Daniel (figs. 18 y 19); unos personajes que hay a la derecha en la Epifanía de Santiago en Valladolid (fig. 64), ofrecen reminiscencias con uno de los esclavos del Lou-

vre (fig. 70); quizás los profetas en adoración que aparecen en la Transfiguración de Úbeda, pudieron inspirarse en la Eva de la Sixtina, y el apóstol que a la derecha se ve caído tenga algo del Adán del mismo techo (figuras 110, 136 y 147). Pero todos éstos, o son recuerdos vagos, o no lo son más que de las siluetas, sin que traduzcan nada de la inspiración; pero hay otra semejanza mucho más remota pero más honda, que si no la viese aislada como lo está, hubiera cambiado mi pensamiento, y tal vez no expusiera nunca todo lo que antecede; me refiero a la que existe entre el San Sebastián del retablo de San Benito y el San Mateo de la Academia de Florencia (figs. 11 y 16). Aquí se da el caso excepcional y raro de que Berruguete sea más lógico que Miguel Ángel; que la actitud de su estatua esté más en relación con el asunto, y que el escultor castellano sea, por única vez, tierno, delicado y hasta bello.

Porque esta es otra de las grandes diferencias que, a mi modo de ver, existen entre Berruguete y no sólo Miguel Ángel, sino todos los artistas italianos de comienzos del siglo XVI; que a aquél no le importa absolutamente nada lo que debiera llamarse arte renaciente, esto es, la tendencia a imitar las formas corporales de las estatuas clásicas, la belleza de la materia, ni siquiera la del espíritu, y mucho, muchísimo menos, que llegue a asociar y amalgamar el arte pagano con las ideas o formas del cristianismo. Esta quizás sea la causa de que se diga que Berruguete es exclusivamente castellano y que no tomó nada del espíritu de Italia. ¿Pero de qué Italia?

Desde luego no tomó la totalidad de la Italia de Julio II y León X, y menos que nada su sensualidad; pero la Italia anterior, la de Cosme de Médicis, esa no era así; no diré que fuese más gótica, pero sí más *berruguetesca* que la España del siglo xv; y de aquella sí tomó más que de nosotros. Todo el clasicismo del Sacrificio de Isaac, de Brunellesco, consiste en un pequenísimo relieve sin importancia, representando la Anunciación, que aparece en el altar, y en el conocido *Spinario*, de tal modo desfigurado, que si no supiéramos de donde procede, lo creeríamos una obra gótica; y sabido es que la popularidad del *Spinario* no era exclusiva de Italia, sino de todos los pueblos, incluso del castellano, tan familiarizado con el tipo que hasta llegó a darle un nombre del país: *Rodriguillo*. No era, pues, un síntoma de clasicismo ni de sensualidad el reproducir el *Spinario*, y mucho menos si se le atenuaba y se le cubría como hizo Brunellesco. Aparte de esto, los otros personajes, especialmente los protagonistas, no presentan la menor línea bella, en el sentido en que lo entendieron el clasicismo y el renacimiento. ¿Puede haber algo menos gracioso que el arco que contornea por abajo el cuerpo del Ángel y se prolonga por su brazo izquierdo? ¿Cabe un embrollo de líneas que sea comparable al del cuerpo de Isaac? Y el Cristo de Santa María Novella, a pesar de su desnudez, ¿qué ofrece que no sea dramatismo? Ni Brunellesco ni Berruguete se interesan jamás por la cadencia de los contornos. No sienten en absoluto el ritmo; menos aún que los castellanos del siglo xv, que todavía

conservan una reminiscencia de las ondulaciones francesas del siglo xiv. Y no es porque no lo conozcan, ni porque deje de estar en el ambiente artístico en que ellos vivían, que Berruguete se formó en pleno siglo xvi y Brunellesco fué contemporáneo de Ghiberti, el gran maestro de las elegancias griegas, de Donatello, el que se inspiraba en los togados romanos, y de tantos otros como entonces iniciaban la corriente renacentista; es que no les importa, que no lo sienten, que no les interesa para el fin que se proponen con sus obras. Nunca se ve en ellos que una saliente del contorno sea compensada con una entrante que le equivalga; el *contraposto* es para ellos un sin sentido, lo mismo que la suavidad de la silueta; si la emoción que intentan producir requiere ángulos muy agudos o una serie de ángulos sucesivos, los ponen sin ningún reparo estético; las telas, si ciñen los cuerpos, no es para revelar su belleza, sino su movimiento; las proporciones no son justas y ordenadas para que expresen la plenitud de la forma, sino secas y estiradas para que den idea de nerviosidad. Todo tiende en ellos a la expresión, y nada, absolutamente nada a la complacencia.

Es indudable que Berruguete pudo tomar mucho de esto de aquí de España, puesto que estas notas son muy propias del goticismo de todos los países; pero no se negará que también pudo, y creo yo que debió tomarlo, de los primitivos italianos, en los que también se daban, y que por otras relaciones que ya he expuesto, se ve que ejercieron mucha influencia en su arte. Y entre estos pri-

mitivos, la paridad que más me salta a la vista es siempre la de Brunellesco.

Lo mismo ocurre con la materialidad de la ejecución. Berruguete adquiere en Italia todo el virtuosismo de aquellos artistas, los refinamientos de su modelado, las suaves exquisiteces de sus planos ondulantes. El coro de Toledo, la puerta de Cuenca y la estatua de Tavera, son modelos de acuciosidad, a la par que de grandeza en el trabajo; no se ve en esas obras un centímetro cuadrado de superficie, que no haya sido estudiado en sí mismo y en su valor relativo a la totalidad: las carnes son mór-bidas, las osaturas vigorosas, las telas blandas, las ondulaciones de las superficies no dejan por traducir el más insignificante relieve, ni el autor ha descuidado la más pequeña saliente o entrante, siempre estableciendo una escala justísima de valores para que no aparezca la menor desarmonía; y, sin embargo, no es este el estilo más propio de Berruguete. Lo que a él lo caracteriza es el retablo de San Benito, el de Salamanca, el de Santiago, el de Santa Úrsula y el de Úbeda; esta es su manera peculiar, en la que unos escasísimos planos bastan para componer toda una figura; con grandes superficies completamente vacías, sobrias, sin el menor matiz; éxagerando la importancia de los contornos; bastándole dos o tres surcos para dar la impresión de un ropaje; dislocando a veces los miembros y siempre alargando las figuras. Este es el Berruguete personal y vigoroso, que sabe armonizar la técnica de su ejecución con las direcciones de su sensibilidad. Y lo mismo es el pintor: un

contorneador expresivo, que rellena sus siluetas como mejor puede; su interés y su arte está precisamente en el dibujo de esa silueta.

Algo de esto tenía forzosamente que ser así, porque hasta muy entrado el siglo xvi, o quizás hasta el xvii, no se hicieron esculturas con diferentes puntos de vista. Pero los italianos, grandes observadores del cuerpo humano y soberbios técnicos, completaban ese contorno único de sus estatuas, con delicadísimas variantes de un modelado suave y muy rico en ligeras ondulaciones. Esto tenía razón de ser cuando la emoción que se quería causar era también delicada y tierna, como ocurre en toda la obra de Desiderio, o cuando se tendía a una impresión de blandura y morbidez, buscando la complacencia en la belleza de la carne misma y en las suavidades de la piel, como hicieron todos los renacentistas; y siempre, ni que decir tiene, era un síntoma de progreso y de perfección. Pero no tenía tanta razón cuando se intentaba causar una impresión grande, violenta y muy simple, porque entonces lo que interesaba hacer valer era el contorno, con acuse fuerte, y sin añadir otra cosa, aparte de los rasgos esenciales que completan el dibujo, para no distraer la atención ni complicar las emociones. Esto fué lo que se hizo en España durante el siglo xv, en parte por imperfección técnica, y en parte también por tradiciones de taller; pero ya los artistas que van a Italia, o que por cualquier otro medio traen aquí el arte italiano, lo que verdaderamente importan como novedad y como progreso es la técnica pulida y matizada; su as-

piración sigue siendo la misma que en los góticos, narrar, y narrar los mismos asuntos y del mismo modo que antes, pero con formas más bellas. Berruguete, por el contrario, lo que quiere es hacer sentir, y ha de enderezar sus trabajos para que estén en armonía con sus deseos; por eso si aprende la técnica italiana de su tiempo, no la emplea siempre, prefiriendo la tradicional de los góticos, que si él intenta causar aquí, sin conseguirlo, la revolución más grande que en escultura se ha producido nunca, no lo hace con las exquisiteces de su cincel, sino con la pasión y el brío de su personalidad. Berruguete, pues, emplea una técnica sobria y seca, no por impotencia, sino porque estima que deben expresarse así las cosas que él quiere expresar. Y este arcaísmo técnico, es indudable que pudo ser su estilo primitivo, el que tuviera antes de marchar a Italia; pero también pudo ser italiano, de la primera mitad del siglo xv, puesto que aquellos artistas, aunque soberbios cinceladores, siguen en muchas ocasiones, y principalmente en sus primeros tiempos, los mismos procedimientos que luego siguió nuestro Berruguete, y hermanan de un modo admirable su peculiar manera de sentir con estos medios sobrios de expresión. Nada más sobrio de ejecución, ni más hondo y vital, sin embargo, que el San Jorge de Donatello, o el San Juan Evangelista, o el David de mármol, o todo lo del Campanile; Jacopo della Quercia también se limita a los contornos y casi a nada más, y Brunellesco no hace tampoco otra cosa porque no puede, porque es un mediano ejecutante, como lo revelan las dos únicas obras

de escultura que se tienen por suyas de un modo indudable; Nanni de Bartolo, cuyas obras se han confundido por su ejecución con las de Donatello, no es nada rico. Ciuffagni, Nanni di Banco, y hasta el gran revolucionario de la técnica, Ghiberti, en algunas de sus estatuas de Orsanmichele, todos ofrecen una labor que muy bien ha podido inspirar la de Berruguete.

También le ha debido inspirar el arte italiano, y no el de aquí, su gusto por las figuras alargadas, que lleva al último extremo. Y en esto no me limito sólo al arte florentino primitivo, sino al de toda Italia en el siglo xv y comienzos del xvi, que fué cuando el estudio de las estatuas clásicas hizo que los artistas se fijaran más en la justeza de las proporciones y se contuviera aquella tendencia, que cada día iba creciendo y ya estaba pecando de excesiva. Pero antes, Brunellesco y Ghiberti ya estiran sus figuras; Donatello, en algunos casos, también, y desde luego, jamás las hace cortas ni de baja estatura; y ya siguen todos, o casi todos, pintores y escultores, habiendo algunos como Duccio, los Pollaiuolo y Pietro da Rho, que se separan abiertamente de los cánones basados en el natural, aunque ninguno llegue a acercarse en esto a Berruguete. Si en Castilla habían ido creciendo también las proporciones, no sobrepusieron nunca las ocho cabezas clásicas ¹; y si Bigarny, un francés, implantó un nuevo canon antes de que volviera

¹ Entre el número relativamente grande de estatuas castellanas del siglo xv que llevo medidas, las más largas alcanzan, a lo sumo, de siete cabezas y tercio a siete y media.

de Italia Berruguete, no se puede decir que éste lo tomara o imitara de aquél, puesto que el suyo es mucho más estirado, y lo revelan ya las primeras obras que aquí trabaja, indicando que si no era un gusto e inclinación propia y original, fueron un recuerdo acentuado del arte de allá, del que viera en su viaje. Por lo demás, no doy excesiva importancia a esta tendencia a las figuras largas, porque lo estimo un fenómeno que se ha dado siempre en todos los tiempos, no sólo de un modo aislado y personal, en algún que otro artista, sino en períodos regulares, mucho más frecuentes de lo que se cree, y en forma colectiva, constituyendo una moda, o una escuela, o como se le quiera llamar; y precisamente entonces era una corriente que se iniciaba en todos los pueblos donde ya no había tomado desarrollo.

En cuanto a la manera particular que tuviera nuestro escultor de labrar cada una de sus obras, me inclino a creer que sería la que aquí en España se debía usar, la de trabajar de memoria, aunque se ayudara en algunos casos especiales, como ya se hacía en Italia, con el modelo vivo. Pero Berruguete debía tener además un gran conocimiento del cuerpo humano, adquirido a fuerza de observación, de estudios prácticos sobre el natural, paralelos a otros estudios científicos hechos ya en tratados de anatomía y quizá en la disección de cadáveres. Delata esto alguna desproporción, especialmente de las cabezas, que no sería explicable con un modelo vivo ante los ojos que fuese desmintiendo en cada minuto la labor que se estaba haciendo. Igual ocurre con la ana-

tomía que traduce en sus esculturas, que, sin llegar a ser propiamente dura, acusa tanto la delimitación de cada músculo, que no es posible que los haya visto así bajo una piel humana, debiendo haber recurrido a otros medios: alguno de estos músculos, como, por ejemplo, los grandes pectorales, los suele hacer tan secos, tan sin tener en cuenta la grasa, poca o mucha, que los pueda cubrir, que más que una observación del natural, son una demostración práctica o una lección; de esta grasa, que esfuma los relieves bajo la piel, hace un empleo caprichoso, traduciéndola en algunos sitios donde le conviene para sus efectos dar cierta blandura, y prescindiendo de ella en otros, muy vecinos, con menoscabo de la verosimilitud; los tendones y la osatura los marca con vigor siempre que puede, y no pocas veces de un modo extemporáneo; las cabezas de las falanges, igual en las manos que en los pies, las acusa tanto, que en ciertas ocasiones hacen el efecto de que no tienen encima ni siquiera piel, que están allí los huesos limpios.

Ofrece, por último, una observación muy peculiar suya. Hay unos ligamentos transversales en el dorso de la mano y en el del pie, que por estar muy profundos, no se traducen jamás en la superficie por el más ligero relieve, y sólo se pueden conocer haciendo una disección o estudiando científicamente estas regiones: son los llamados ligamentos intermetacarpianos o intermetatarsianos. Pues Berruguete los ha visto y los ha juzgado como lo son, un elemento muy expresivo de contracción tetánica y de fuerza nerviosa, y los suele marcar con una

saliente vigorosamente acusada, separándose voluntariamente de la verdad, y constituyendo una modalidad de su factura, que no es fácil se dé en otro artista. Todo esto me indica que conocía científicamente hasta los más pequeños detalles del cuerpo humano, y que quizás por esto, cuando trabajaba, se podía entregar libremente a su inspiración, sin las trabas que a éste impone una observación singular de cada momento.

Sus materiales fueron siempre la madera y el mármol, o sus similares alabastro o piedra; no conozco ningún trabajo suyo en bronce, ni en España se fundían todavía estatuas. La madera, por el contrario, es un material muy castellano, pero tampoco debe exagerarse la nota, que durante toda la Edad Media se emplea de igual modo en todas partes, y no es España la región donde abunden menos en el siglo xv las estatuas de piedra, vírgenes sobre todo, y hasta los retablos de alabastro. Los italianos, mucho más adelantados que los del resto de Europa, eran admirables fundidores; tenían además unas canteras de mármol riquísimas, y no es extraño que emplearan la madera algo menos que los otros pueblos, pero nada más que algo menos, en la primera mitad del siglo xv, que es la que aquí importa, que son muchas, muchísimas, las tallas italianas de aquel tiempo, y que Donatello, Brunellesco, Michelozzo y todos los artistas que para este trabajo me interesan, emplearon ese material, y si Ghiberti no trabajó más que en bronce, debe tenerse en cuenta que éste se presta de un modo exactamente igual que la madera para expresar

contracciones, retorcimientos, vaporosidades, quebraduras de líneas y todo aquello que Berruguete necesitaba para revelar su ideal estético. No creo tampoco que esto tenga un valor extraordinario para la filiación de nuestro escultor, que siempre haría lo que le mandaran hacer y con los materiales que le impusieran, y él lo mismo atacaba los unos que los otros, pues si en la madera es donde aparece más nervioso y más expresivo, por prestarse a ello la materia, en el mármol es donde se le ve más escultor, más técnico, y puede ser que algo más complejo, sin dejar nunca de ser emocionante.

Y la escultura en madera requería necesariamente la policromía, de la que debo insistir en lo mismo que hasta aquí he insistido: en que no era exclusivamente castellana, que la empleaban todos los artistas de todas partes que trabajaban en madera. Ahora bien, Berruguete pone al colorear sus obras un sello muy personal, que no creo que fuese italiano ni español, sino propiamente suyo y perfectamente armonizado con su técnica y con su ideal. Desde luego, su policromía es brillante, no mate, como se usaba entonces; pero emplea un recurso que no era común ni aquí ni en Italia ¹, el de dorar con brillo grandes superficies, las mismas que habían de ser modeladas sin cuidados especiales ni matices, para que resaltaran sobre el fondo y destacaran la silueta; también dora los cabellos, como acentuando su rubicundez, y al-

¹ Hay, sin embargo, precedentes, aunque pocos, de esto aquí en Castilla, donde he visto una yacente del siglo XIII, en Alcocer, policromada por el mismo sistema, si bien no para producir el mismo efecto.

gunos fondos y ciertos accesorios, siempre con menosprecio de la verdad, por la que no muestra cuando colorea más respetos que cuando modela o cuando piensa. Tanto dorado hace un efecto violento, porque violenta es también la impresión que quiere causar, no porque desarmonice con la totalidad de cada retablo, ni con la técnica, ni con el colorido particular a cada figura, y muchísimo menos con el ideal supremo de cada uno de esos conjuntos; en este sentido, no se concibe nada más subordinado que estos oros de Berruguete.

También emplea como procedimiento exclusivo el *estofado*, que tan frecuente era entonces, pero cargando mucho sus telas de bordados y adornos. Sus encarnaciones son ricas y muy contrastadas en sus matices, muy carminosas y muy cálidas. Para las telas suele hacer resaltar sobre un fondo oscuro —verde, azul o pardo— casi negro, unos lunares o pequeñísimos dibujos de oro, que forman un conjunto fino y delicado, sin el menor asomo de acritud; y aparte los dorados, tan abundantes en su paleta, no emplea jamás tonos chillones, como luego hicieron otros artistas, y los que emplea los armoniza con el más exquisito gusto.

No ofrece las mismas cualidades cuando pinta cuadros. Su colorido es frío, pobre y falso, y su claro-oscuro convencional y primitivo. La impresión que causan sus obras pictóricas es mucho más italiana que la de sus esculturas, dominando en ellas el influjo de Rafael, y algo el de Miguel Ángel, pero sin nervio ni originalidad. Como al tratar del retablo de San Benito he de in-

sistir sobre su técnica de pintor y sus escasos ideales en esta rama de las artes, por no cansar ahora, ni hacer inútiles repeticiones, dejó el asunto por el momento.

Como arquitecto de retablos y decorador, contribuye a implantar en España la nueva manera italiana en sustitución de la gótica, pero solamente en las formas externas, que el fondo y los efectos de la obra, tenían que seguir siendo los mismos: un monumento enorme, muy recargado y muy subdividido, con muchos y muy brillantes colores, con múltiples adornos, que casi no importaba lo que cada una de sus estatuas o historias dijera, y que bastaba con que llenara por completō un fondo y diera una impresión de ostentación y de riqueza.

Todavía en el arte gótico, que fué el que creó y perfeccionó esta clase de muebles, llegó a tener cada miembro o elemento cierta aplicación racional, pero al cambiar éstos y sustituirlos por otros que habían sido creados para un objeto muy diferente y que habían nacido para ser aplicados a otros usos y bajo el imperio de otras ideas completamente opuestas, la confusión y los sin sentido, que nunca fueron pocos, aumentaron, las aplicaciones se hicieron arbitrarias y los conjuntos extravagantes. No se pedía orden, ni lógica, ni claridad, sino riqueza.

Con este objeto, Berruguete emplea siempre, sin ninguna excepción que yo conozca, la columna abalaustrada, que es la menos sólida, la que menos cumple su fin, el de sostener, pero que es la más rica, la que más ador-

na; y la emplea casi siempre delante de una pilastra, acabándola de inutilizar como elemento arquitectónico y con no muy acertado efecto decorativo: esta columna suele ir formada por un cilindro sobre el que descansa una especie de olla con cuatro asas, y de ésta arranca ya un jarrón en forma de *aribalos* muy alargado, cuya boca viene a ser el capitel; muchas veces este último jarrón no tiene pie, y otras este pie se ensancha y aun se duplica, formando una arandela o dos superpuestas. El capitel es siempre corintio o compuesto con bichas, harpías u otros figurones, en la misma disposición y orden que el corintio, y causando a distancia su mismo efecto, y toda la columna, ni que decir tiene, va profusamente adornada con grutescos varios y caprichosos, sin que se dé el caso, en toda la obra de Berruguete, de columnas sencillas o simplemente estriadas, o pobre de adornos, ni de imitaciones de capiteles jónicos, ni de otro orden que no sea corintio.

Sus frisos y entablamentos no tienen más papel que el de recuadros, divisiones, puntos y aparte de su discurso. Por una necesidad requerida por la obra misma, las estatuas y las historias más altas, que según la lógica arquitectónica debieran ser las más ligeras y más pequeñas, son precisamente las más pesadas, porque había que hacerlas más grandes para que se distinguieran desde abajo. Sus nichos van cubiertos al interior con veneras, pero cuando son muy anchos, la venera se alarga desmesuradamente sin respeto por la forma y proporción de la concha, simulando más bien un dosel estriado o algo

muy raro que cubre aquel pequeño techo; en sus grotescos combina la figura humana con la hojarasca, adornando sus entablamentos, pilastras e intercolumnios con fantásticas escenas de monstruos con cuerpos de hombre y cuyas piernas y brazos terminan en hojas y roleos.

Pero nada de esto caracteriza la decoración propia de Berruguete; alguna de estas notas las tiene en común con otros artistas, porque eran más del momento histórico que propias; otras, aunque originales, se extendieron muy pronto y se vulgarizaron; la que no podía vulgarizarse, porque era exclusiva y singular, era su alma de decorador, la misma, exactamente igual cuando compone todo un retablo o sillería que cuando labra una estatua aislada; el poder mágico de producir una fuerte conmoción estética con un movimiento expresivo, bien de una sola figura bien de todas las figuras de un conjunto. En sus retablos cumple la misión gótica y castellana que se le da, la de narrar una serie de historias; y esto lo hace como mejor puede; poniendo mucho calor en lo que relata, ordenando bien lo que dice, revistiéndolo con las formas más bellas, haciéndose campeón aquí en Castilla de los nuevos medios decorativos que estaban tan en moda fuera de aquí. Pero además de esto, salpica sobre el retablo así formado unos cuantos golpes muy vitales; destaca del conjunto unas estatuas o escenas muy violentas, estiradas, retorcidas, que con sus gestos y sus movimientos se apoderan de la primera atención, y tras de una sigue otra, y la que está al lado, y la que viene

después, y las actitudes se suceden, se funden unas con otras, el movimiento se continúa, y lo mismo que en la danza una sucesión rápida de posturas fantásticas, no siempre imitadas, sugieren una emoción bella y muy honda, en estos retablos y sillerías el movimiento, la continuación, la violencia, son los que evocan por asociación otras representaciones ya reales y muy vivas, que producen el goce estético. No está, pues, la esencia decorativa de estos retablos en los balaustres, entablamentos y veneras que se importaron de Italia, sino en la pasión de Berruguete, en su propia alma, que los está animando desde el ático al basamento.

Un arte así, tan opuesto a todo lo que aquí existía, tan personal, nacido fuera, en otro ambiente, y vigorizado además por un temperamento muy singular y muy bravío; que necesitaba contar con un estado social muy refinado, podía causar estupor, ponerse en moda en todo aquello que tuviese de externo, de fácil, de sencillo, pero no era probable que nunca fuese sentido ni continuado en su fondo. Y así ocurrió. Berruguete tuvo muchos discípulos que trabajaron en su taller y muchos imitadores, y aun seguidores, quizás todos —hay que exceptuar muy pocos— los que trabajaban en Castilla a mediados del siglo xvi, y no tenemos ningún escultor que haya impreso menos la huella de su alma, que haya influido menos en el espíritu de nuestro arte. Y es que el arte es siempre un producto social que no le basta con la creación del genio sin una idealidad colectiva dispuesta a acogerla, aparte de que el genio no se produce

nunca si no se le cultiva. Y la Castilla de entonces estaba muy lejos del sentir de Berruguete; ya no había aquí dentro luchas ni convivencias con otros modos de pensar ni con otros modos de sentir; al temperamento castellano no se le ponía ya ninguna traba y se podía entregar libremente a sus únicas y espontáneas direcciones, que luego, algo más tarde, se vió cuáles eran desde el punto de vista artístico, el naturalismo ¹; se comenzaba a exigir que las esculturas fuesen verdaderas, *muy propias*, que pareciesen *de verdad*; se comenzaban a vestir y a adornar con joyas, y muy pronto se les pondrían pelucas, pelos en las pestañas, lágrimas de pasta y ojos de cristal. No era fácil que gustaran las inverosimilitudes ni las contracciones tan poco reales; se buscaba y se pedía una emoción directa, no por sugestión de representaciones asociadas; era necesario algo más claro, más sencillo, más al alza. ce de todos; por eso Berruguete, aun cuando alcanzó fama, ganó mucho dinero y llevó tras de sí a todos los artistas de su tiempo, procurando imitarle, ni fué popular ni formó propiamente una escuela.

Entre estos artistas, quizás el de más empuje y más celebrado, fuera Juan de Juni. Éste mueve sus figuras mucho más que Berruguete, pero tan a destiempo y sin sentido, que o no producen efecto, o lo producen desagradable; sus proporciones son además cortas y tan

¹ Como en otro libro, ya publicado, he expuesto con extensión las causas que, a mi parecer, ocasionaron el marcado naturalismo del arte castellano, creo inútil ahora el insistir en ellas.

pesadas, y sus tipos tan vulgares, que tocan a veces en la grosería; él es el primero que desciende a lo más bajo de la sociedad para sacar de allí esos judíos, sayones o verdugos, que tan en boga estuvieron después. Pero es un admirable ejecutante: vigoroso en su labor; copiando la realidad tal como la ve, con sus más pequeños detalles, y la ve con grandeza y con vigor. Es un soberbio naturalista, aunque de espíritu basto, que se enmascara tras las contorsiones de Berruguete y sugiere también mucho, pero no son bellas sus sugerencias.

Giralte retuerce también sus figuras sin saber por qué; es frío y quiere ser muy expresivo; sus movimientos son declamatorios y espiritualmente vacíos; pero también cuando se limita a hacer simples hombres, en sus retratos, profundiza más y aparece un soberbio maestro muy diferente de cuando imita a Berruguete; es además un buen tracista.

Tordesillas es muy barroco, pero combinando su barroquismo berruguetesco con notas italianizantes muy posteriores, que lo llevan a pretender ser grande, majestuoso y grave, sin conseguirlo en todos los casos. Sus movimientos son acompasados y cadenciosos, con no poco de manierismo, sus tipos nobles y bellos, sus telas muy revueltas, y sus decoraciones excesivamente ricas.

Martínez de Castañeda, un toledano, tiene más bríos. Pone mucho fuego en su obra, pero no en las imágenes aisladas, que resultan convencionales, sino en los relieves, en la composición de una escena con muchas figu-

ras, donde siente y da una impresión cálida del bullicio y la pasión de una muchedumbre; de una emoción colectiva. Vergara el Viejo no es tan técnico, como estatuario propiamente dicho, y si mueve sus figuras es siempre de un modo naturalista, para imitar movimientos vistos. Inocencio Berruguete es malo, francamente malo; sin alma, sin ejecución, sin naturalidad y sin la menor condición de dibujante; es un artista que han sacado del olvido los eruditos, atendiendo sólo a los documentos y sin ver su obra; de otro modo allá lo hubieran dejado, sin que por ello perdiera nada el arte patrio. Jordán está ya muy lejos del gran Berruguete; entra más bien en la tendencia que siguió más tarde y que corresponde en escultura a la que Herrera representa en la arquitectura; es correcto, sereno, frío, buscando las actitudes bellas en sus figuras, el orden y la claridad en las trazas, la grandiosidad y el buen sentido; no incurre nunca en torpezas ni estridencias, ni arranca el menor grito de entusiasmo.

Hay otros dos artistas, Manzano, y uno cuyo nombre ignoro —que ha trabajado con Berruguete en el sepulcro de Tavera y en Huete, y tal vez en Cuenca y éstos sí tienen algo del alma del maestro, aunque sean más decoradores que escultores, y lo superen como arquitectos y tracistas; son personalidades muy fuertes, de genios más eclécticos y algo más inclinados al naturalismo; también con influencias italianas muy marcadas pero de muy entrado el siglo xvi y con una imaginación extraordinaria para la invención de adornos y gru-

tescos y para infundirles expresión y alma con el movimiento.

Como se ve, aun en vida de Berruguete, quizás en la obra del mismo Berruguete, acaba por imponerse en grande o pequeña escala la tendencia natural del pueblo castellano. Se había copiado al maestro sin sentirlo, sin comprenderlo, sólo por una moda que se seguía a disgusto, pero el naturalismo mientras tanto hacía progresos de un modo encubierto y sólo faltaba que viniera alguien que acabara de rasgar aquellos velos y lo proclamase, ya para siempre, como rey y señor del arte castellano; este reivindicador fué Gregorio Hernández.

No quiero terminar este tema sin citar, de paso nada más, al que estimo como el continuador más próximo y más genial del arte de Berruguete: al Greco. También éste evoca con sus movimientos unos gritos del alma, más para sentidos que para razonados; también presenta anomalías que no se explican, pero que conmueven; y una generalización de emociones que no son de la Humanidad, sino de la Naturaleza entera; y alarga sus figuras, y las contorsiona, y disloca los miembros, y falsea las proporciones, y hace con el colorido lo que le viene en gana, y sabiendo traducir la vida real, no traduce más que la vida de su propio espíritu. Como la paternidad de esta filiación no me pertenece a mí, dejo a sus autores, quienes quiera que sean, el completo desarrollo de este hermoso tema, pues sé que uno de ellos prepara un trabajo a este objeto, limitándome a suplirle en nombre de nuestra historia artística, que lo

haga cuanto antes y complete con él este pequeño pero valioso cuadro de la idealidad en las artes castellanas, representado tan sólo por esos dos grandes maestros.

Pero sí apuntaré, para terminar con la impresión que Berruguete causara, la opinión de dos críticos contemporáneos, Cristóbal de Villalón ¹ y D. Felipe de Guevara ². El primero dice: *«Aquí, en Valladolid, reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé espíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en Sant Benito, que aueys visto muchas vezes; que si los Principes Philippo y Alexandro biviéran agora, que estimauan los trabajos de aquellos de su tiempo, no ouieran thesoros con que se los pensaran pagar; y como los hombres de agora, por la bueza de sus juyzios passan adelante, avn le hechan de ver.»* Con este lamento porque no vivan Filipo y Alejandro, descubre D. Cristóbal, a pesar de todo su entusiasmo, que la sociedad contemporánea del artista no se conmovía gran cosa con la obra de San Benito, y en su elogio demuestra además que él mismo no supo llegar al fondo de aquel arte, ya que las figuras de Berruguete no se inspiran nunca en ese naturalismo que da lugar a que se pueda decir de ellas *«que no les falte más que hablar»*. El otro escritor ya es claramente opuesto a

¹ «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente». Valladolid, 1539. Reimpresión de M. Serrano y Sanz, en «Bibliófilos españoles», tomo xxxiii, pág. 169.

² «Comentarios de la pintura», que debieron escribirse hacia 1535 y fueron publicados con un discurso preliminar y notas de D. Antonio Pons en 1788.

nuestro artista, porque se da buena cuenta de que sus obras se oponen al naturalismo y aboga con toda franqueza por los fueros de éste. *«No era razón se pasase entre renglones la causa de los «matachines», que de algunos años a esta parte se figuran en España y otras partes, así por Pintores como por Escultores. Al inventor de estas cosas entre los Españoles Dios se lo perdone, que allende de los que hizo, fué causa se estragasen mil buenos ingenios, los quales si ovieran echado por camino derecho y seguido a los antiguos o a la naturaleza, estuvieran muy aprovechados, y nuestra España, noble y esclarecida con estas artes de pintura y escultura, de modo que no tuviéramos necesidad de traer estas cosas de acarreo ni de fuera... y pluguiese á Dios que saliera mi amonestación para que los buenos ingenios que han seguido este camino volviesen con gran cuidado a imitar la naturaleza y los antiguos»;* a lo que añade Pons en una nota: *«La moda de hacer tales obras no tardó mucho tiempo en desaparecer.»*

He expuesto hasta aquí las notas que yo he creído esenciales en el arte de Berruguete. Ahora bien, si se acepta que por lo menos una de las dominantes en el barroquismo, tratándose de escultura, es la de provocar la emoción, no directamente con una exposición razonada, con una imitación más o menos fiel, sino de un modo indirecto, por una evocación de sentimientos que no tienen relación aparente con la forma, por una sugestión, en fin; y si aún se añade a esto que la base, el medio de producir esta sugestión es el movimiento, ten-

dremos que convenir en que Berruguete es el escultor más puro y más espontáneamente barroco que puede presentar la historia de ningún pueblo. Los artistas de otros países, en su mayor parte, a más de ser barrocos fueron manieristas; quizás el propio barroquismo no fuera otra cosa para ellos que una manera más, un prejuicio, una moda, un hacer que se les imponía aun sin que lo sintieran, y que se entremezclaba con otras tendencias y recursos impuestos del mismo modo. A la par que barrocos eran sensuales, aun los dotados de un alma muy casta; y pretendían ser clásicos componiendo las líneas y armonizándolas bellamente hasta en los asuntos más violentos; y vestían las estatuas con ropas amplias, y acentuaban las musculaturas, y no comprendían las barbas cortas o que no estuvieran mecidas por el viento, y le ponían narices griegas hasta a Judas. El mismo movimiento se expresaba, además, de idéntica manera en todos ellos, habiéndose llegado de un modo casi unánime al estilismo de la fuerza y de la violencia. Y no se crea que nada de esto es una diatriba contra el arte de otros países, en aquel tiempo, y menos el italiano, que dió grandes escultores dignos del mayor encomio. Pero estos mismos, si fueron grandes, lo fueron precisamente en lo que se apartaron de la manera, en lo que trajeron de elemento propio, en su sentir espontáneo, y si mucho de este sentir consistía en sentir el movimiento, no se podrá negar que era el movimiento imitado, sorprendido en la vida concretamente; el movimiento que explica y dice, y no el que sugiere. Tó-

mese como ejemplo al artista más grande que ha producido el arte italiano en el siglo xvii: al Bernini. Sus grandes efectos se basan siempre en la manera prodigiosa que tiene de interpretar el natural, de atinar con lo más bello que presenta la forma. Expresa movimientos, pero éstos son siempre claros y precisos, por lo menos aquéllos que dominan en la obra, que saltan ante todo a la vista, y no tienen un valor absoluto y único de movimiento, que como tal hace sentir por sí mismo, sino un valor relativo de exponer la forma bella bajo un nuevo aspecto, de originalizar esta forma y esta belleza, de centuplicar su vitalidad y su sensualismo. Este movimiento primordial, suele subrayarlo, sí, con otros movimientos más evocadores; pero éstos aparecen siempre en un segundo plano, son secundarios, no constituyen el nervio de su obra, y aun así, las más de las veces suelen ser también definidos. Y algo semejante, si no exactamente igual, pudiera decirse de todos los grandes escultores, aun los del siglo xvi, como ya he dicho bastante del mismo Miguel Ángel.

Nuestro Berruguete, por contra, no tiene sensualidad, ni cautiva jamás con líneas bellas; ni recrea, ni complace, ni siquiera convence, porque las pocas veces que lo intenta lo hace con poco acierto, como ocurre con los relieves de San Benito y los apóstoles de Úbeda; pero subyuga los espíritus, los avasalla, y sin razonarles nada los tortura y los conmociona; y siempre con el único pobre recurso de que él dispone, pero que siente sin que nadie se lo haga sentir, por sí mismo, desde el fon-

do de su alma, con la línea del contorno, con el movimiento.

Esto me hace pensar que si Berruguete, como yo supongo, se formó en Italia y allí encontró almas hermanas que fortaleciesen la suya y le diesen aliento para seguir las inclinaciones propias de su temperamento peculiar, no hubiera tenido razón de ser su arte, sin embargo, en aquel país, como efectivamente ocurrió, puesto que tuvo que volver a España. Y aquí se presenta el punto más difícil de todo este problema. ¿Qué fué Berruguete, italiano o español?

Independientemente de su nacimiento, ya he expuesto mi parecer sobre todo aquello que el artista ha tomado del ambiente, con lo cual ha reforzado seguramente su personalidad, pero sin confundirlo con ésta; de lo que ha tomado de fuera, de lo que no es su alma, aunque claro está que nunca tomará más que lo que convenga y se ajuste a lo que él sienta, a su temperamento. En este sentido, yo creo que Berruguete es un escultor italiano, pero italiano de la primera mitad del siglo xv. Pero esto es decir muy poco, pues por encima de esto hay que poner a los elementos individuales, ingénitos, no aprendidos en ninguna parte, esas aportaciones que las grandes figuras traen al arte universal; lo que corrientemente se llama genio.

Y ya en este terreno, es indudable que hay una íntima relación entre el genio de los hombres y el genio de los pueblos, y que ella es la que nos lleva a adjudicar la nacionalidad más aún que el lugar del nacimiento o

el origen de los padres. Y esto es lo que yo creo: que hay una relación entre el genio de Berruguete y el genio del pueblo español: que el alma de Berruguete es castellana.

Podrá parecer que se opone a esto la escasa popularidad que aquí tuvo y la poca influencia que ejerció en las direcciones ideales de los otros escultores, lo cual no obedece, según mi parecer, sino tan sólo a que no pudo o no quiso amoldarse a la corriente estética que dominaba en aquel preciso momento; no que fuese la única ni la exclusiva de este pueblo, ni tampoco la que por sí sola se bastase a caracterizarlo, sino la que dominaba, la que entonces tenía la fuerza y quizás la siga teniendo. Afirmar otra cosa llevaría a cometer en muchos casos la injusticia de suponer que la historia de un pueblo se reducía, las más de las veces, a la historia de su vulgo, por ser el que siempre prepondera por su número, y el que casi siempre realiza los actos. Y precisamente es lo contrario. ¿Qué nos importan, para la historia de la pintura española, los nombres de Navarrete el Mudo, Antolínez o Cerezo? Éstos podrán ser materia de la historia, pero no la informarán ni marcarán sus períodos o sus direcciones, como Velázquez, Goya o el Greco, a pesar de haber nacido en Creta, y de no haber formado escuela ni tenido secuaces, y de que el vulgo de todos los tiempos lo haya supuesto loco.

Yo no me atrevo a afirmar que exista una paternidad espiritual entre Berruguete y el Greco, pero sí es indudable que tienen muchas notas comunes, que son una

coincidencia, dos momentos ideológicos que se dan, de un modo exactamente igual, aquí en España, y solamente aquí, a pesar de que los otros países también tuvieran barroquismo, idealismo y hasta naturalismo, en grados superiores a como lo teníamos nosotros.

Téngase también en cuenta, que uno y otro tuvieron que buscar refugio en nuestro suelo; que ambos vinieron de fuera, de Italia, donde tampoco echaron sus espíritus muchas raíces, y donde no debían marchar muy bien sus asuntos cuando se vinieron; y que aquí, aun encarando unas tendencias muy opuestas a las que imperaban, recibieron encargos en abundancia, ganaron dinero y aun sin ser entendidos, alcanzaron fama. Tampoco se debe olvidar que no son precisamente los críticos más eminentes del extranjero los que han tratado con más benevolencia a Berruguete.

De sobra se me alcanza, que con todo esto no hago otra cosa que tratar por fuera la cuestión, sin meterme en su fondo, y que debiera completar este trabajo señalando con precisión los puntos que tuviera de común el genio del artista con el genio del pueblo castellano. Pero además habría que aportar las pruebas; que terminar este asunto con una demostración, sin que bastara con mi creencia y con una simple exposición de las notas que yo encuentro; y para esto no creo que conozcamos todavía de un modo suficiente el alma de nuestra historia; que podamos trazar de un modo preciso, sin que dé lugar a dudas, toda la complicación de matices que caracterizan al espíritu de Castilla, ni señalar las notas que

B E R R U G U E T E Y S U O B R A

pueda tener de común el carácter del hombre más eminente con el más humilde de los aldeanos. Yo al menos tengo que confesar que no me encuentro con fuerzas para esa tarea.

CAPÍTULO III

NOTAS BIOGRÁFICAS

FUÉ Alonso González Berruguete el hijo mayor del pintor Pedro González Berruguete y de su legítima esposa Doña Elvira González, residentes en Paredes de Navas, donde según parece debió nacer aquél. La fecha exacta de este nacimiento no es posible precisarla, pero se sabe por un acta de curaduría de los hijos de Pedro Berruguete, extendida en Paredes de Nava el 6 de Enero de 1504, que Alonso era en esa fecha mayor de catorce años y menor de veinticinco ¹, lo que lleva a la afirmación de que no pudo nacer después de 1490. Tampoco pudo ser antes de 1486, porque en otro de los documentos citados por el Sr. Martí, consta que Doña Elvira González era todavía, en 1511, curadora de su hijo Alonso por no haber cumplido éste los veinticinco años. Estos datos refutan la afirmación de Ceán ², que lo supone nacido en 1480, y la misma de Berrugue-

¹ El descubrimiento de estos documentos y otros que siguen, se deben al Sr. Martí y Monsó, que los ha publicado en sus *Estudios histórico-artísticos*, pág. 104 y siguientes.

² Diccionario.

te, que al prestar una declaración en 1559 dice tener sesenta años, seguramente quitándose edad.

En la citada fecha de 1504, debía haber muerto ya su padre, cuando se solicitaba la curaduría para el hijo mayor, Alonso, y para los otros, Pedro, Cristina, Isabel, Catalina y Elena, que no habían cumplido los catorce años, se pedía a su vez la tutoría. También entonces, lo más temprano, es cuando se pudo verificar su viaje a Italia, de la que hasta ahora se ha supuesto que regresó en 1520, pero que según las últimas investigaciones del Sr. Allendesalazar ¹, debió ser mucho antes, puesto que en 1520 era ya pintor del Emperador y había estado a punto de embarcar con él en La Coruña.

De su estancia en Italia se sabe por noticias de Vasari, que copió en Florencia los cartones de la *Guerra de Pisa* que había ejecutado Miguel Ángel, sin que sea posible entresacar de la cronología, siempre defectuosa, de este escritor, la fecha exacta en que esto ocurrió. A este propósito, reproduce el Sr. Cruzada Villamil ² dos cartas de Miguel Ángel, recomendando en la primera a un *giovine spagnuolo* para que se le permita ver los cartones, y conformándose en la segunda con que no haya sido posible atender a sus deseos y dando el encargo de que se haga igual con los demás que lo soliciten. No creo que esto tenga una gran importancia, aun en el caso,

¹ *La familia Berruguete*. («Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones»). Septiembre de 1915.

² «Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete», artículo publicado en el *Arte en España*, 1886.

poco probable, de que este *giovine spagnuolo* fuese nuestro Berruguete, y que esas cartas desmintiesen la afirmación de que estudiara los célebres cartones, porque si no directamente, pudo verlos y estudiarlos en los grabados y copias que de ellos se hicieron por los más afa-
mados artistas de entonces.

También dice Vasari, que ya en Roma fué elegido por Bramante, al mismo tiempo que Zaccheria Zacchi da Volterra, el Vechio da Bologna y Jacobo Sansovino, para que cada uno hiciese una copia en cera del Laoconte y escoger luego entre ellas la que hubiese de ser fundida en bronce. Esta elección final la hizo como juez Rafael, quien dió la preferencia a la copia de Sansovino.

Vuelto a Florencia, recibió encargo de los monjes de San Jerónimo para terminar la tabla del altar mayor que había comenzado Fra Filippo Lippi ¹, y que el mismo Berruguete no logró ver concluída por haber emprendido su viaje a España. Aun cuando no cabe la menor duda de que Vasari se refiere a una obra de Fra Filippo Lippi, es raro que habiendo muerto éste en 1469, se esperara para terminarla a los comienzos del siglo xvi, habiendo habido mientras tanto tan buenos pintores en Florencia. Quizás por extrañarle esto mismo, más que por una simple errata, sea por lo que el sabio profesor

¹ Estas noticias pueden comprobarse en Vasari (edición de 1832 a 1838).—*Vita di Filippo Lippi*, parte prima, pág. 406.—*Vita di Baccio Bandinelli*, parte seconda, págs. 779 y 780.—*Vita di Michelangelo Buonarroti*, parte seconda, pág. 983.—*Vita di M. Jacopo Sansovino*, parte seconda página 1070.

Justi, al tratar de esto en su prólogo al *Bædecker de España*, dé el nombre de Filippino Lippi —muerto en 1504— en lugar del de su padre Fra Filippo. Es lástima que haya desaparecido el citado cuadro.

A estas pocas noticias se limitan los escritores del siglo XVI y aun del XVII, y esto es lo que únicamente se sabe sobre la estancia de Berruguete en Italia ¹. Pero más tarde, en el XVIII, afirma Palomino ², sin decir en qué se funda para ello, que fué discípulo de Miguel Ángel, a lo que luego añade Ceán ³ que acompañó a este maestro a Roma y le ayudó en muchas de sus obras, omitiendo también las razones que pudiera tener para tal afirmación y las obras en que lo supone interviniendo dejando entrever que fuera el sepulcro de Julio II. Debo confesar que sobre todo esto tengo muchas dudas, pues sabido es que Miguel Ángel se hace ayudar muy poco de sus oficiales, los trata con acritud y apenas si utiliza otros servicios que los de fundidores y picapedreros. Quizás se contara Berruguete entre aquellos pintores que fueron de Florencia para ayudarle en los techos de la Sixtina, y que al poco tiempo despidió con tan malas formas, después de borrar cuanto habían pintado ⁴. De todos modos, la afirmación de Palomino y de Ceán pa-

¹ Hago caso omiso, por encontrarlas fantásticas y gratuitas, las conjeturas de algunos escritores que suponen una íntima amistad entre Berruguete y Andrés de Sarto, Bandinelli y otros artistas italianos.

² Museo pictórico.

³ Diccionario.

⁴ Vasari.

rece haber sido desconocida por los escritores anteriores, habiendo alguno, como Pacheco, que hasta pone en duda la relación artística entre Berruguete y Miguel Ángel, según puede verse en este párrafo que copio del *Arte de la Pintura* ¹:

«... ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artifices los que han seguido la gran manera de Micael Angel (que como se ha visto fué la luz del dibujo) que Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido, siendo celebrado no sólo en España, pero en Italia, por haber seguido a Micael Angel...»

De todas estas noticias, lo único que yo saco en claro y que creo poder afirmar, relacionando los textos con lo que muestra la misma obra de Berruguete, es esto: 1.º Que estuvo en Florencia, donde debió residir bastantes años, y donde estudió las primeras esculturas de Miguel Ángel, pero también las de otros muchos artistas, principalmente los de la primera mitad del siglo xv. 2.º Que del mismo modo estuvo en Roma, aunque esta influencia sea menos marcada, y que de allí le interesaron particularmente los techos de la Sixtina y el Laoconte. 3.º Que puede ser, aunque no lo afirme de un modo tan seguro, que también visitase Bolonia, Milán, Pavía y Nápoles, pues encuentro en sus esculturas algunas reminiscencias de los relieves de Quercia en San Petronio y algo que se aproxima a los adornos y decora-

¹ Edición de 1866, tomo I, pág. 317.

ción de la cartuja de Pavía y a trabajos de Giovanni de Nola, pero esto, vuelvo a repetir, no me aparece tan claro e indudable.

Vuelto a España, afirma Jusepe Martínez ¹ que recibió encargo del vicescanciller de Aragón, D. Antonio Agustín, de labrar un retablo para su capilla de Santa Engracia, en Zaragoza, y el sepulcro que había de contener sus restos, obras que llevó a feliz término con toda perfección y que por desgracia fueron destruídas durante la invasión francesa. El mismo escritor añade ² que las obras que Berruguete labró en Zaragoza ejercieron gran influencia en el estilo de Formente, por ser la manera de aquél «*más gentil y delgada*» que la de éste. Afirma, por último, Jusepe Martínez, que Berruguete residió en la capital de Aragón más de año y medio, y que la eligiera por patria «*por hallarse en ella honrado y estimado*», si no lo hubiera llamado a su corte el emperador Carlos V. Se ve, por esto, que el artista trajo de Italia su reputación hecha, y que no tropezó en los comienzos de su carrera con las dificultades que otros han tropezado, pudiendo seguir libremente sus propias inspiraciones, sin necesidad de atender a los gustos y prejuicios artísticos de su tiempo, y hasta imponiendo su estilo a los escultores de más fama.

También se comienza a ver ya, lo que después se verá

¹ *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Edición de 1866, pág. 174.

² Obra citada, pág. 166. No afirma este autor, como luego han hecho otros, que Berruguete fuese a Huesca y allí diese consejos a Formente.

más claramente, que quienes encargan obras al artista son siempre el monarca, sus ministros, los obispos y los abades de los grandes monasterios, gentes todas de un nivel cultural muy superior, las más aptas del reino para admitir innovaciones de una inspiración artística, y las que podían estar más familiarizadas con los gustos de otros países. No creo que Berruguete tuviera nunca que atender a las indicaciones del público ni de sus compradores, sino que, por el contrario, dada la reputación que desde un principio debió traer, él sería el que impusiera su manera, fuera o no comprendido, y el que dirigiera el gusto de los demás escultores; y si en su obra se nota evolución y tendencias progresivas a la calma y a la mayor simplicidad, más debió ser por la influencia del ambiente colectivo y total que por imposiciones singulares. Creo, pues, que Berruguete supo imponerse desde un principio y no tuvo que sufrir tiranías del vulgo castellano, a lo que se debe que su arte, laudable o reprehensible, se haya conservado puro, tal como él lo sentía, y sin grandes influencias de la sociedad de su tiempo.

Después se afirma que fué nombrado por Carlos V pintor y escultor de su cámara *«y le mandó hacer varias obras para el Alcázar de Madrid y para el palacio que se construía en Granada; y más adelante le hizo su ayuda de cámara»*¹. Las obras del Palacio de Madrid, si se llegaron a ejecutar, debieron perderse en el incendio que destruyó aquel edificio; pero en Granada,

¹ Ceán: Ob. cit.

aun cuando en el «Palacio de Carlos V» no se encuentre entre sus esculturas el menor rastro de la mano de Berruguete, existe en la iglesia de San Jerónimo un soberbio *Santo Entierro* atribuido antes de ahora a éste, y aparece además, entre los documentos encontrados por D. Patricio Ferrer ¹, un Francisco de Berruguete, pintor de S. M., que a la vez era escultor, que ejecutaba allá quince cuadros al fresco para la Capilla Real. Aun cuando el nombre propio sea diferente, y por aparecer varias veces en el documento y escrito siempre del mismo modo no puede dar lugar a la sospecha de que se haya cometido una errata, también es extraño que no vuelva a aparecer en toda la historia del arte español este artista, que a juzgar por el puesto que ocupaba, debía ser de los primeros de entonces, y que coincide con nuestro Alonso, no sólo en ser pintor y escultor del Emperador, sino también en que en sus pinturas solía poner «*los campos de oro de musayco a la manera de Italia*», como se estipula en uno de los documentos publicados y como aparece en los cuadros del retablo de San Benito. Tal vez se trate de un nombre compuesto o de una mala información del escribiente que extendiera la primera escritura, porque en los otros documentos que siguen, como si no hubiera completa seguridad en el nombre, siempre que se cita al artista, se lo hace sólo con su apellido de Berruguete.

A pesar de éste y de otros viajes que se supone hicie-

¹ Fueron publicados en la *Revista de Archivos*, tomo IV, año 1874, páginas 70 y sig.

ra en estos primeros años de su vuelta de Italia, Berrugete siguió siendo vecino de Paredes de Nava, donde residían su madre y hermanos, hasta el año 1523, en que le fué concedido por el Emperador el extraño cargo de escribano del crimen en la chancillería de Valladolid (1.º de Octubre), con cuyo motivo pasó a avecindarse a esta villa. La misma rareza de este cargo, concedido a un artista, hizo suponer a los escritores que se ocuparon en biografiarlo, que se tratara sólo de un simple título honorífico que no llevara aneja ocupación alguna; pero el Sr. Martí y Monsó¹, que tantas noticias ha aportado sobre este escultor, demuestra documentalmente que desempeñó tal cargo de un modo real y efectivo, si no por sí mismo, por sustitutos que ponía, obteniendo de él pingües ganancias, hasta que al fin, en 31 de Octubre de 1542, con el consentimiento del Emperador, traspasó el oficio en la persona de Álvaro de Prado, por la respetable suma de cuatro mil ducados de oro.

Por un documento conservado en el Archivo de Simancas, y dado a conocer también por el incansable Sr. Martí², se concede facultad, en 14 de Febrero de 1526, a él y a su legítima esposa doña Juana de Pereda, para hacer mayorazgo en uno de sus hijos, que, por lo que se desprende del citado documento, no debían haber nacido aún, lo que hace suponer que el matrimonio se efectuara poco antes. El mismo Sr. Martí nos hace sa-

¹ Ob. cit., págs. 117 y sig.

² Ob. cit., pág. 108.

ber documentalmente que la familia de doña Juana de Pereda residía en Medina de Ríoseco, y ella era hija de Francisco Valenciano y Francisca de Pereda, teniendo por hermanos a Hernán Gómez Valenciano, el cual estuvo en Flandes, Antonio de Pereda, Damiana Sarmiento, el licenciado Jerónimo de Pereda Valenciano y Francisco de Pereda, fallecido en Panamá.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos. El mayor, Alonso Berruguete y Pereda; doña Petronila de Pereda, doña Luisa Sarmiento, que llevó el apellido de una hermana de su madre, y Pedro González Berruguete, el único que se sabe de un modo fijo el año en que nació, 1544.

Al mayor fué, naturalmente, al que sus padres aplicaron los beneficios del mayorazgo, y las hijas Luisa y Petronila contrajeron matrimonio el 29 de Enero de 1556, con los hermanos Diego y Gaspar de Anuncibay, respectivamente, llevando la primera siete mil ducados de dote, y solamente cinco mil la segunda, aportando a su vez sus respectivos maridos seiscientos y quinientos ducados en concepto de arras ¹. Estos hermanos Anuncibay eran nietos de Diego de la Haya, uno de los primeros banqueros de Valladolid, y el mismo que diez y nueve años antes había encargado a Berruguete el hermoso retablo de la capilla de los Reyes, que él fundara en la iglesia de Santiago. El mayor de estos hermanos, en quien había de recaer otro mayorazgo fundado

¹ Martí: Ob. cit., págs. 110 y sig.

por su abuelo, debía ser Diego, y tal vez por esto, más que por predilección afectiva de aquél o de sus suegros, llevara al matrimonio más crecidas arras y recibiera a su vez mayor dote, a pesar de que su esposa parece que fué la menor de las dos hijas del artista. Otra de las cláusulas de estas capitulaciones matrimoniales estipulaba que Berruguete y su esposa recibirían en su casa y mantendrían a los nuevos esposos y *a sus criados*, y aunque inmediatamente después se originó un pleito entre yernos y suegro sobre el pago de las dotes, parece que esto no influyó gran cosa en el afecto de aquella familia, no sólo porque siempre siguieron viviendo juntos, sino porque algún tiempo después aparecen los hermanos Anuncibay y sus esposas fiando a Berruguete cuando contrata el retablo de Cáceres (1558) y algo más tarde (1567), doña Juana Pereda, muerto ya su esposo, fió a su vez a su yerno Gaspar, con motivo de un contrato de censo.

Esta numerosa familia podía vivir cómodamente, por mucho que se aumentara, en la casa-palacio que en 1528 se había labrado el artista en el propio Valladolid, en la calle de San Benito —entonces «calle que va a San Julián», esquina a la de Milicias—, antes «calle que va a San Miguel». Tal vez fuera esta casa, si no apareciera tan transformada por obras posteriores, el monumento que diera alguna luz sobre Berruguete arquitecto, y aun tal como hoy aparece se ven en su patio unos capiteles de forma originalísima, y algún que otro detalle ornamental que denotan a un artista personal e independiente, que

no se sujeta a trabas y que sigue ante todo sus inspiraciones propias; pero estos elementos son muy escasos para fundamentar un estudio serio ¹.

Esta casa, que formó parte del mayorazgo, se conservó en los descendientes del escultor hasta mediados del siglo xvii, que pasó a otra familia, uno de cuyos miembros la cedió por testamento a la Compañía de Jesús. Al incautarse el Estado de los bienes de ésta, fué otorgada el año 1770, en una venta judicial, al cuerpo de Milicias, que estableció en ella su cuartel. Hoy día está dedicada a oficinas de ingenieros militares.

En esta casa, y en otra muy cercana también de su propiedad, debió tener establecido su taller y en ellas debió labrar la mayor parte de sus obras, pues aunque la sillería de Toledo parece que se talló en esta ciudad, y en locales que al efecto debió ceder el cabildo, y el sepulcro de Tavera me inclino a creer que se trabajó en Madrid, se sabe documentalmente que muchas otras se hicieron en Valladolid, y otras, de las que no se tiene noticia, es de suponer que se labraran en estas casas, donde había lugar suficiente para las obras y para un gran número de ayudantes, y consta, además, que Berruguete hacía viajes allá con gran frecuencia. El retablo de Cáceres, por ejemplo, contratado en los últimos años de su vida, y cuando se ocupaba en otras obras que trabajaba en otros lugares, consta que se hizo allá,

¹ Martí: Ob. cit., pág. 128, da tres apuntes de detalles de la casa de Berruguete, y Cruzada Villaamil, en un artículo sobre el artista, publicado en *El Arte en España*, 1862, reproduce un dibujo de Carderera.

y que desde allí se envió después de su muerte, para ser colocado en la capital extremeña.

En esos talleres de Berruguete, lo mismo que en los de otros grandes escultores de entonces, es muy difícil determinar la labor que se reservaba a sí el maestro y la que solía encomendar a sus oficiales. Desde luego, parece natural que fuera aquél el que asumiendo la responsabilidad de los trabajos y firmando los contratos, llevara su dirección general; él haría las trazas de la obra total y dibujaría los cartones con la composición de cada historia y la actitud de cada imagen aislada; haría correcciones a los ayudantes, y se reservaría la labor de algunos trozos o detalles. Lo que desde luego está fuera de dudas es que jamás un maestro, por sí solo, labraba completamente una obra, sobre todo si era de gran empeño, como los retablos, sepulcros o sillería, que son las que principalmente solía contratar este escultor; y esto, no sólo por la dificultad material de que las llevara a cabo un sólo hombre en el corto espacio de tiempo en que se comprometían a terminarlas, sino porque en el caso particular de Berruguete, que lo mismo se podría decir de otros muchos, hay documentos en los que se estipula de antemano qué es lo que ha de ejecutar el maestro, y qué los oficiales; aparte de que algunas obras están delatando una variedad grande de estilos y diferencias notables en las calidades.

Así vemos que una de las condiciones que se ponen en el contrato para construir el retablo de San Benito, en Valladolid, dice: «*Otrosi: que las historias del pincel*

e imagenes vayan de mano del dicho maestro, especial que las de bulto sean desbatadas de su mano, y rostros y manos de la misma mano acabadas»

«Otro: *que las historias de pincel sean todas acabadas de su mano»* ¹.

Y en el pleito que sostuvo Berruguete contra D. Alonso Niño sobre la pintura de un tríptico ² se encuentran estas interesantes declaraciones:

Gregorio de Ribera, «... *vió a alonso berruguete dentro en la ygl^{ta} de nra señora santa maria de sant lorente debuxar los quartones pa las puertas... y el dho berruguete y sus criados como pintaban las dhas puertas».*

Alonso Ortega «... *este dicho t^o vió pintar la vna puerta por vn carton quel dho berruguete abia echo en papel para q̄ la dha obra fuese mejor por que no obiese falta en ella e q̄ hera el debuxo del dho carton el decimdimyento...»*

Andrés de Melgar «... *este dho testigo bibiendo con el dho alonso berruguete fue en pintar pte de las dhas sobrepuertas...»*

A más de estos y otros documentos que se podrían traer a colación, todos los críticos han notado en el sepulcro del cardenal Tavera tal diferencia de estilos y calidades, que por ello y por ser esta la última obra de Be-

¹ Inserta el contrato íntegro Bosarte en su «Viaje artístico» y Cruzada Villaamil en un artículo titulado «D. Alonso Berruguete y González», publicado en la revista *El Arte en España*. 1862.

² Martí: Ob. cit., pág. 133.

rruguete llegaron a suponer que éste habría muerto sin terminarla y su hijo Berruguete y Pereda se habría encargado de labrar el resto, a lo que se opuso el Sr. Martí y Monsó, probando con documentos, que el padre, antes de morir, la había dejado concluída y hasta aprobada por los peritos. En el retablo de Cáceres, otra de sus últimas obras, juzgando su manera, no cabe tampoco duda de que no puso su mano más que en la historia de San Francisco, aunque también se echa de ver que si no labradas por él, las otras historias han sido ejecutadas por sus cartones. Por último, hay grandes relaciones, que en otro lugar explicaré, entre la Transfiguración de Úbeda, que nadie duda que sea suya, y el retablo de la Capilla del Obispo, aquí en Madrid, que se atribuye a su discípulo Giralte, lo que parece indicar que hubo una participación de éste en aquel trabajo.

En esta casa no vivía, con la familia, la madre del artista doña Elvira González, que continuó en Paredes de Nava hasta los años 1542 o 43 en que debió fallecer¹, cuando su hijo Alonso trabajaba en Toledo la sillería de aquella catedral. Durante el tiempo que duró esta obra, o parte de él cuando menos, debieron ir a esta ciudad su esposa e hijos, puesto que allí nació el menor de éstos en 1544, viaje que se explica fácilmente, puesto que allí tenía el artista, por cuenta del Cabildo, casa holgada y taller. En todos los demás tiempos de la vida del escultor aparece siempre su familia viviendo

Martí: Ob. cit., pág. 110.

en sus casas principales de Valladolid, cuando no era en su señorío del lugar de la Ventosa.

Porque debo advertir también que Berruguete llegó a ser señor de vasallos, del lugar de Ventosa de la Cuesta, con facultad para poder construir una casa fuerte y para que *«él... e los ssus herederos... ssean sseñores propietarios del dho lugar y ussan y exejan la jurisdiccion del por ssus perssonas o por ssu alcade mayor y otras justicias que para ello puedan poner en su termino»*¹, señorío que compró el año 1559 por precio de 1.920.000 maravedises², a razón de 16.000 por cada uno de los 120 vecinos de que se componía el dicho lugar; a lo que había que añadir el valor de las

¹ «Capitulaciones entre la infanta gobernadora D.^a Juana y Berruguete», publicadas por Martí. Ob. cit., pág. 122.

² Cantidad equivalente a 56.470 reales de plata o de vellón, puesto que desde la pragmática de 1497 valían lo mismo uno y otro, por lo menos oficialmente. Pero téngase en cuenta que en el siglo XVI tenía el real una cantidad de plata y, por lo tanto, un valor aproximadamente doble de lo que ha tenido en los últimos tiempos, lo que hace subir la anterior suma a 112.940 reales de vellón, de los que circularon desde Carlos II hasta la implantación del sistema decimal, o sean 28.235 pesetas. Y esto es en cuanto al valor absoluto de la moneda, que en cuanto al valor de ésta en su relación con las mercancías, existe conformidad de opiniones para estimarlo muy superior al de hoy, y aun hay autor que lo llega a calcular, para los reinados de Carlos V y Felipe II, en una proporción de 7, esto es, que con una cantidad de plata convertida en moneda se podían adquirir siete veces más mercancías de las que se adquirirían hoy; o lo que es igual, que la plata valía entonces siete veces más que hoy; y aunque este cálculo no pretende, ni con mucho, ser exacto, aplicándolo al caso presente nos daría la respetable suma de pesetas 197.645, que pagó Berruguete por su señorío, sin contar las alcabalas.

alcabalas, por las que tuvo que pagar «quinientos e quarenta maravedis por cada uno de los vezinos que ubiere en el dho lugar que ssi ubiese alguno ssituado perpetuo en las dhas alcabalas sse desquente por cada millar treynta e sseis mill maravedis».

Esto, lo mismo que las grandes dotes que entregó a sus hijas, independientemente del mayorazgo que había fundado, la magnificencia de su casa y la esplendidez con que, por otros documentos, se sabe que ayudaba a sus parientes, son datos para suponer que debió llegar a reunir un gran capital en los últimos años de su vida, y que toda ella la pasó sin apuros materiales, que tanto influyen a veces en la historia artística de muchos grandes maestros. Los precios en que contrataba sus obras parecen muy superiores a los que ponían otros artistas de gran fama; pero no es esto suficiente para establecer nada de un modo seguro, porque un retablo, una sillera o un sepulcro, son trabajos muy complejos que pueden variar mucho de valor, según sea mayor o menor su riqueza, su magnitud o su complicación, y muchas de las obras similares de otros escultores, cuyo precio nos es conocido, están hoy perdidas. Sin embargo, puede asegurarse, como regla general, sin temor a equivocarse, que Berruguete cobraba muy bien sus obras, mejor que la mayoría de los escultores contemporáneos, lo que no tiene forzosamente que indicar, en mi opinión, que fuese comprendido, sentido y solicitado por el público de su tiempo, ya que, como dije más arriba, era una clase superior y especialísima la que le hacía

los encargos, aunque quizás por esto mismo, por la fama que trajera de Italia y por la protección del emperador, consiguiera imponer una moda, aceptada por los demás sin reflexión, e influyera en los otros artistas que convivieron con él o le siguieron. Pero del mismo modo se puede afirmar también que si Berruguete no imprimió una huella honda y duradera en el arte castellano, tampoco se dejó influir por el vulgo de su tiempo, del que podía hacer caso omiso gracias a su renombre y a su fortuna material.

Los precios de sus obras —las veces que se conoce— y la historia particular de cada una, tendrán su lugar adecuado al pasarles revista en el «Catálogo» que va a seguir; ya sólo me queda terminar, apuntando que Berruguete murió entre los días 13 y 26 de Septiembre de 1561, puesto que el 13 consta que se le hizo un pago a cuenta del sepulcro de Tavera, y del 26 existe ya un documento de su viuda y su hijo mayor ¹, en que se da poder a Fernán González, maestro de cantería, para cobrar ciertas cantidades, en que se hace constar que ya había muerto. Según la afirmación de D. Pedro de Salazar y Mendoza —en el *Chronicó de el Cardenal Don Juan Tavera*— este fallecimiento ocurrió en el hospital de Afuera, de Toledo, en un aposento que cae debajo del reloj, y conforme a las demostraciones del tantas veces citado Sr. Martí, el cadáver fué trasladado al lugar de la Ventosa, en cuya iglesia recibió sepultura.

¹ Foradada y Castán, en un artículo publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1876.

B E R R U G U E T E Y S U O B R A

Obras posteriores han borrado del pavimento de dicho templo todo rastro del lugar que ocupara.

Esta es la biografía de Berruguete, expuesta a grandes rasgos y resumiendo en forma breve trabajos ajenos. No ofrece nada saliente y original, como lo ofrece su arte. Aparte las escasas e inseguras noticias que nos da Vasari, no se ha podido encontrar por los demás autores más que los contratos, pleitos, estipulaciones matrimoniales de sus hijos y otros documentos que reconstituyen al hombre, sin que éste ofrezca el interés que ofrece el artista. Los rasgos íntimos del carácter permanecen inéditos. Con su formación artística ocurre lo propio. Hasta ahora no conocemos más que al padre de familia y al fabricante de esculturas, siendo de esperar que una personalidad tan singular y tan saliente como la de Berruguete artista, tenga una pareja semejante, como la tuvieron Hernández, Cano y Mena, en el Berruguete hombre; pero hasta ahora la crítica erudita no ha llegado a ello, y es de temer ya que no llegue nunca. Hoy por hoy lo interesante, debo confesarlo, no es Berruguete, sino su obra.

CAPÍTULO IV

OLMEDO: RETABLO MAYOR DE LA
IGLESIA DE SAN ANDRÉS (Figs. 1 a 4.)

UN artista casi contemporáneo de Berruguete, Juan de Arfe Villafañe ¹, es el primer escritor que le atribuye el retablo de la Mejorada, que hoy está en la iglesia de San Andrés, de Olmedo. Después, Palomino, Ceán, Llaguno y todos los críticos que se han ido ocupando del gran escultor, han seguido sosteniendo la opinión de Arfe, hasta que un historiador de Valladolid, D. Juan Ortega y Rubio ², negó de plano la tal atribución, fundándose en que el retablo tenía un letrero en el que se decía: «Esta obra mandó fazer la Señora Doña Francisca de Zúñiga en el año 1576 años», quince después de la muerte de Berruguete. Así estaban las cosas, cuando un erudito infatigable, D. Juan Agapito y Revilla, al que tanto y tanto debe la historia

¹ La primera edición de su tratado *Varia conmesuración para la Escultura y Arquitectura* fué impresa en Sevilla el año 1588, veinticuatro después de haber muerto Berruguete.

² *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, tomo II, pág. 288.

de la escultura castellana, pudo apreciar por sí mismo, en una visita que hizo a Olmedo ¹, que el guarismo que Ortega y Rubio leyó como un 7 era en realidad un 2, escrito, como entonces se acostumbraba, en la forma de Z, observación que yo mismo he podido plenamente comprobar meses después, con lo cual resulta que el año en que se mandó hacer este retablo fué el de 1526, desvaneciéndose así todas las dudas y volviéndose a tener esta obra como el propio y auténtico retablo de la Mejorada.

Esto parece comprobar además el estilo de las esculturas, que ofrece bastantes coincidencias con el de todas las obras de Berruguete, aunque la técnica desmezca en muchos trozos y acuse bastante la mano de los ayudantes. Muy descuidado de factura, pero terrible e imponente, es el Cristo del ático, que con el de Brunellesco, en Florencia, su hermano de espíritu, forman una pareja de Cristos intensamente dramática. No hay en ellos dolor definido y concreto, ni físico ni moral, sino sugestión de dolor, de angustia y de tristeza. Sus labios no están contraídos como los de otros Cristos, ni sus ojos en blanco, ni sus miradas son lánguidas, ni siquiera sus rostros son bellos o agradables: son feos. Y más que dolorosos son tristes, muy tristes, con una tristeza honda y escondida, que no se precisa, pero que se siente y que sobrecoge. Bastante mal ejecutados; el de Olmedo

¹ Estas noticias fueron publicadas en el número de Junio de 1915 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, en un artículo titulado «El retablo mayor de San Andrés de Olmedo».

muy a grandes rasgos y muy sin matices; el de Florencia muy defectuoso en su anatomía; se ha mirado al espíritu y no al cuerpo. Coinciden en las proporciones; coinciden en las líneas; coinciden en la disposición del paño ceñido y de pliegues menudos y horizontales, y en la colocación de los pies y en la fuerte contracción de sus dedos. El de aquí, añade además un San Juan muy espiritado y muy seco y una Virgen muy extasiada en su adoración, que completan la melancolía del cuadro. Hay también una Magdalena a los pies, o un ángel, que recoge en un paño la divina sangre, tema al que luego el Greco dará tanto desarrollo.

La historia de la Anunciación la ha comprendido de un modo muy semejante a Donatello, en Santa Croce, de Florencia (figs. 3 y 5). También aquí sorprende el ángel a la Virgen estando ésta de espaldas en oración, con lo cual se complica el movimiento y se acentúa la impresión de sorpresa. El ángel es casi igual en una y otra; la Virgen es la que en el relieve italiano está ya levantada, y aquí permanece aún de rodillas, pero en ambas tiene la misma idealidad y el mismo sentido.

El recuerdo de Donatello lo debía tener muy vivo Berruguete cuando labró este conjunto, porque ha copiado además el Abraham del Campanile (fig. 17), en la figura que está a la derecha del rondo, en la parte inferior e izquierda del retablo. También muestra gran predilección por el rey adorante que labró Ghiberti en la primera puerta de Bautisterio, y que aquí, como en otras muchas composiciones de Berruguete, se le reco-

noce en la Epifanía que está en la parte alta de la hilera derecha.

Tampoco faltan las reminiscencias clásicas, pues los dos pequeños relieves que se ven bajo los rondos en el banco, son un vivo recuerdo del Nilo y el Tíber, conservados el uno en el Museo del Vaticano y el otro en el del Louvre ¹.

Por último, la Madona adorante del arte italiano, tan repetida por Fra Filippo Lippi, Botticelli, Gairlandajo y tantos otros, aparece aquí, en la historia central de la hilada derecha, como luego la volveremos a ver en el tímpano de Huete (fig. 133).

Este retablo ha sufrido grandes restauraciones que lo han desfigurado por completo. Son posteriores toda la parte central, las columnas laterales y todo el entablamiento que corre de la una hasta la otra; es decir, que salvando el banco, los cuatro relieves de la *Calle de la Amargura*, *La Anunciación*, *La oración del huerto* y el *Nacimiento*, y la escultura y talla de la parte superior, todo lo demás es moderno.

¹ Fueron descubiertos a fines del siglo XIV o comienzos del XV, en el emplazamiento del templo de Isis y de Serapis, en el Aventino, muy cerca de la iglesia de San Esteban. En 1430, cuando Poggio escribía su obra *De varietate fortuna...*, no existían en Roma más que seis estatuas antiguas, entre las que se contaban estas dos.

VALLADOLID: RETABLO MAYOR
DEL MONASTERIO DE SAN BENITO,
HOY EN EL MUSEO (Figuras 6 a 58.)

Esta es una de las obras más discutidas de Berrugue-
te. Celebrada con entusiasmo o combatida con encono
por críticos de todos los tiempos, ha sido el campo de
acción donde idealistas y naturalistas, por darles algún
nombre, se han encontrado siempre y han librado las
poquísimas batallas que por ideales estéticos se han dado
en esta tierra de Castilla. Y no sin fundamento. Puesto
allí, en el lugar para que fué labrado, debía estar en pug-
na este retablo con todo lo que entonces se conocía. Y
hoy, colocados sus restos en el Museo de Valladolid, a
poca altura, en buena luz, ante la sed de emociones
nuevas y variadas que domina a la sociedad moderna,
todavía están aquellas figuritas desafiando, rompiendo
tradiciones y arrollando prejuicios, sin haber perdido su
novedad revolucionaria ni haber tampoco logrado pene-
trar en el alma del pueblo español.

Y aunque estos restos aislados no tengan ya la traba-
zón ordenada y la valoración diferente y armónica que
tuvieron en otro tiempo colocados en el retablo, y aun-
que hayan perdido la fastuosidad y riqueza que ofrecie-
ran en el conjunto, todavía forman la obra que caracte-
riza de un modo más perfecto el arte peculiar de Be-

rruguete. Ofrece como ninguna otra todas sus modalidades de inspiración, sus principales resortes estéticos y hasta las estridencias y defectos que tanto singularizan a este maestro. La ejecución de cada historia o estatuita es muy sobria y en ocasiones descuidada, cosa natural, ya que ninguna de ellas fué labrada para sufrir un análisis aislado, como ahora ocurre en el museo, sino para formar un conjunto; pero esta misma sobriedad es muy favorable para apreciar los recursos técnicos capitales que este artista empleara, ya que no hay abundancia de detalles pequeños ni variedad de matices en el modelado que lleguen a velar las grandes líneas o los planos dominantes.

La composición de sus relieves suele adolecer de confusa y de poco armónica en la ordenación: los protagonistas, o los que ejecutan la acción principal, que debieran disponerse de modo que atrajeran a sí todo el interés, hay ocasiones en que están valorados de la misma manera que cualquiera otra figura secundaria de una importancia meramente episódica. Para reparar esto, ha recurrido en algunas historias de la vida de San Benito, a dar a éste un tamaño mayor que el de los otros personajes que con él componen la escena, recurso nada italiano, que sin conseguir su objeto, causa un efecto de desproporción muy desagradable. En estas composiciones procura, como los donatellianos, dejar muy pocos espacios vacíos, cubriendo todo el campo, bien con figuras, bien con animales, edificios o accesorios; y cuando deja algún claro, lo hace siempre en la parte alta de la

línea media, de tal modo, que la ordenación general sea formando una gran masa que ocupe los dos tercios inferiores y luego suba hasta arriba por ambos lados del cuadro. Algo de esto ofrecen muchos relieves italianos de la primera mitad del siglo xv; en cambio, no es nada frecuente en Berruguete la composición en pirámide, que tan en boga estuvo en Italia durante el tiempo que pasó allí. También como los primitivos italianos, suele concentrar todo el interés en el centro del cuadro sin que jamás le ocurra llevarlo a uno de los lados.

En estos cuadros, que figuran siempre una acción concreta, tenía forzosamente el artista que explicar, que definir los movimientos, sin que fuera posible, como en las estatuitas de profetas y santos, salirse del asunto para expresar algo vago, latente, sin demarcaciones, o no tenerse que atener a él porque no lo hubiera. Pues bien, Berruguete, que es tan vehemente en las figuritas aisladas de este mismo retablo, aquí en los relieves, no siempre acierta con la silueta justa o con la línea expresiva; todavía en la *Destrucción del templo pagano*, en que se trata de una acción puramente física y material (véase figura 50), las actitudes no se apartan mucho de la realidad, aunque no tenga un gran equilibrio el que vacía el agua; pero en esta misma historia, la figura del santo es anodina, inexpresiva, permanece fría y completamente muda; e igual ocurre con esta misma figura en todas las demás historias. *La Circuncisión* (fig. 48) es una operación quirúrgica más que un cuadro religioso; está concebida de un modo vulgar, poniendo acción precisa-

mente donde la discreción vedaba el ponerla, y una curiosidad en los otros personajes que, aunque pueda estar muy en consonancia con el asunto, no lo está tanto con el buen gusto. La otra historia, en la que San Mauro, por la intercesión de San Benito, saca de las aguas a San Plácido (fig. 51), es una fría conversación, a la que San Benito permanece indiferente, mientras San Plácido espera con cierta ansiedad el resultado. Es muy primitiva y candorosa, además, la manera cómo están tratadas las aguas en este relieve.

Más interesante es la *Epifanía* (fig. 47), aun cuando su ejecución sea tan desigual que induzca a pensar en los ayudantes; la Virgen es elegante, majestuosa y digna, recordando mucho a las madonnas florentinas, especialmente a algunas de Donatello, aun estando muy lejos de la inspiración dramática y honda que siempre ofrecen las de este escultor; el Niño resulta demasiado robusto, impresión que todavía acentúa más la escasa longitud del cuello; su cuerpo es, sin embargo, de hermosa ejecución, muy ajustado en su anatomía y muy blando, armonizando bellísimamente ambas figuras, tanto en sus proporciones como en la totalidad de sus líneas. Si estas dos figuras, tal como están reunidas, formasen un solo grupo exento, sería una de las obras más bellas de Berruguete; pero desgraciadamente se las ha rodeado de otros personajes muy desacertados en sus líneas y en su factura, que estropean completamente el conjunto. El rey, que a la derecha, va a besar los pies del Niño, recuerda mucho, como ya digo en otro lugar, a otro rey

que lleva a cabo la misma acción en la primera puerta de Ghiberti (fig. 46); pero en éste hay mayor nobleza en la actitud, mayor continuidad y cadencia en la línea dorsal, y más lógica en la acción, pues efectivamente besa, mientras que el de Valladolid interrumpe su acto con un movimiento, extraño y sin sentido, de la cabeza, por el que ya toda la figura no causa otra impresión que la de indiferencia y frialdad. El otro rey que detrás de éste entrega también su ofrenda, compone de un modo desgraciado con la figura anterior, ofreciendo ambas en sus espaldas un paralelismo de líneas y en la posición de sus brazos una identidad, que no tienen nada de bellas, y que denotan descuido y ligereza al pensar la composición; el tercero, el que está de pie en el fondo, con su rara silueta, más parece agredir a la Virgen que agasajarla; y en el lado opuesto, San José se esfuerza, sin conseguirlo, sólo en no estorbar y en llenar buenamente un espacio, ya que su presencia era necesaria. La proporción de cada figura aislada no es muy justa, y muchísimo menos la de cualquiera de ellas en su relación con las demás, especialmente con la Virgen, que si se pusiera de pie, resultaría una gigante comparada con aquellos pigmeos.

Todo esto sugiere la idea, como ya digo, de que otros oficiales hayan labrado estos relieves bajo la dirección más o menos directa del maestro, pues aunque el contrato obligaba a éste a hacerlos por su propia mano, tenemos muchos ejemplos de contratos celebrados con diferentes escultores, en los que, a pesar de exis-

tir cláusulas semejantes, no cabe duda de que la mayor parte del trabajo fué ejecutado por oficiales. Aquí se da el caso de que muchas de las imperfecciones que se notan no son las imperfecciones características de Berruguete que se ven aparecer en la mayor parte de sus obras, sino simples desaciertos de escultor poco perito, que no obedecen a ninguna finalidad, que pueda, con más o menos razón, disculparlos.

Pero si esto ocurre con los relieves no pasa lo mismo con las figuritas exentas, que aunque también presentan algunas imperfecciones, no son ya inconscientes y al descuido, sino queridas de antemano, puestas de propio intento, y en ocasiones subrayando y acentuando de un modo espontáneo la impresión que causa cada una o el conjunto de todas ellas. Sirva de ejemplo la colocada a la derecha en la figura 31. No cabe duda de que su hombro es enorme, desproporcionado, absurdo; pero puesta esta misma estatuita en la posición que debe tener, en su verdadero punto de vista (fig. 30), la deformidad desaparece como por encanto. Si la proporción fuese la justa, se estrecharían las espaldas y no daría esta escultura la sensación de peso abrumador, de fuerza vencida, de algo que se viene abajo, de agobiamiento y pesadez. No es esto decir que estas figuritas las haya hecho todas Berruguete por su propia mano; seguramente, y como siempre ocurría, han trabajado en ellas varios escultores; pero estos escultores, tarde o temprano, acabarían obrando por su cuenta y encargándose de otros trabajos que realizarían ya en su propio nom-

bre; y es muy de notar que si en muchos lugares se ven obras plásticas de autores desconocidos que se clasifican como berruguetescas, lo son siempre por su decoración exuberante y por otros caracteres puramente externos, y únicamente las obras indubitadas de éste repiten del mismo modo las anomalías, rarezas e imperfecciones que se ven en estas estatuillas. Por ello creo que la intervención del maestro ha sido aquí mucho más directa; que ha encauzado el trabajo con su constante vigilancia; que ha prodigado los toques de su propia gubia muchísimo más de lo que le exigía el contrato; y que ha conseguido imprimir en toda la obra el sello de su arte e imponer su personalidad a sus oficiales. Lo ocurrido aquí debió ocurrir siempre en la construcción de estos grandes retablos, que materialmente no era posible que un solo hombre llevara a cabo, y sin embargo, con diferencias de factura y desigualdades tan sólo técnicas, siempre traducen fielmente el espíritu del maestro que los contrata, como ocurre con este de San Benito, y muy principalmente con estas esculturitas.

De todas ellas no hay una sola que aparezca tranquila, pasiva, sosegada o fría. Tampoco ninguna tiene una actitud natural ni frecuente; son una serie de visiones dinámicas que el artista ha soñado en sus instantes de agudización sentimental. Nada quieren narrar, ni aun siquiera las que tienen por asunto un hecho como el San Sebastián o el Abraham, sino hacer sentir de una manera inmediata, por una combinación de contornos y movimientos: son simples quejidos, suspiros, alaridos

desgarradores, sentidos en el alma misma de un modo amplísimo, general, sin concreción en ningún sujeto, porque muchas de aquellas figuras no imitan con fidelidad al hombre, ni en su forma ni en sus tribulaciones; no son sujetos que sufren, sino el mismo dolor vivo, el suspiro, la melancolía, la oración de las horas terribles; y casi todas tienden a lo alto, al supremo ideal, como se elevan siempre las almas cristianas en los momentos de angustia muy honda. Aquello, en su primitivo estado, debió ser el glamoreo universal de la naturaleza.

El recurso plástico para estos efectos, es el mismo en todas: la línea capital de la silueta, y esta línea aspira siempre a lo mismo, a expresar movimiento, y con estos movimientos se evocan las emociones; no se busque otra cosa. Hay figuras muy bien labradas; otras que no lo están tanto, pero a esto no se ha dado un gran valor; conmovér, delirar, sugerir sea como sea, eso es lo que se ha querido.

El San Jerónimo, en quien me fijo (fig. 20), apoya el pie derecho sobre el león; en la mano del mismo lado tiene la piedra; estos son los atributos de ritual que no podían faltar. Pero el león no es tal león, ni por su tamaño ni por su forma, ni importa que lo sea, pues su misión única es levantar mucho el terreno para que la pierna, al descansar en él, forme un ángulo muy pronunciado e imprima a la figura un aire de inquietud nerviosa y de malestar; la piedra no golpea; se apoya en el pecho, como para interrumpir, con un descanso, la acción material, y concentrar toda la energía en la acción del alma. Esta

energía adquiere su mayor intensidad de expresión en el contorno de los hombros, en la tirantez del cuello, en la dirección de la cabeza, en la humedad y alargamiento de la barba, y la contracción de las facciones. No se puede precisar lo que aquello es, ni lo que hace sentir. Evoca un clamor agudo, lejano, triste, como el aullido del perro en la noche. La factura del pecho es soberbia. La osatura se acusa con dureza como en los viejos flacos. La piel cubre con holgura aquellas escasas carnes, dando impresión de flacidez más que de blandura. El cuello con sus cordajes, se pone en violenta contracción para dirigir hacia arriba la cabeza, y si lo consigue es a duras penas, con esfuerzo dolorido; parece que sus tendones chirrían como las maquinarias viejas. La barba, las facciones, la cabeza toda en sus detalles y en su conjunto, no dan la intuición de parecido; han debido ser vistas de un modo muy general; muy íntimamente ligadas con algún dolor; en un sueño de angustia; no tienen más razón de ser que su expresión. Por el contrario, la pierna es una lección de anatomía; tanto se quieren demostrar allí los conocimientos del cuerpo, que más parece de momia que de hombre vivo; la rótula y toda la articulación de la rodilla, la tibia, los huesos tarsianos, los de los dedos, todo está apuntado con una claridad de aula; pero, sin embargo, expresa y no distrae.

El San Cristóbal (fig. 34), suscita un recuerdo vago de los innumerables «fauno y Baco», «sátiro y Baco» y «Sileno y Baco», de las épocas griega y romana —alguno de los cuales estaba ya descubierto cuando Berru-

guete estuvo en Italia—, pero sólo en la agrupación y algo de las líneas. El santo marcha ligero, es elegante, esbelto, cadencioso en su andar; el Niño, por el contrario, es fuerte, robusto, recordando, por su forma, las diferentes estatuas de Hércules infante, tan frecuentes en la época clásica. Este niño debiera pesar mucho, y el santo agobiarse con el peso; y efectivamente, algo inclina el hombro, pero al mismo tiempo vuelve la cabeza, y de tal modo se combinan los dos movimientos, que más que fatiga expresan amor, ternura varonil, solicitud paternal, y junto con esto, un dejo vago de amargura, que sólo apunta en el rostro, y que armonizando con la gracia y gallardía de las proporciones, con el ritmo de la actitud y con la ligereza del movimiento de marcha, hace despertar una emoción poética de dulce melancolía.

Pero donde el artista llega al máximo de intensidad en la expresión, afinando su nota emocional, complicándola y revistiéndola de belleza y de amor y encantos, es en el San Sebastián (figs. II a 15).

Es interesante que Berruguete, que tanto se complace revelando en sus personajes los gritos íntimos de dolor del alma, rehuya, hasta en los asuntos que expresamente lo requieren, la expresión del sufrimiento material, que tanto había de agradar a las generaciones que le siguieron y que ya en su tiempo comenzaba a ponerse en moda. Sus Cristos y sus mártires son graves, sombríos, trágicos, pero ninguno derrama lágrimas, ni contrae sus facciones fuera de la medida, ni aun siquiera llora; expresan con la actitud y con el movimiento situaciones espi-

rituales, o las producen en quien las contempla, sin razonarle, sin demostrarle, por una evocación vaga; el rostro no hace nunca otra cosa que acentuar estas evocaciones del cuerpo todo. Así, este San Sebastián del retablo de San Benito, que es quizás la figura más contorsionada de todas las suyas, no da la impresión de dolor que dan todos los San Sebastianes de todos los países y todos los tiempos; lo que sugiere, más que explica, es la emoción de violencia, de atropello, que sufre el pobre niño, al mismo tiempo que de amor y simpatía por su juventud y su belleza. Aquella cara denota angustia, ansiedad; pero el cuerpo con su contracción tetánica, es quien da el nervio a la expresión; más dice aquella pierna izquierda retorcida hacia dentro, y la flexión de la cadera, y el cabello desordenado, que el rostro, no sólo de éste, sino de todos los santos españoles.

¿Sobre qué se sostiene? Esta es una pregunta que se debiera hacer. El cuerpo no cuelga del árbol; tampoco los pies apoyan en nada; la actitud es absurda; y, sin embargo, está tan velada la inverosimilitud por la fuerza enorme de la expresión, que no hay una sola persona de las que yo conozco que se haya hecho jamás esa pregunta. Del mismo modo cabría la cuestión de si es gordo o si es flaco. Las caderas y el pecho son de un niño extenuado; el vientre, de un hombre robusto; otro absurdo. Pero esa misma dureza y sequedad de pecho y caderas, son un recurso de gran maestro, porque con ellas ya puede acusarse todo lo que se quiera la musculatura del vientre, acentuarse los oscuros, exagerarse las promi-

nencias, sin el temor de que pierdan nunca su blandura y su morbidez, y la estatua entera ganará en virilidad y en expresión. No se vaya nunca a Berruguete con un criterio cerrado y naturalista. Berruguete no copia; no se somete al natural; no reproduce en sus obras las formas aparentes que ve, sino las emociones que siente. Si necesitamos un criterio, un término de comparación, busquémosle en nosotros mismos, que también somos naturaleza; en lo más hondo, en lo más vago y más escondido de nuestra propia sensibilidad; en aquello que tenga de común con la sensibilidad de los otros hombres, que ahí está el modelo principal que inspira al artista.

También hay aquí gracias y delicadezas; la elevación de los brazos pone de manifiesto la virilidad de sus músculos, que el escultor quiere ante todo ser varón, muy varón, sin dejar por ello de arrebatarse con su hermosura, con su juventud y su candor. También deja ver en toda su amplitud el torso; torso fuerte y bello, en sus proporciones y en su modelado, que daría la impresión de frescura y morbidez aun cuando no tuviera policromía. Y este torso no está quieto, como nada de lo que hace Berruguete; se contrae con un movimiento rápido, de un solo instante, ligerísimo, de esos movimientos que sólo hacen los niños llenos de vida y que indican sorpresa, inquietud, vivacidad, infantilismo; y se vuelve hacia el lado derecho y se inclina al izquierdo, formando por éste una entrante en la cintura que interrumpe sólo por un momento la bellísima línea que,

partiendo del codo, va a terminar en la punta del pie. Por el otro, y en contraposición, un ángulo en la axila, una entrante sobre la cadera que aumenta su dureza, y aquella pierna que se retuerce hacia dentro como en una dislocación, como en el máximo de la violencia y de la contracción de los nervios, resumen y acento supremo de toda la expresión de la estatua entera. Y sobre todo esto la cabecita, tan infantil, tan candorosa, de mejillas tan enjutas y tan suaves, de cabello tan sedoso, avanzando sobre el torso con movimiento de ansia, de angustia, de algo que no se tiene y se necesita a todo trance, sin más espera. Y los pies, tan delicados y tan bellos; y las manos, finas, a pesar de sus deterioros; y el paño, de pliegues menudos, tan ceñido, sin velar las líneas; y la policromía, de tonos frescos y carminosos en las carnes, dorados en los cabellos con falsedad consciente, y en todas partes rica, compleja en sus matices, dando una impresión de vida y de juventud. El David de Donatello y el de Verrochio son más complejos, más perfectos, más observados; pero este pobre niño de Valladolid es más tierno y está más pasionalmente sentido.

Del conocido grupo Laoconte ha tomado la silueta del hijo mayor y la cabeza del padre para la estatueta señalada en el museo con el número 180 (compárense las figuras 26, 21 y 22), entre otras varias que lo recuerdan, y la actitud del hijo menor también puede haber inspirado unas cuantas figuras (fig. 23) de este retablo. Ya he apuntado que el San Sebastián es algo semejante al San

Mateo de Miguel Ángel (fig. 16); el Abraham (fig. 19), a la estatua de este mismo patriarca labrada por Donatello y Nanni de Bartolo para el Campanile de Florencia (fig. 17); el Isaac, al Isaac de Ghiberti en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71) y a uno de los esclavos de Miguel Ángel en el techo de la Sixtina (fig. 18), y que tres figuritas de las planchas números 24 y 25 pueden haber sido vistas en la que aparece a la derecha en la historia de Moisés en la propia puerta de Ghiberti (fig. 27).

Los cuadros o *historias de pincel* son mucho más vulgares, concebidos muy a la italiana y no tan personales ni tan sugestivos. Sus composiciones, italianizantes, como digo, son algo más racionales y más armónicas que las de los relieves; pero no por esto tienen más fuerza, ni más vigor, ni más gracia. De estos cuadros hay dos que representan a los evangelistas Mateo y Marcos (figs. 55 y 56), pintados sólo con blanco y negro y una ligera coloración carminosa, sobre fondo de oro, y en éstos se nota más la personalidad de Berruguete, pues sólo son contornos muy retorcidos que, a semejanza de las estatuas, quieren ser muy expresivos, aunque sin llegar, ni con mucho, a la inspiración de aquéllas.

Los otros, que son ya verdaderos cuadros polícromos y los mejores quizás para estudiar la pintura de Berruguete, difieren por completo de estos evangelistas y muestran a un artista tan diferente, que casi no tiene puntos comunes con el escultor ni autor de las dos grisallas. Lo primero que salta a la vista en ellos es su frialdad, su timidez, su indecisión y su pobreza de recursos.

La silueta, que siempre es en Berruguete evocadora y expresiva, aquí pretende explicar y lo hace de un modo vanal y torpe. San José, en *La Natividad* (fig. 57), no consigue diferenciar su actitud de la de uno de los pastores del fondo; y esta actitud, a pesar de su movimiento exagerado, es vacía de expresión, enfática y desentonada con la beatitud y recogimiento que pretenden tener las otras figuras; hay abuso y repetición de brazos teatralmente extendidos y de manos convencionalmente abiertas, que no dicen nada y que no obedecen más que a un manierismo del tiempo y a la satisfacción frívola de dibujar bien un escorzo. La Virgen, no se sabe si expresa adoración o sorpresa, y compone además muy mal con el San José que está detrás, repitiendo con menos contención, pero con pocas variantes el mismo movimiento, y dando lugar a una yuxtaposición de actitudes de muy mal efecto. También hay monotonía en los dos ángeles.

El otro cuadro, *La huida a Egipto* (fig. 58), resulta aún más frío y más desordenado. Comienza Berruguete por no dar otra ocupación a las tres figuras más grandes del Cristianismo que la nimia de coger dátiles; y a más de esto, que bastaría ya para empequeñecer el asunto, al fraguar su composición, resuelve el problema más elemental de todo pintor, el de que unas figuras no tapen a las otras, de un modo primitivo y bárbaro, colocando a las tres en fila, en tres notas claras y paralelas, que destacan, con efecto desagradable, sobre el fondo obscuro que forman el asno, el traje de la Virgen y la palmera, y que le obliga a dar a San José una posición violenta, in-

verosímil y hasta ridícula. Son además estas composiciones muy poco personales; muy semejantes a la de todas las pinturas influenciadas por Rafael, que tanto abundaban entonces; pero, a pesar de todo, son más racionales y más armónicas que las de los relieves.

La entonación y el colorido son pobrísimos; tanto, que apenas si difieren en el procedimiento del empleado en los evangelistas monócromos. Cada tonalidad aislada está constituida por una masa de un solo color para los claros, y de otro, también muy simple y uniforme, para el oscuro, formando la media tinta la gradación esfumada de la una en la otra. Berruguete no sabe descomponer una totalidad de sombra o de luz en sus múltiples y variados matices e imperceptibles reflejos, que si están bien observados y en la justa armonía, darán la impresión de una sola superficie, pero complicada y rica en sus tonos y con la misma jugosidad y transparencia que ofrezcan los cuerpos vivos y reales; su procedimiento consiste, como digo, en esfumar simplemente el oscuro unicolor en el claro, valiéndose para ello de una pelonesa seca o ligeramente humedecida en aceite, que de idéntica manera en todas partes, mezcla y degrada las dos tintas, pues no me atrevo a afirmar, aunque tengo ciertas dudas, que haya empleado las veladuras. Este oscuro, cuando de carnes se trata, está siempre muy recargado de azul, que da a los conjuntos una tonalidad fría, de yeso y de muerte, que no logra mitigar el matiz carminoso que pone en los claros. Cualquiera de estas cabezas, vista de un modo aislado,

no difiere en técnica, en colorido ni en riqueza de otra cabeza tomada al azar en las grisallas anteriores; son exactamente iguales. Lo mismo ocurre con las demás partes, donde en lugar de sombra azulada y blanco carminoso, se emplean otros tonos, que no pasan de dos, para cada parte, o a lo sumo de tres, y no se complica más el procedimiento ni alcanza mayor variedad la coloración.

Tampoco sabe Berruguete casar los colores más vivos y formar con ellos justas y armónicas combinaciones. Este problema, que otras escuelas muy coloristas suelen solucionar de un modo admirable y bellissimo, no se plantea siquiera en el arte pictórico de Berruguete, aun cuando no ocurra lo mismo en la policromía de sus esculturas. Los mantos y vestidos que se ven en sus cuadros son siempre de un medio color sombrío y apagado, sin limpieza ni brillantez, que no se presta a las armonías cromáticas y que hace destacar de modo agrio y con desentono aquellas carnes excesivamente blancas y azuladas. Resulta de aquí una tonalidad oscura y sucia, una valoración de luces caprichosa y unos contrastes violentos y excesivos. Su paleta es pobre y su temperamento no es de pintor.

Todo este retablo se conserva hoy, como he dicho, en el museo de Valladolid, salvo el Crucifijo que lo coronaba, que ha sido devuelto a la iglesia de San Benito, donde se le ha hecho repintar con poco acierto, y una figurita de apóstol que se dice figura en el museo «Victoria y Alberto», de Londres.

La escritura para esta obra la firmaron Berruguete y el abad de San Benito, Fr. Alonso de Toro, el 8 de Noviembre de 1526, formalizándose las condiciones el 27 de Marzo de 1527. En estos documentos se estipulaba *«que el dicho retablo vaya de la ordenanza de una muestra rascuñada que Berruguete tiene fecha, la qual está firmada de su nombre y el mio (el de abad), en la qual dicha muestra hay tres hiladas en la manera siguiente: en el ochavo de en medio ha de llevar tres historias en alto; en la una y principal ha de ir nuestro padre S. Benito de bulto, del grandor que al maestro paresciere, y encima de él la Asunción de Nuestra Señora, y en la tercera el Crucifixo con San Juan y María, y encima de estas historias una venera por remate, según le paresciere al maestro, y está rasguñado en la muestra».*

«Otro: que a los costados de esta dicha hilada de en medio lleve una entrepieza de cada parte, de sus imágenes de bulto, quales el padre abad mandare, del alto que le paresciere al maestro.»

«Otro: que en cada uno de los ochavos de los costados lleve tres historias del pincel de las historias que el abad mandare, y del alto que al maestro paresciere.»

«Otro: que en los cabos de cada una de las dichas historias lleve sus entrepisos de imágenes de bulto, las que el padre abad nombrare.»

«Otro: que los acompañamientos y repartimientos da entre historia y historia, así como son pilares y balaustres y cornijas y otras cosas necesarias al ornato de dicho

retablo, queda remitido y se dexa a la discreción y providencia del dicho maestro.»

.....
.....
«Otrosí: que las historias del pincel e imágenes vayan de mano del dicho maestro, especial que las de bulto sean desbastadas de su mano, y rostros y manos de la misma mano acabadas.»

«Otrosí: que las historias de pincel sean todas acabadas de su mano.»

.....
«Otrosí: que el banco del dicho retablo sea de bulto de los doce apóstoles, puestos cada uno en su caja con sus veneras muy bien adornados, y que si en el dicho banco hubiere de llevar más imágenes, se comunique con el abad.....

... que dé acabada y asentada la dicha obra en cuatro o cinco años primeros siguientes a su costa, y que en cada un año esté obligado el monasterio a le dar y pagar trescientos ducados de oro, comenzando en el año de 1528; y así acabada y asentada la dicha obra, sea tasada y juzgada por cuatro oficiales del arte nombrados por su parte y por la mía, y se le dé y pague lo que fuere por ellos juzgado y tasado, rescibiéndose en pago lo que así hubiere rescibido... »¹.

¹ Toda la historia documental de este retablo puede verse por extenso en el «Viaje artístico», de Bosarte, artículo de Cruzada Villaamil, titulado «D. Alonso Berruguete González», publicado en el «Arte en España», en 1862, y en la obra tantas veces citada del Sr. Martí y Monsó.

Berruguete cumplió su cometido en el tiempo que señalaba el contrato, y en el año 1532 tenía el retablo terminado y montado. Como había que nombrar tasador de su parte, pensó primero en Diego de Siloe, que por causas que no conocemos, no pudo aceptar el encargo; luego escribió a Andrés de Nájera, el que con anterioridad había labrado la hermosa sillería del mismo monasterio; pero éste, por motivos que tampoco se conocen, optó por la representación que al mismo tiempo debía ofrecerle el abad Fr. Alonso de Toro; y, por último, designó a Julio de Aquiles, un pintor romano, que por aquel entonces debía residir en Granada. El abad, por su parte, nombró, como ya digo, a Andrés de Nájera, o de San Juan.

Estos peritos, aun cuando tenían doce días para dictaminar, apenas habían transcurrido los cinco de su nombramiento, cuando se declararon en discordia y presentaron un escrito al teniente de Corregidor, haciendo constar *«que ni son conformes nin se pueden conformar»* y pidiendo la intervención de un tercer perito nombrado ya por el magistrado. Este fué el maestro Felipe Biguerny, o de Borgoña, y después que hubieron jurado el cargo, pidieron ver la muestra o boceto, que Berruguete *no quiso mostrar*, y les bastó sólo dos días para dar dictamen, a pesar de que podían disponer de doce.

En este dictamen se declaraba que valía el retablo cuatro mil cuatrocientos ducados; pero siempre que se le hicieran diversas correcciones y adiciones, sin las cua-

les quedaba la obra *«muy falta y muy defectuosa»*. Se ha discutido sobre el significado de este dictamen, completamente desfavorable a Berruguete, y dado por dos de los primeros escultores de aquel tiempo, como son Biguerny y Nájera. Cruzada Villaamil ha querido ver en esto una lucha de escuelas y como una última dentellada que el arte gótico, que moría, daba al renacimiento italiano, que comenzaba a imperar. Martí y Monsó, yo creo que con cierta razón, ha objetado a esto, que tan renacientes como Berruguete fueron Nájera y Biguerny, y que la índole de los reparos que éstos pusieron no implican diversidad de escuela, inclinándose a creer que más bien se trate de rivalidades del oficio y de motivos puramente personales.

Notificado este dictamen, el abad manifestó *«que aunque en ello era agraviado, lo consentía»*; y a Berruguete, *«el qual dixo que lo oía»*.

A pesar de todo esto, no se hizo modificación alguna en la obra, ni se iniciaron reclamaciones oficiales ni pleitos, pues seis meses después, el 14 de Enero de 1534, declara Berruguete *«que consiente y tiene por bien la dicha tasación»*, a lo que replica el abad: *«somos contentos del dicho retablo, ansi como agora está, y le damos por bien hecho y acabado, sin que el dicho Alonso Berruguete sea obligado a hacer otra cosa ninguna en él»*. Como se ve, se había llegado a un arreglo entre ambas partes, al que siguieron varios recibos pagados en los años sucesivos, terminando con un finiquito de pago, dado ante escribano en 29 de Septiembre de 1539.

Además de este retablo mayor, labró Berruguete para el mismo monasterio de San Benito el Real, el de San Juan y San Miguel, citado por Antolínez de Burgos ¹ y Bosarte ², y comprobada documentalmente su existencia y autor por el Sr. Martí ³. Cuando la desamortización, debió seguir esta obra el mismo camino que las otras que guardaba la iglesia, no siendo extraño que por la confusión que siguiera, se haya perdido en gran parte, y no se haya sabido en mucho tiempo dónde habían ido a parar los pocos restos que quedaban de ella, hasta que recientemente, el Sr. Agapito y Revilla ⁴, después de pacientes investigaciones, nos ha hecho saber que se encuentran en el propio Valladolid y en las iglesias de San Esteban y de Santiago.

Entre estos restos no hay ninguna historia en relieve, ni escultura exenta, ni cuadro pintado; no son más que trozos decorativos y detalles arquitectónicos, muy dentro del gusto del maestro, muy característicos de su arte, pero sin que añadan ninguna nota nueva ni tengan una importancia grande para el estudio del artista, aun limitándose tan sólo al decorador y trazador de retablos,

¹ Historia de Valladolid.

² Viaje artístico.

³ Estudios histórico-artísticos.

⁴ Los retablos de San Benito el Real (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Octubre de 1913).

porque al formar con ellos altares modernos, se les ha dado, como es natural, una ordenación arbitraria, se les ha acompañado de otros restos antiguos, o imitados actualmente, y se les ha forzado a servir a una moda o tendencia para la que seguramente no fueron labrados, quedando así convertidos en simples trozos aislados y sueltos, que han perdido por completo su interés armónico y el valor subordinado que en otro tiempo debieron tener.

SALAMANCA: RETABLO DEL
COLEGIO DE SANTIAGO O DE
LOS IRLANDESES (Figs. 59 a 62.)

Este retablo es contemporáneo del de San Benito, pues según el extracto de la escritura, dado a conocer por D. Antonio Ponz ¹, lo contrató Berruguete con el arzobispo Fonseca el 3 de Noviembre de 1529, comprometiéndose a terminarlo en año y medio. El Sr. Martí y Monsó, ha probado más tarde ² que durante todo ese tiempo residió el artista en Valladolid, siendo lo más probable que una y otra obra se trabajasen en el mismo taller. Y efectivamente, la contemplación del retablo demuestra que es hermano del de Valladolid y que no ofrece con él diferencia de técnica ni de ideales.

¹ *Viaje de España*, tomo XII, pág. 234.

² «Retablo del colegio del Arzobispo (Salamanca)», artículo publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año. 1905.

El Sr. Gómez Moreno ¹ supone, con acierto, que este retablo ha sufrido una gran reforma, y que no queda ya de la primitiva obra más que la escultura exenta, con excepción de las pequeñas figuritas de abajo, las cuatro pinturas del primero y segundo cuerpo, los tableros de los intercolumnios laterales, los frisos puestos debajo de las cuatro tablas altas y algunas otras piezas de menor importancia.

La quinta Angustia que aparece en el centro (fig. 60), es un sentido grupo, muy gótico, y en el que sólo con las actitudes, se van marcando las diferentes gradaciones del dolor, pero de un dolor sereno y grave, sin gesticulaciones ni aspavientos. El rostro de la Virgen, que concentra la atención, se inclina y se tuerce para mirar de frente al de su Hijo; evoca con su movimiento emociones muy variadas y muy vagas, de angustia, de amor, de duda ante la magnitud del infortunio, de desconsuelo, de ternura, y todavía acaban de completar estas sugerencias los brazos y las manos, que más que sostener, parece que atraen y acarician con expresión amorosa. El cuerpo de Cristo es violento en su posición, rígido y contraído, trágico en su inexpresión, todo muerte; su pobre madre, al mirar frente a frente aquella cara, mira frente a frente también su terrible desgracia, y con llanto seco, de alma grande, que inspira respeto y sobrecoge, permanece quieta, tranquila, deleitándose en su propia angustia. Los dos santos varones lloran ya con menos dignidad, pero este

¹ Catálogo monumental de Salamanca.

mismo contraste acaba de valorar la majestad y la poesía del dolor central.

Las pinturas de este retablo están más oscurecidas que las del de San Benito, pero con la misma entonación fría y azulada, los mismos defectos y hasta idéntica composición. La huída a Egipto, aunque invertida, es exactamente igual a la de allá, y la Epifanía y la Circuncisión, recuerdan también mucho la ordenación de aquellos relieves.

VALLADOLID: RETABLO DE LA
ADORACIÓN DE LOS REYES EN LA
PARROQUIA DE SANTIAGO (Figs. 63 a 69.)

Se ha supuesto siempre que este retablo era debido a la colaboración de Tordesillas y Juni, atribuyendo a éste la escena central de la Adoración; pero ahora, muy recientemente, el sabio investigador de la historia de nuestra plástica en Valladolid, D. Juan Agapito y Revilla, ha demostrado, con la publicación de la escritura, que el verdadero y único autor es Berruguete¹, quien lo contrató en 1537, por precio de 600 ducados, con el banquero D. Diego de la Haya, el que luego más tarde

¹ «Una obra auténtica de Berruguete», artículo publicado en el número de Junio de 1913 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*.

había de casar a sus dos nietos con las hijas del escultor.

Es esta una obra difícil de estudiar y aun de ver, por las malas condiciones de luz en que se encuentra; sin embargo, así y todo no deja de ser interesantísima por su belleza y su expresión, y por lo bien que caracteriza el arte singular del escultor. La escena principal, que es la Adoración, ocupa ella sola todo el segundo cuerpo, pero dividida en tres grupos, con espacios vacíos entre uno y otro, como para dejar lugar a las columnas, que nunca hubo, y no interrumpir del todo la ordenación arquitectónica de tres hiladas verticales. En el centro está la Virgen con el Niño y San José, y a ambos lados se empujan y se atropellan los reyes y sus séquitos, cubriendo toda la historia una concha muy alargada que hace las veces de dosel. Esta agrupación y la del retablo de Santa Úrsula, en Toledo, son las dos escenas de conjunto más movido de cuantas han salido del taller de Berruguete. Allá, en Toledo, el efecto de inquietud y de arranque está en el centro; son tan sólo dos figuras las que lo causan; aquí en Valladolid se complica más y va creciendo paulatinamente a medida que irradia la atención desde el grupo central a los extremos. San José aparece perfectamente quieto; la Virgen ya, sin decir que se mueve, está intranquila; el Niño es el que se retuerce y quiere saltar. A los lados, el rey blanco parece, al ofrecer su regalo, que es atraído por el grupo central, y el negro contiene con esfuerzo premioso al

impulso que lo empuja; detrás de ambas, unas figuras

que se retuercen, que luchan sin saber con quién, que avanzan en tumulto, más con el deseo que con el cuerpo. El movimiento y su expresión, se va ordenando, va creciendo, desde el centro a los extremos.

Arriba aparecen ya tres compartimentos con tres historias aisladas, y en las que los efectos no se complican tanto. La de la izquierda, que es una Anunciación, recuerda en la figura de la Virgen, más directamente que la de Olmedo, a la Anunciación de Donatello (figuras 63 y 5): más alto aún, está el Calvario, con un Cristo sereno y majestuoso, que quizá con cierto esfuerzo hiciera pensar en el de Padua, del mismo maestro italiano. La inspiración en Miguel Ángel, también aparece, como ya he apuntado, en la figura que se ve tras el rey negro, que sugiere el recuerdo de uno de los esclavos del Louvre (figs. 64 y 70).

Hay, además, en este retablo una nota muy interesante: la de Berruguete, forzado a ser naturalista. Estipulaba el contrato, que abajo, en los *«quadros colaterales en el uno dellos baya san Juan bastista con su Rogante q̄ sea el dicho diego de la haya y en el otro quadro A de hazer vn san Juan ebangelista con otro Rogante q̄ sea su muger del dho diego de la haya los quales Rogantes an de ser al propio e hyncados de Rodillas e biē labrados...»* Era, pues, obligación del artista tallar las estatuas de los donadores, esto es, sus retratos, puesto que se estipulaba que no habrían de ser unos rogantes impersonales, sino precisamente D. Diego de la Haya y su esposa doña Catalina Barquete, y aun se

desvanecía del todo cualquier duda que pudiera quedar exigiendo que hablan de «*ser al propio*». Son, por lo tanto, estas dos figuras (67 y 68) dos retratos, los únicos retratos propiamente tales que se conocen en la obra total de Berruguete, porque el cardenal Tavera, si es verdad que también se parece, no es ese parecido su nota dominante, ni lo que emociona en la obra, ni lo que el autor ha buscado con preferencia, sino la impresión de muerte que aquel mármol causa, y si por encima de esto hay además rasgos singulares, será asunto que habrá podido interesar a los parientes que pagaran la estatua o al historiador que quiera representarse al personaje de un modo fiel, pero no al que va allí tan sólo a buscar arte y emoción, porque éste encuentra en aquella obra otros efectos más hondos y más intensos que el simple parecido. Estas de Valladolid, por contra, no son otra cosa que unos retratos; pero unos retratos malos; de un artista que no sabe doblarse a las imposiciones de la forma singular y seguirla paso a paso; que no sabe tampoco escudriñar a través de la superficie aparente las modalidades individuales y características de un espíritu interior; que no da con la nota diferencial y distintiva que particulariza un alma, pero que es, en cambio, generalizador, visionario, abstracto en sus emociones, evocador de impresiones vagas, vigoroso e indefinido. Podrán parecerse estas figuras a sus originales; así debió ser, puesto que fueron admitidas y ahí están; pero también es indudable que no tienen carácter, ni personalidad,

ni espíritu, ni vida, ni siquiera edad. Era inútil exigir a Berruguete cambios o adaptaciones, porque no podía, porque su arte era demasiado personal, demasiado suyo, y no sabía sentir de otra manera.

TOLEDO: SILLERÍA ALTA DE
LA CATEDRAL (Figs. 73 a 120 A.)

Ateniéndonos a las noticias que da Ceán Bermúdez en su Diccionario, la sillería alta de la catedral de Toledo se contrató después de un concurso previo, al que asistieron Diego de Siloe y Juan Picardo, además de Berruguete y Felipe de Borgoña, a quienes se les adjudicó la obra. Esto mismo viene a decir, aunque no de un modo tan explícito, el canónigo Pérez Sedano, erudito del siglo XVIII, que trabajó en el archivo de aquella catedral y cuyo trabajo ha publicado recientemente el *Centro de estudios históricos*. La obligación se concertó el 1.º de Enero de 1539, encargándose los dos últimos artistas de ejecutar cada uno treinta y cinco sillas de nogal, alabastro y jaspe, al precio de 150 ducados por silla, trabajo que debían tener terminado en tres años. Borgoña se encargó además de la silla arzobispal, que no pudo acabar por haberle sorprendido la muerte cuando la empezaba, y sólo dejó hecho el modelo para vaciar las columnas de bronce. Entonces se aumentó con esto la labor de Berruguete, quien estuvo ocupado

tanto en la silla como en la Transfiguración que está encima, y en los evangelistas y figura de Dios Padre que se ven en el óvalo del trascoro, desde el año 1543 al 48. La medalla de alabastro, que está en el respaldo de esa silla, la hizo Gregorio Vigarny, hermano de Felipe.

Esta es sucintamente la historia de la sillería alta de Toledo. Los señores Parro ¹, Vizconde de Palazuelos ² y Tormo ³ han dado la lista de los personajes representados, tanto en los tableros de alabastro como en los de nogal, y lo mismo los del lado del Evangelio, que trabajó Vigarny, que los de la Epístola, hechos por Berruguete. A estas autoridades me remito.

Como esta obra no había de llevar encarnación ni dorados, ni por lo tanto, preparación de yeso que los recibiera, y que siempre velan y funden los accidentes de la talla, aquí se puede apreciar mejor que en otros trabajos la técnica de Berruguete cuando quiere ser primorosa y pulida, aunque como ya tengo apuntado no me parezca este el modo de hacer que más caracterice su arte. No se espere, sin embargo, que ni aun aquí, se someta el escultor a las imposiciones del natural hasta hacerse su esclavo, ni siquiera que transija siempre; Berruguete es el mismo en todos los casos, y en este coro, al igual que en los retablos, se inspira en la vida a tra-

¹ «Toledo en la mano».

² «Guía de Toledo».

³ Artículo titulado «Algo más sobre Vigarny», inserto en el número de 1.º de Diciembre de 1914 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

vés del sentimiento que el estudiarla constantemente ha hecho nacer en su alma, pero no directamente en la visión momentánea de un cuerpo singular y concreto. Ahora sí, aquí acusa más la forma y sus accidentes, pero sin traducir nunca nada al pie de la letra.

Cuando efectivamente se supera a sí mismo es en la escultura ornamental, que además de que no la había de velar nada, se iba a ver muy de cerca y aisladamente la de cada silla. Las figuras de madera van encuadradas por un respaldo muy decorado en la parte inferior; columnas monstruosas y traspilares a los lados, y un friso muy sencillo arriba, sobre el que descansa un tímpano con un busto central que destaca sobre una venera. El respaldo de abajo, que casi viene a alcanzar la altura de la mirada del espectador, es siempre el que más se adorna y donde se multiplican los primores. A un motivo central, que suele ser un jarrón, o máscara, o trofeo, o niño alado, etc., se adosan centauros, tritones, bichas de gusto exquisito, niños sobre caballos u hombres con pies de hojarasca: hay veces en que otro grutesco más pequeño llena el tablero en sus extremos, uniéndose a los centrales por un delicado roleo, y siempre, siempre, son estas figuraciones bellísimas en su invención y finas y acabadas en su talla. Sobre los pilares que encuadran los tableros por los lados, también acumula Berruguete las exquisiteces de su fantasía y de su gubia con labores del más puro gusto italiano, y en las cabezas que avanzan en los tímpanos, menos acabadas por estar más altas y haber menos luz, pero más valientes, se complace

en dar notas ligeras sobre los recursos estéticos más hondos. Allí hay rostros candorosos, expresiones tristes, facciones enérgicas, miradas altivas, tipos ideales y aun naturalistas, y todo hecho como por juego, sin tomarlo en serio, con pocos recursos, abocetando la forma lo mismo que el matiz emotivo, derrochando el arte y la imaginación.

En las figuras de los respaldos, a más de presentar, como ya he dicho, una labor más primorosa, parece Berruguete algo menos turbulento que en los retablos. Sin perder sus inquietudes y nerviosidades, hasta el extremo de que en todo el coro no hay un solo personaje que se pueda decir tranquilo ni en completo reposo, se nota, sin embargo, como una tendencia a refrenarse, no muy fuerte, claro está, porque casi nunca lo consigue, pero perceptible a pesar de todo. Muchos de aquellos santos y profetas se mantienen por igual en sus dos piernas, cosa rara en Berruguete, aunque haya bastantes todavía que no se tengan más que en una sola, y alguno, como el Isaias (fig. 101), que no se tiene en ninguna. Los huesos de todo el esqueleto, principalmente de los pies y de las manos, se marcan aquí de un modo violento, como en ninguna otra de sus obras, que ya los ofrecen bastante marcados. La musculatura se acusa también con una precisión tan científica y con tanta dureza que se pierde todo efecto de carnosidad, y los ropajes, más amplios, de pliegues más numerosos y más repartidos, y multiplicando las pequeñas ondulaciones con que llena los espacios entre los grandes pliegues. No resultan, sin embar-

go, ni blandos ni flexibles. Hay tipos y actitudes verdaderamente acertadas y en alto grado expresivas; sirvan de ejemplo, entre otros, el San Juan, el Moisés, el Job, y el personaje que sostiene el cuerno (figs. 79, 94, 96 y 105); en cambio, hay otros que son francas equivocaciones de dibujo y sentimiento, como el Josué, el Isafas y el San Ambrosio (figs. 100, 101 y 90); y se da el caso de que en una misma figura llena de gracia y de alma, como es el Jonás (fig. 102), se encuentren anomalías tan inexplicables como aquella pierna izquierda que, prolongada por arriba, no se explica dónde va a terminar, ni se explica tampoco cómo el artista ha podido llegar a esa aberración, cuando con tan poco esfuerzo la pudiera haber evitado.

Vistas de un modo general, estas actitudes ofrecen una tendencia a ser más armoniosas, más compuestas, más colocadas. Quizás por estar enfrente Vigarny, las reminiscencias clásicas abundan, y a veces con bastante pureza, como en la Santa Lucía (fig. 87), que parece vista en una estatua romana. El recuerdo del Laoconte se sigue dando aquí; el hijo mayor de éste aparece, con variantes, en el Jonás (figs. 26 y 102), y en el Moisés (figura 94), y el menor en el Job (fig. 105), y en el San Juan Bautista (fig. 79). También hay evocaciones de los quattrocentistas italianos y de Miguel Ángel. El Adán (figura 108), es muy semejante al Adán trabajando de Giacomo della Quercia, en San Petronio de Bolonia (figura 113) y la Eva (fig. 107) al otro Adán que sufre la tentación en la misma portada (fig. 112), el San Jeróni-

mo (fig. 89) al Ezequiel del techo de la Sixtina (fig. 109), y el Elías (fig. 93) a la Eva del mismo techo (fig. 110). Tampoco faltan las concomitancias con otras obras del mismo Berruguete y de escultores contemporáneos suyos o relacionados con él; y que no sería extraño que después de un examen más detenido, resultaran ser de nuestro artista; así el David (fig. 99), tiene algo del José de Arimatea, en la historia del Santo Entierro de la capilla del Obispo (fig. 111), obra de Giralte, que, como se sabe, trabajó a las órdenes de Berruguete, y hasta se dice que en este coro; el San Juan Bautista (fig. 79), trae a la memoria el de la puerta de Cuenca, y además el del abad de Burgos en la sillería de San Benito (figs. 131 y 72), de Valladolid, que el Sr. Gómez Moreno tiene atribuido, parece que con razón, a Diego de Siloe¹; este San Juan de Valladolid tiene también en su rostro y en el espíritu de su cabeza muchos puntos comunes con la del Noé de este coro (figura 106).

La Transfiguración, que es la escena que corona la obra, está compuesta con grande aparato, aprovechando todos los recursos posibles, tanto plásticos como escénicos, para dar vaporosidad a una parte del conjunto, en contraste con la otra. Dos grupos, cada uno de tres personas, aparecen separados por un amplio espacio de peñas y de nubes. En la cima del monte, que es también la parte más alta de todo el coro, Cristo y los profetas, tres figuras muy esbeltas y ligeras, se destacan sobre el fondo

¹ Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 7 de Diciembre de 1912.

brillante de la nave, con el máximo de luz que puede dar la iglesia. Allí se acumulan los paños amplios y volados, de pliegues redondos hinchados por el viento, y se acentúa el efecto lumínico con grandes sombras. Abajo, ya en la penumbra, los tres apóstoles se encogen y se retuercen formando un laberinto de líneas quebradas. Con estos contrastes de luz y de actitudes, se intenta aligerar lo de arriba y sugerir el efecto de visión celestial, pero no sé hasta qué punto puedan ser justamente expresivos y acertados los movimientos y los contornos.

Rodean por ambos costados a esta escena del monte Tabor dos ligeras columnatas de balaustres, profusamente adornadas con grutescos, niños y figuras fantásticas, de cuyo friso arranca, por la parte de atrás, un arco triunfal que cierra el espacio y corona el monumento. Pero lo más bello de esta ornamentación y quizás la nota más nerviosa y más personal de todo el arte de Berruguete, son dos relieves en alabastro colocados en los lados externos de los estilobatos de ambas columnatas.

Estos relieves son muy poco conocidos porque apenas si se ven desde abajo.

No puedo precisar lo que representan; quizás dos escenas simbólicas; mas bien dos creaciones de la fantasía; dos simples grutescos algo más complicados, en los que el escultor, allí escondido en un sitio donde pocos se habían de fijar, ha podido trabajar a su placer, solamente por su complacencia espiritual, y ha dado expansión completa a su temperamento de artista.

Los dos simulan tener por suelo un mar o un río; una onda caprichosamente estilizada, pero muy movida. En el del lado de la Epístola se ven dos hombres, medio desnudos, que montados en caballos se combaten. Estos caballos no nadan, sino que corren el uno al otro, y más que al golope, con el vértigo de la carrera, como jamás en ningún arte se ha dado una emoción tan intensa de la impetuosidad. Los dos abren las bocas con respiración espasmódica; el uno bajando el cuello, y estirando la cabeza, y todo el cuerpo, en un supremo arranque; el otro levantándola muy alto, mirando lejos y tristemente, y dando una impresión de dolor y de grito. Y encima los dos hombres, secos, nerviosos, anhelantes, vuelan con el deseo, saltan de sus monturas, se inclinan, tienden los brazos, gesticulan. Y otros dos que hay detrás los animan y los entrenan. Y hasta las aguas que forman el suelo, en vez de correr a lo largo, dan la vuelta por detrás de los caballos en un remolino violento.

Y todo esto se ha labrado bajo una inspiración febril: con la vista fija en un ideal de inquietud, de vigor, de impetuosidad. Los músculos se contraen por el esfuerzo, y no se ve uno solo, ni los del rostro, que permanezca tranquilo; tienen aquellos desnudos la dureza y la elasticidad del marfil, y ofrecen un toque tan rápido, tan nervioso, tan contrastado y tan violento en sus luces, que más que trabajados en alabastro se dirían repujados en metal. Los tendones se multiplican: hay muchos, muchísimos tendones, bastantes más de los que la

realidad quisiera. Los huesos se acusan. Las líneas se alargan o se retuercen, no para combinarse en bellas armonías, sino para definir la expresión. Las proporciones se estiran, y los paños, aunque escasos, tienen un papel importante en la impetuosidad de sus vuelos. Hasta un pez que se ve en las aguas ofrece un cuerpo tan alargado, una boca tan abierta y unas ondulaciones tan marcadas, que parece que nada a escape, dando chillidos, poseído de un furor pánico.

El otro relieve es más simétrico y tiene más armonía en su composición, pero no se precisa tanto su asunto. Parece representar como una danza entre seres fantásticos, un hombre, dos mujeres y dos niños, que se mantienen sobre las aguas, y cuyas piernas terminan en tallos o en algas, como suelen terminar tantas veces las figuras de Berruguete. El hombre, que ocupa el centro, extiende los brazos a ambos extremos, donde están las mujeres, a las que toca en las cabezas. Su cuerpo parece arrastrado por una corriente o impulso extraño que lo llevara a su pesar. Esta misma fuerza hace retroceder de espaldas a una de las mujeres, mientras que la otra, que parece atraída por el hombre, se avanza por sus propios pies, como en una carrera. Los niños llenan los espacios que quedan, arrojándose el uno al regazo de su madre y tocando el otro un cuerno marino.

La impresión que causa este relieve es la de una lucha entre esas cinco figuras y un impulso poderoso e invisible que las lleva hacia la izquierda. Hasta los peces, que aquí son dos, saltan en la misma dirección.

Pero además ofrece una cierta cadencia, un compás o vaivén que mitiga toda violencia, sin hacerle perder nada de su vigor ni su vivacidad. Da una impresión fuerte pero ordenada y rítmica como el oleaje de un mar rizado, mientras que el otro, el de los caballos, es una tempestad deshecha, sin freno ni contención.

También la factura es aquí nerviosa y rápida, pero algo más matizada. El desnudo, al igual que en el compañero, domina en absoluto, pero ya en éste se busca algo más el contraste entre la blandura de las partes carnosas o la vaporosidad de los cabellos o las telas, con las sequedades de los tendones o las durezas de los huesos; las líneas de los contornos se estiran o se retuercen para buscar la expresión, pero buscan al mismo tiempo la belleza de la forma y la nobleza de la actitud, como ocurre en la amplia espalda del hombre con los brazos tan airosamente levantados y con la cabeza tan graciosamente colocada: la composición se ordena y se valora, por lo menos tan sabiamente como allá, y desde luego con más simetría y con un cálculo más ostensible, aunque no con tanta inspiración. En el uno y en el otro la atención se metodiza del centro a los extremos, se intensifica gradualmente la emoción y se regula el valor expresivo de los diferentes elementos.

Es muy singular en los relieves de Berruguete, que sean tan medianos y tan anodinos cuando intentan cumplir la capital misión de todo relieve, que es narrar, y que, por el contrario, se llenen de pasión y de fuego cuando coinciden por sus asuntos con el temperamento

peculiar de este gran maestro, que es hacer sentir. No cabe duda de que Berruguete no habla nunca, no explica, no razona; lo único que hace es trasladarnos en su integridad las exquisiteces de su emoción, con gritos, risas, suspiros, como puede, pero con todo calor y toda su intimidad; por eso no es extraño que medie un abismo entre los relieves de San Benito y estos de aquí, o el medallón de Cuenca, o el San Francisco de Cáceres. Y también es indudable que aunque este coro no estuviese tan sobradamente documentado y no supiésemos siquiera que hubo un escultor castellano que se llamó Berruguete, bastarían estos dos relieves para que lo firmasen y para que no lo atribuyésemos a ningún otro de los que cita la historia de nuestro arte ni la historia del arte de ningún pueblo, sino a un genio que sería ignorado, a unos agradaería y a otros no, pero que todos convendrían en llamar, mientras los pacienzudos eruditos no dieran con su nombre, *el maestro de la pasión*.

Además de estos relieves completan la inmensa obra escultural del coro, otra hilera de estatuitas de alabastro que corre por todo el friso formado por los doseles, y que, por estar muy altas, no he podido estudiar al detalle, y el medallón del Padre Eterno, en el trascoro, con los cuatro evangelistas que lo rodean (fig. 117), obras todas en las que se muestra Berruguete el mismo artista de siempre, inquieto, nervioso, finísimo en las proporciones y subordinándolo todo a la emoción de vigor y de fuerza.

Estando este libro en prensa he sabido que en una habitación alta del claustro de la catedral de Toledo, se guardan los modelos en yeso, originales de Berruguete, que han sido utilizados para la talla de la sillería. Gracias a una autorización del Cabildo, he podido verlos durante unas horas y fotografiar algunos (figs. 118 a 120 A); pero no he podido cotejarlos con el coro mismo ni he dispuesto del tiempo suficiente para hacer un estudio detenido. Esto me obliga a no dar aquí más que algunas noticias, muy pocas, y sólo como adelanto de un trabajo más extenso que me propongo emprender si obtengo las facilidades indispensables.

Desde luego puedo afirmar que es allí donde mejor se encuentra la expresión primera y espontánea del alma del gran artista, pues la sillería que está en la iglesia es ya una copia de estos modelos, en parte hecha por él y en parte por sus oficiales. Con esto, además, se acaba de poner perfectamente en claro cómo, de un modo igual a los de otros tiempos u otros países, se organizaban nuestro talleres de escultura, durante el siglo xvi, para llevar a cabo los grandes retablos, sillerías y sepulcros; el maestro contratava la obra después de la aprobación de sus dibujos generales, y asalariaba a otros artistas, o se

asociaba con ellos, para que ejecutasen en el material definitivo los modelos en barro o yeso que les iba dando. Por esto, cuando se estudia una de esas grandes obras y se sabe por documentos que la contrató un solo escultor de renombre y se hizo ayudar por otros, no hay que preocuparse demasiado de la parte que pudieran labrar aquél o éstos, pues el responsable y el verdaderamente creador es siempre uno, que inventa y ordena la composición de las masas y de las líneas, combina los efectos de sombras y luces, y hasta imprime los más ligeros matices a la expresión y al modelado por medio de la dirección constante y el toque propio. Y sin embargo, hay una frescura, una gracia y una espontaneidad en estos modelos, que no existe en la obra acabada. Ésta es indudablemente de Berruguete, y lo es toda ella, sin que sea lícito atribuir totalmente una simple moldura a ningún otro; pero el Berruguete de los yesos nos aparece más íntimo, más confiado y más sincero; no será tan acabado ni tan primoroso y perfecto, pero tiene más alma. El que quiera saborear esta obra, que visite primero las habitaciones del claustro, y luego baje a la iglesia.

Y hay, además, modelos de otros escultores, para obras conocidas de la catedral, entre los que me ha parecido reconocer, sin que lo asegure, algún que otro trozo de la cajonería de Gregorio Pardo; y los hay también del mismo Berruguete, para otros monumentos, hoy desconocidos, que probablemente haría, a la par que el coro, en los talleres que le cediera el Cabildo.

Pero lo que más abunda son los modelos para la sillería; entre éstos pude reconocer, en el poco tiempo de que dispuse, las cabezas del San Juan Bautista (fig. 120) y la del Job, manos de éste (fig. 120 A), del San Marcos, Santiago, Daniel e Isaías, pies y piernas del Adán, Noé, San Sebastián y Jonás (fig. 118), y un sinnúmero de grutescos. Algunos de estos modelos han sido copiados con bastante exactitud en la talla; en otros se han hecho ligeras variaciones, unas veces de propio intento y otras por defecto o impericia del copista; y en otros, por fin, se ha rectificado la primera idea con variantes de más importancia. También tuve ocasión de ver algunos trozos que me parecieron, quizás sin razón, obras sueltas, y que me despertaron un interés vivísimo, como son una cabeza (fig. 119) modelada con poquísimos toques, pero admirablemente dados, que supuse retrato de algún pariente, amigo u oficial del artista, y otra que me recordó mucho al Laoconte.

Allí llegó por primera vez a mis oídos la opinión, o la duda, de que estos yesos no fuesen los modelos originales, sino vaciados de la sillería hechos posteriormente, y allí mismo, una sola mirada, bastó para que la desechara de un modo absoluto. Estas reproducciones no se han podido obtener de otro modo que *en forma perdida*, cuando estuviesen frescos los modelos; esto es, cubriendo completamente de yeso una figura hecha en barro, y cuando aquél se ha endurecido, sacando éste por detrás a puñados, para volver a llenar el hueco con yeso líquido, y romper con mucho cuidado, y muy poco a

poco, el molde, cuando la reproducción se ha solidificado a su vez. Este sistema no se puede emplear más que sobre objetos labrados en barro o cera blanda, que se pueda sacar por detrás, o sobre objetos duros de un relieve muy plano, cuyo molde, por no haber ninguna sombra entrante, tenga una salida natural. Pero en muchos de estos bocetos de Toledo, en la cabeza del Bautista, por ejemplo (figs. 79 y 120), como el molde no puede salir, no se ha podido emplear este procedimiento.

Los otros sistemas, dejando aparte el de molde en gelatina, que no creo que nadie suponga que se ha empleado aquí, son el de molde de piezas, y el llamado *apretón*. El molde en piezas, a causa de sus juntas, deja unas rebabas en la reproducción, que aun cuando se raspen, siempre se conocen, y en estos ejemplares no hay el menor rastro de ellas; y el *apretón*, que consiste en obtener por presión, sobre barro fresco, una huella de la imagen y luego llenarla de yeso, es sistema muy imperfecto y sólo aplicable a objetos pequeños, no a estos modelos, tan grandes en su mayoría. Creo, pues, que estos se han obtenido en *forma perdida* de unos originales en barro que serían destruidos al sacar los moldes.

Pero además, con cualquier procedimiento que se emplee, siempre se habrá de obtener una reproducción exacta; y una observación de estos bocetos, aunque sea rápida, convence de que no reproducen a la sillería, con exactitud rigurosa, en ningún momento. No solamente los fondos de todos los grutescos son en ésta perfecta-

mente lisos y pulidos, mientras que en aquéllos están llenos de ondulaciones, descuidos y tosquedades, sino que no hay un solo fragmento ni rasgo de modelado que coincida. La pierna izquierda del San Sebastián, que es una de las que se reconocen en los vaciados, tiene en la sillería mucha más pureza de líneas, un dibujo más perfecto, y lo mismo en la ejecución de su musculatura que en la del árbol y las rocas, se ha tenido más primor y se ha puesto más cuidado al trabajar la madera que al trabajar el barro. La mano izquierda del Job (figs. 105 y 120 A), apoya su dorso en una moldura muy diferente en ambos ejemplares. En la pierna del Jonás (figs. 102 y 118), terminan los dedos en el ejemplar del coro, al mismo nivel que el plinto, mientras que se quedan muy atrás en los vaciados, avanzando este plinto unos cuantos centímetros por delante de ellos. La cabeza de este mismo Job es mucho más ancha y más redondeada por su parte superior en la sillería que en los yesos, y el Bautista (figs. 79 y 120) presenta grandes diferencias en el acuse de los párpados inferiores, en la valoración de sus mechones de cabello y la graduación de sus relieves.

Así podría citar como ejemplos todos los fragmentos que hasta ahora llevo identificados, porque no hay uno sólo que esté rigurosamente reproducido en el coro. Si estos yesos se llegasen a estudiar bien algún día, se apreciaría seguramente el enorme valor de esta colección, que no la hay igual en el mundo, pues no creo que en ningún museo se conserve una cantidad tan grande de modelos originales —deben pasar de quinientos— del primer

taller de escultura de una nación, como lo fué la catedral de Toledo en la España del siglo xvi; y si desgraciadamente prevaleciese, contra toda razón y buen sentido, esa desdichada idea de que son vaciados de las obras de talla, no sería extraño que siguiesen por tiempo indefinido en el lamentable abandono en que hoy se encuentran, tirados en un montón como en una escombrera, lo que significaría su destrucción en plazo corto, porque están tan blandos y tan destruidos con el transcurso de los siglos y del descuido, que como no se les endurezca y se tomen precauciones, ellos mismos, sin que nadie los toque, se convertirán en polvo.

TOLEDO: SANTA ÚRSULA. RETABLO
DE LA VISITACIÓN (Figs. 121 a 126.)

Ningún historiador de nuestras artes había atribuido jamás este hermoso retablo a Berruguete, hasta que el Sr. Gómez Moreno, en un artículo publicado recientemente en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*¹, lo da a conocer con gran detalle, y sostiene con varios argumentos la atribución. No era necesario; el espíritu de la obra, y muy particularmente de su grupo central, es su mejor firma; no hemos tenido ningún otro artista que haya sabido sentir de ese modo: la tenden-

¹ «Retablo atribuido a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo». Número de Agosto de 1915.

cia ideal del gran escultor aparece clara. Ya he dicho al hacer la síntesis general de su arte, de dónde creo que procede la inspiración y hasta las líneas, pero claro está que la inspiración no se traspasa; podrá enardecerse un alma con el fuego violento y similar que irradie de otra; pero no se dará el caso de que el entusiasmo, los bríos y ese ímpetu supremo que subyuga y avasalla sea un simple producto de la imitación servil, sin raigambre ni correspondencia en lo más íntimo y personal del genio creador; por esto, con el Sr. Gómez Moreno, opino que es ésta una de las obras más características y que explican mejor el arte especial del gran escultor castellano. Pero no es esto decir que sea la más bella, ni la más perfecta, ni la más acabada, pues hay desproporción entre las figuras que, a pesar de mi buen deseo, no me puedo explicar como un recurso empleado para producir un efecto de lejanía, y hay pobreza de modelado que acusan en ciertos lugares la mano de los ayudantes, y lo que es peor, pues ya interrumpe la emoción y la perturba, hay falta de unidad y cansancio en la fuerza inspiradora, y desarmonías en la impresión, por descuido, indiferencia y desorden. El grupo principal, la Visitación (fig. 122), tiene en el centro las dos figuras a que tantas veces he aludido, rebosantes de vigor espiritual y de fuerza emotiva; son la nota culminante de todo el retablo, y la única de la escena central; si estuvieran solas serían admirables, y si las otras que hay detrás coadyuvaran de algún modo al efecto, le prestaran complejidad o algún matiz nuevo, la expresión se graduaría,

sería más rica y más varia. Pero no ocurre así; estas otras figuras son frías, inexpresivas, desproporcionadas, y no se limitan a llenar un hueco y pasar inadvertidas, sino que desentonan, distraen, se entrometen en la emoción central y la perturban, sin que quepa el recurso de atribuir las unas a Berruguete y las otras a sus oficiales, que todas muestran la misma manera, la misma ejecución sucinta, la misma desproporción, y no es la primera vez que vemos al maestro juntar en un grupo figuras que parecen labradas en lugares muy lejanos, aunque lo hayan sido por el mismo hombre o por varios bajo su dirección superior. Es que Berruguete tiene este modo peculiar en ciertos casos: su inspiración suele ser a saltos, con alternativas de vigor y de cansancio, de entusiasmo y de indiferencia, sin orden ni medida. Si el cuidado y el primor del trabajo son tenidos en poco y se basa todo el efecto en la expresión del movimiento y en la violencia de la emoción, cuando éstas faltan, por dejadez o por fatiga, la ilusión se desvanece y no queda nada. Así sucede que Berruguete en muchas ocasiones, y por no buscar más, en este grupo de la Visitación, sea el escultor más fuerte, más arrebatador de todo nuestro arte, y al mismo tiempo, y sin perder los caracteres de su estilo, el más frío, más descuidado y más anodino; y aunque claro está que hay casos en que persevera y se impone como fin el efecto total, a lo que podría servir de ejemplo, entre otros, la medalla de Cuenca, se puede afirmar, sin embargo, que no son su fuerte las grandes composiciones, que no agrupa

bien muchas figuras, y que por encima de todo es escultor. Y si se objetara que ésta es una obra más de su taller que suya, se podría replicar que sí, que era de su taller como casi todas las que labra; pero que revela unidad de factura, de trabajo, de dirección y que el grupo central está diciendo que esta dirección es la de Berruguete.

La policromía es también la misma que la de otras muchas obras de este escultor, predominando el oro, bien en pequeños bordados sobre fondo negro—o verde o azul casi negro—o en superficies lisas todas doradas. Las encarnaciones de la historia de arriba, *La Natividad*, han sido repintadas con poco acierto.

Las pinturas sobre lienzo son peores aún que las de San Benito y los Irlandeses, y aunque ofrecen la misma técnica, si allá dominaban en las sombras las coloraciones azules, que daban una entonación fría, aquí, como en los dos San José de San Benito, se da preferencia a la tierra de Siena calcinada, con lo que resulta mucho más rojiza y cálida; pero no más transparente, ni más armónica, ni el conjunto gana nada en construcción ni en gracia; al contrario, se añade una nota de suciedad en el color, que no tienen tanto los otros cuadros. Si aquí no ha intervenido nadie más que Berruguete, cosa que dudo mucho, se puede afirmar que éste era un pintor peor que mediano.

Supone el Sr. Gómez Moreno que para acomodar un mal cuadro del siglo xvii en el primer cuerpo de este retablo, se ha estrechado su hueco central, cortando por

los extremos el tablero del banco, y se ha subido toda la calle del medio, sin hacerle perder su orden de colocación, resultando así el conjunto con tres cuerpos, en lugar de los dos únicos que en un principio debió tener. Acompaña al artículo citado un dibujo de la propia mano de su autor, en que se muestra el retablo en la forma que él supone.

Esta restitución del Sr. Gómez Moreno me ofrece algunas pequeñas dudas que debo exponer. La escena de arriba, la Natividad, ofrece señales de haber sido embutida en su actual caja, que no estuviera hecha para ella, sino para otro grupo o relieve de menos bulto. Así resulta que las peanas sobresalen, con efecto deplorable, de la estrecha cornisa que limita el espacio por debajo, y que el San José partido, no tenga explicación posible en el lugar que ocupa, viéndosele la aserradura de las piernas; y que la misma Virgen y el ángel de la izquierda den una impresión de inestabilidad y falta de equilibrio. En cambio, la historia de la Visitación no parece que haya sido jamás movida; no ofrece señales de violencia, y sus salientes, que en la parte central son las mayores de todo el retablo, van disminuyendo de un modo convencional y hasta forzado, precisamente para nivelarse en la parte inferior con la cornisa. Este grupo de la Visitación es además demasiado ancho para poderlo meter en el hueco ocupado por el cuadro del siglo xvii, aun suponiendo que haya sido estrechado, como lo indica la mutilación de su tablero del banco. Porque hay que tener en cuenta

que esta Visitación ensancha mucho por abajo a causa de que los paños volados de sus figuras se extienden hasta llenar los espacios que quedan bajo los lienzos ovales, formando el conjunto un trapecio que armonizaría muy mal encajado en un rectángulo y que obligaría a agrandar desmesuradamente el hueco. En fin, si se bajara toda la calle central, como propone el Sr. Gómez Moreno, los pequeños resaltos de la cornisa, que sostienen a las columnas del último cuerpo, vendrían a colocarse al mismo nivel y muy cerca de otros resaltos algo mayores, pero muy parecidos, en una redundancia de efecto deplorable. Tampoco, por la altura del grupo y de la puerta que le sirve de fondo, y por las ménsulas con las veneras y los niños, habría lugar para que continuara por el centro el friso con grutescos que corre sobre las pinturas laterales, y cuya falta, lo mismo entonces que ahora, se notaría y causaría mal efecto.

Tal vez fuera más sencillo limitarse a ensanchar algo este hueco de abajo —sólo lo suficiente para que quedase proporcionado y completo su tablero del banco—; completar el friso de este primer cuerpo con una imitación; sustituir el lienzo de San Nicolás de Tolentino por la Natividad, que aquí ya, por la mayor profundidad del espacio, cabría holgadamente, y colocar arriba algún Calvario pequeño y ligero, que quizás haya existido y hasta puede que se encuentre en el interior del convento o en poder de algún coleccionista.

Siempre resultaría que el tabernáculo del último cuerpo sería muy pesado en proporción a lo demás;

pero algo se pudiera remediar esto sustituyendo las grandes cornisas de donde arranca el arco, que parecen posteriores a la obra, por otras más ligeras y más dentro del estilo. Lo que no tiene remedio —y hace que, a pesar de mis dudas, me adhiera a la opinión del señor Gómez Moreno o a otra nueva que se presentara— es que las columnas de arriba aplomarían menos aún que ahora sobre las de abajo, y esto daría una impresión muy poco artística y muy desagradable.

CATEDRAL DE CUENCA: PUERTAS DE
LA SALA CAPITULAR (Figs. 127 a 131.)

Creo que ha sido D. Antonio Ponz ¹ el primer crítico que ha hecho notar que una de estas puertas debía ser obra de Berruguete. Después de él, todos los demás escritores se han conformado con esta opinión, y hoy se la tiene por un trabajo indudable del gran maestro. Pero no ambas hojas, sino únicamente la que está a la derecha del que entra, pues en la otra, aunque también parecen suyas la composición y dibujo de los cartones, difiere bastante la factura y el adorno de los capiteles de sus pilastras. Es, pues, una obra más, hecha en colaboración, como la portada de Huete y el sepulcro de Tavera.

¹ *Viaje de España*, tomo III, pág. 44.

Aquí, como en la sillería de Toledo, había de ir la madera limpia, sin capa de yeso que la recubriera para recibir dorados ni color, ni que velara y confundiera el toque de la gubia; era también un trabajo que se tenía que apreciar muy de cerca y en plena luz, y exigía por todo esto una ejecución muy fina y apurada, que impresionase tanto por el conjunto como por los trozos aislados y los detalles. Y esto es, efectivamente, lo que aquí sorprende, la delicadeza de la factura que sobre todo en el rondo de la Transfiguración es superior aún a la del coro de Toledo. Ya no hay aquí desproporciones, ni desdibujos, ni superficies sin matizar. La composición misma se ha cuidado, ordenando los tamaños y la técnica en la medida que requiere la valoración diferente de cada elemento. El paisaje y las figuras de arriba, como muy lejanas, están formadas por un *stacciato* finísimo, de una delicadeza extrema, que acentúa la vaporeosidad ideal que el artista ha sabido imprimir en aquellos personajes. El primer término, por lógica, y por un contraste de muy buen efecto, tiene más corporeidad; las sombras y las luces se acentúan; las formas se adivinan bajo los ropajes; los movimientos convulsos traducen la agitación violenta de los espíritus, y aunque el relieve sigue siempre siendo muy bajo, las figuras se destacan más, el surco de cada pliegue se marca y se precisan los detalles de la anatomía.

Esta variedad de acentos técnicos produce a su vez un hermoso efecto pictórico y una suave gradación emocional. En el primer término una figura arrodillada, vista

de espaldas y en escorzo, presenta el máximo de relieve; su parte inferior se pega a la tierra; se aplasta, pesa sobre ella; su cabeza y su tronco se alzan algo más, tienden a lo alto, pero con cierto esfuerzo que no destruye la impresión de que aquel cuerpo agobiado va a caer al suelo. Los pliegues bajos de esta figura, que son los más profundos de toda la medalla, son también los que atraen la primera atención, y causan el efecto de cosa verdadera, que tiene bulto, que se puede tocar por todos lados, de algo de aquí abajo; las plantas de los pies, saliéndose del cuadro, son nota de un realismo discreto, que acaban de completar esa ilusión; luego sigue el relieve y plegado de la espalda, mucho más finos, y la cabeza, única parte de ese cuerpo que mira arriba, ejecutada con menor saliente. A ambos lados otras dos figuras en actitud de hincarse de rodillas, aparecen ya en un segundo plano, con menor realce, y en actitudes más ligeras, más desprendidas de la tierra. No son, sin embargo, idénticas en su efecto; la que está a la derecha parece que tiende a bajar, como anonadada por la luz que irradia la visión celestial; la de la izquierda, por el contrario, aunque tiene ya una rodilla apoyada en la peña, no da la impresión de que toque a nada; es ligera, aérea, movida; movimiento indefinido y sólo movimiento.

Estas tres figuras, variadísimas de contorno y de expresión, componen con el paisaje, de tan finas lejanías, toda la parte inferior del círculo, y causan un efecto de sobresalto y de sorpresa. Esta primera composición, in-

dependiente por sus líneas de la de arriba, sigue las reglas que hemos visto ya en todos los relieves de Berruguete; una masa en la parte media y baja, y otras dos laterales que suben; los espacios se han rellenado con peñas, con tierra, con materialidad, que era lo que correspondía. En oposición a ésta, aparece la escena de arriba, simétrica, tranquila, etérea, apenas visible, con la vaguedad de una ilusión. Ni los relieves se alzan, ni las siluetas se destacan, ni los plegados se acusan. No parece labrado con hierros duros. La figura de Cristo está en el centro de pie, descansando a plomo sobre una preciosa *mandorla* de querubines. Llena de majestad y de nobleza se ofrece a sus discípulos. No hay en ella el menor asomo de movimiento; todo es quietud y serenidad. A sus costados, los dos profetas en adoración parecen, sí, que se deslizan, pero muy suavemente, sólo con el deseo, sin perder su postura, como pudiera deslizarse una nube, van ellos a fundirse con el Salvador, y todo envuelto en una bruma que lo esfuma y lo diluye.

Estas puertas, de una labor tan delicada que no merece en su comparación con lo mejor italiano, tienen también su firma, aunque no con letras. Si alguien dudara todavía del juicio de Ponz, a pesar de haberlo hecho suyo toda la crítica, fíjese en el apóstol que en la medalla está a la izquierda, y le sorprenderá su perfecta identidad con el Job de la sillería de Toledo (figura 105). Los dos profetas son también hermanos de los profetas de Úbeda (fig. 139 y 140), y de todos los reyes en adoración de las Epifanías de Berruguete. A más de

esto, hay también recuerdos de Miguel Ángel; las dos figuritas de las enjutas de arriba reproducen casi literalmente uno de los esclavos de la Sixtina (fig. 127), y el San Pablo del cuerpo inferior también trae a la memoria al Jeremías del mismo techo (fig. 128).

Por último, en la otra hoja, la que no parece ser obra de Berruguete, aunque sí es posible que sean suyos los dibujos, se imita con cierta fidelidad al San Juan que en la sillería de San Benito, en Valladolid, decora el sitial del abad de Burgos, y que el Sr. Gómez Moreno tiene atribuída a Diego de Siloe ¹ (fig. 72). Una y otra, a su vez, tienen semejanzas con el San Juan de la sillería de Toledo (fig. 79); en lo que no cabe ninguna duda es en que este asiento de Valladolid no es de Andrés de Nájera, autor del resto de la sillería.

HUETE (CUENCA): PORTADA DE SANTA MARÍA
DE CASTEJÓN, VULGO «EL CRISTO» (Figs. 132 a 135.)

Comparando el estilo gótico del interior de esta iglesia con el italiano de la portada, y los sillares de aspecto más nuevo y no bien alineados con los otros que se ven en el muro, se nota claramente que esta puerta ha venido a sustituir a otra más antigua o ha dado un nuevo acceso al templo por este lado.

¹ Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 7 de Diciembre de 1912.

Si en las líneas de su arquitectura delata a un solo maestro, fino y elegantísimo, al mismo tiempo que varonil y majestuoso, en el estilo de sus esculturas creo que se pueden señalar dos autores por lo menos, ambos con grandes semejanzas y paridad de gustos, pero también con personalidades muy diferentes y discrepancias notables. El uno habrá hecho las cinco estatuas que coronan la obra y los dos relieves de las enjutas; esto es, las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. El otro, sólo el San Pedro y el San Pablo que están en los intercolumnios. El Niño (que no se ve en las fotografías que doy) es tan insignificante y está tan alto, que no me es posible asignarle autor; y el tímpano me parece un trabajo en que han podido intervenir los dos escultores.

Las figuras de arriba son muy clásicas; de formas amplias; de vientres, muslos y senos desarrollados; de movimientos suaves, rítmicos y algo manieristas, que se traducen en actitudes tranquilas, cadenciosas y armónicas; de ropajes ceñidos, dejando traslucir las bellas carnes, acentuando las líneas con la acumulación de los pliegues y dejando lisas las superficies más mórbidas. El autor sólo ha buscado la belleza y lo ha conseguido, aunque con las fórmulas corrientes en aquel tiempo. Además, ha debido estar en Italia o estudiar dibujos u otras obras italianas, porque sus tendencias y hasta su factura siguen muy de cerca a lo de allá, pero a lo italiano de muy entrado el siglo xvi, a un italianismo muy pagano. Son esculturas francamente renacentistas, muy

colocadas, muy semejantes a las que se ven en todas partes, pero algo mejores.

El otro artista no se parece más que a sí mismo. Es más esbelto y mucho más nervioso y expresivo, aunque más incorrecto. Los dos apóstoles de los intercolumnios, ambos de la misma factura, son de gran interés, principalmente el San Pablo, que es el que está a la derecha (figura 134). En su movimiento extraño grita al cielo, pero sólo con su actitud, no con las facciones del rostro, que o no se han hecho o el tiempo y la intemperie han borrado. Claro está que los hombres cuando están muy tristes no adoptarán esa postura, pero tampoco causarán con su silueta un efecto tan hondo de grito desgarrador como el que causa ese contorno. Porque no es un cuerpo de hombre, en tal o cual estado de ánimo, lo que directamente se ha imitado, sino la emoción misma vista y sentida al mismo tiempo que en la vida humana, en el movimiento universal, sin excluir de esta universalidad a los elementos y los objetos inanimados. Es una simple impresión de angustia; y de angustia intensa, y de algo que se eleva mucho, mucho. Podrá elevarse como los pensamientos o como los ángeles, o como las flechas o las piedras que se lanzan a lo alto, pero es indudable que además de causar una impresión fuerte y triste conduce al alma hasta el Cielo. Y esto lo hace sin otro recurso que el movimiento.

Contéplense ahora otra vez las figuras que coronan esta puerta, y se verá claramente cómo son dos hombres los que aquí han trabajado.

Pero se recordará que éstos son los caracteres que yo señalaba como esenciales al arte de Berruguete. Y si después de haberlos visto de un modo general pasamos a estudiar la identidad que existe con otras obras de este escultor, yo espero que la atribución que hago no ofrecerá dudas.

Véase el Abraham de Valladolid (fig. 19), que salvo el brazo izquierdo, que no se apoya, como en éste, San Pablo en el pecho, es exactamente igual. La misma inclinación de la cabeza, humedad en las barbas, corte de los hombros, levantamiento inverosímil de la pierna en actitud de baile: hasta se presiente un parecido de rostros, a pesar de que el de Huete no lo tiene. Y no sólo recuerda al Abraham; invirtiendo su actitud y levantándole más la pierna que tiene en el aire, da la reproducción del San Jerónimo del mismo retablo de San Benito (fig. 20), y con menos variantes todavía, la otra estatuita que señalo con el número 24 a la izquierda, y el San Pedro, a su vez, aunque no de un modo tan patente, recuerda a las figuritas 22 y 23.

En el tímpano se notan también semejanzas con las composiciones de Berruguete. Los personajes se retuercen en actitudes poco explicables y se alargan más de lo que requiere una justa proporción. Tampoco guardan esta proporción unas figuras con otras; si la Virgen y el rey, que está adorando se pusieran de pie sobrepasarían en mucho a los otros. El grupo principal, con todo el interés del asunto, se concentra en la parte inferior de la línea media, dejando encima un espacio vacío

que limitan por ambos lados dos grupos de figurillas que suben hasta arriba. El rey en adoración recuerda por su contorno al del retablo de Santiago en Valladolid (fig 66) y ambos al Abraham arrodillado ante los ángeles en la segunda puerta de Ghiberti (fig. 71), y la Virgen que adora al niño a la que hay a la derecha en el retablo de Olmedo (fig. 2). Pero al mismo tiempo los tipos de los rostros no son los que suele poner Berruguete, ni la factura general conviene con la suya, lo que me hace creer que en este tímpano se ha limitado a dibujar los cartones y a dar algún que otro toque ¹.

ÚBEDA: GRUPO DE LA TRANSFIGURACIÓN,
EN LA IGLESIA DEL SALVADOR (Figs. 136 a 140.)

Por Argote de Molina ² sabemos que este grupo «*de grandísimas figuras de talla entera es de mano del famoso Berruguete*», cosa que además se comprueba fácilmente por el estilo de la obra, aunque un repinte del siglo XVIII, por cierto muy hermoso, vele algo la factura.

Aquí no era posible al artista, como en la medalla de Cuenca, producir distintos efectos haciendo intervenir a la técnica como un elemento expresivo, ya que las figuras habían de ser enormes y a todo bulto, y se tenían

¹ No creo que hasta ahora se haya atribuido por nadie a Berruguete ninguna figura de esta portada.

² *Nobleza de Andalucía*, pág. 581.

forzosamente que emplear los mismos procedimientos de ejecución para las de último término que para las del primero. Había que prescindir de las lejanías y vaporesidades y recurrir al único medio que quedaba, y que ya se había empleado en Toledo, a la acentuación y contraste de los movimientos. Esto, unido a la fogosidad intensa que siempre caracteriza a Berruguete, da por resultado, en mi opinión, que aquí se exagera algo la expresión y no se administran en la justa medida los elementos emotivos.

Ante todo, las composiciones alta y baja no parecen bien deslindadas, como lo están en Cuenca y en Toledo (figuras 130 y 114). En éstas los profetas forman un grupo alto con el Salvador, separados del resto por un espacio grande, y en la primera de estas ciudades, distinguido también por un relieve más bajo. Este deslinde entre ambos asuntos facilitaba el efecto de visión celestial, en contraste con la realidad terrena, que era el principal que había de causar la composición en su conjunto, y ya con él no había más que ir subrayando las expresiones al ir componiendo cada figura. Pero aquí, en Úbeda, casi forman un solo grupo los profetas con los apóstoles que están en el suelo, a lo menos vistos desde abajo, que es desde donde se pueden ver por lo general. El Salvador es el único que se destaca más alto y causa algún efecto. Ahora sí, estos apóstoles se contraponen a todo lo demás por la violencia de sus movimientos, y aquí es donde yo creo que se ha pecado. Esos movimientos tenían forzosamente que ser expresi-

vos, de impulsos y arranques muy materiales y hasta vulgares si se quiere, para que contrastaran con la elevación y serenidad del otro grupo, pero no tanto. Esos hombres, más que cayendo por tierra, se están despeñando. La visión no les atrae; uno sólo la mira, y lo hace con horror y espanto. Sus luchas sólo son para no caer; son expresiones de dolor, simples luchas con la materia, sin nada que evoque la inmensa conmoción espiritual que en aquellos instantes debieran sentir. Al que no conociera el asunto le tendría que parecer que esos hombres estaban recibiendo un daño. Y un daño muy físico; un golpe que los derribara, un dolor que les hiciera gritar, algo muy material y muy prosaico. La parte alta, reproduce, con muy pocas variantes, la del Tabor de Toledo. El Cristo aparece en la misma actitud extraña, que ya confieso que no acabo de sentir por completo. Creo, sin embargo, que no hay en esta parte alta la suficiente quietud y majestad para que emocione el contraste. El profeta de la derecha va hacia Cristo, pero no con un movimiento de avance suave, de algo que se desliza impulsado por una fuerza superior, como ocurría en Cuenca, sino por sus propias piernas, en carrera abierta, recordando mucho a la Santa Isabel de Santa Úrsula (figura 122). Y esto ocurre a pesar de que la actitud que Berruguete ha debido querer poner es la de arrodillado y quieto.

En lo que este grupo resulta verdaderamente admirable es en su ejecución. Como las figuras son enormes, ha podido aquí desarrollar el artista una factura amplia

y grandiosa, en la que sólo ha buscado la esencia de la forma, y dentro de ella, la línea capital generadora del movimiento y de la expresión. El rasgo toma importancia donde la debe tener, sin que nunca se convierta en detalle anecdótico, ajeno a la unidad y a la armonía de la acción general. No hay nada pobre ni seco, ni tan excesivamente rico que distraiga, porque aunque hay trozos de mucho matizado, son acentos, entonaciones que se le dan a la frase y que acaban de completar su sentido. La vista se pasea por aquel campo sin detenerse más que a donde el autor la llama; en la cabeza de Cristo, noble, digna, delicada, respirando bondad, o en los brazos y las manos de los apóstoles, tendinosas, nervudas, con huesos gordos y duros, agarrándose a las cosas como tenazas; o en las otras cabezas, llenas de expresión que podrá ser justa o equivocada, pero de expresión enorme; o en las actitudes. Lo demás parece que no se nota, y sin embargo está perfectamente ajustado, resuelve difíciles problemas técnicos y contribuye al efecto total. Los paños son algo más amplios y de pliegues muy profundos, que se contraponen a superficies lisas pegadas a los cuerpos y que acusan las formas y sus movimientos. También se emplean los paños volados, completamente al aire y de pliegues curvos, pero con un empleo más discreto que el Tabor de Toledo. Las cabezas son de un modelado exquisito, carnoso y fino, sin meticulosidades ni pequeñeces de técnica. Son bellísimas sobre toda ponderación, la del Salvador, suave y blanda, sobre un cuello esbelto y noble, y la del profeta

que está a la derecha, algo más naturalista, pero nunca retrato, y de una expresión muy sentida de devoción y de respeto. En ninguna parte se ha seguido literalmente a la naturaleza, aunque tampoco se hayan rehusado sus consejos: se la ha estudiado para dominarla, para esclavizarla y para hacerle decir lo que el artista quiere que diga; lástima que la inspiración no haya sido esta vez tan elocuente como lo fué otras veces.

Como ya he dicho, sufrió este grupo un repinte total, que no deja de ser muy hermoso, y quizás también una sustitución del preparado de yeso que va inmediatamente sobre la madera para recibir el estofado y la encarnación, y como esto se hizo en el siglo XVIII, claro está que conforme al gusto de entonces, se cargó la mano en los bordados y se acumularon los detalles nimios e impertinentes, pero nada de esto ha llegado a causar daño a la factura sobria y amplia, más basada en las líneas y contornos, que no era fácil desfigurarse, que en el matizado de las pequeñas superficies.

Como el estilo de Berruguete no ofrece con el transcurso de los años esas variaciones tan acentuadas que ofrece el de otros artistas, no es fácil precisar, ni aun aproximadamente, la fecha de muchas de sus obras. Esta, sin embargo, creo que debe ser de su última época, teniendo en cuenta que la iglesia del Salvador no fué consagrada hasta 1559 ¹, y no es fácil que el retablo se labrara mucho antes. Me afirma en esto, que el modelo

¹ *Historia de Úbeda*, por D. Miguel Ruiz Prieto, pág. 165.

de que el escultor se ha valido para copiar la cabeza del apóstol de la derecha, es el mismo que empleó su discípulo Giralte para uno de los personajes de «La Piedad», del retablo del Obispo en Madrid, que fué labrado por el año 1547, y en que el otro apóstol del centro es también igual de facciones al San Lucas del retablo de Cáceres ¹, contratado este mismo año. Por último, igual fecha de 1547 ostenta grabada la hermosa reja que hay delante del grupo de Úbeda, y que no tendría nada de ilógico que fuera su contemporánea.

TOLEDO: HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA
SEPULCRO DEL CARDENAL TAVERA (Figs. 141 a 146.)

Primero se ha supuesto que este sepulcro no llegó a ser terminado por Berruguete, quien murió cuando lo labraba, sino por su hijo Alonso Berruguete y Pereda, y se atribúan a éste las cuatro virtudes que hay en las esquinas y los niños alados que sostienen los escudos. Luego, los Sres. Foradada y Castán ², y Martí y Monsó, en su admirable libro tantas veces citado, demuestran documentalmenete que este Berruguete y Pereda no fué escultor, y que su padre, que llevaba trabajando esta obra desde 1554, la debió dejar completamente

¹ El que en la figura 154 aparece debajo de la historia de San Francisco.

² En un artículo publicado en la *Revista de Archivos* de 1876.

terminada, pues así lo declara él mismo ante escribano el 6 de Agosto de 1561, y así lo declaran después los peritos que se nombraron —Comontes por parte de Berruguete, y Vergara por el hospital—, añadiendo éstos que era este monumento muy superior al de Cisneros, que le habían impuesto como modelo, y que solamente faltaba una franja lisa de mármol negro sobre la que hubiera debido ir sentado. Esta declaración, hecha en 13 de Septiembre de 1561, pocos días antes de la muerte del artista, corrobora en un todo lo que ya había afirmado en los comienzos del siglo xvii el doctor Pedro Salazar de Mendoza en su «*Crónica del Cardenal don Juan Tavera*», esto es, que este sepulcro lo «*acabó de labrar el año de mil y quinientos y sesenta y uno, Alonso Berruguete*
... Fué la postrera cosa que acabó, y luego murió en el Hospital en un aposento que cae debajo del Relox, el dicho año de sesenta y vno.»

Después de esto, ya no debía haber más que cerrar los ojos y reputar esta obra como la más documentada y más justamente atribuida de cuantas han salido de las manos del gran escultor. Pero no es así: una simple mirada al sepulcro y hasta a las fotografías que presento, bastarán para convencer de que éste podrá ser un trabajo del taller de Berruguete, que él entregara, y cobrara en gran parte antes de su muerte, pero que además del maestro, que ha ejecutado la estatua del cardenal, ha intervenido por lo menos otro artista, que ha hecho el resto, aunque yo me inclinaría a suponer que han

sido dos; un simple oficial que, por los dibujos de Berruguete o de otro, ha labrado las virtudes y los niños alados, y otro muy superior, de mucha más categoría y más iniciativas que por su propia cuenta, o con muy poca dirección del jefe, se ha encargado de todo lo demás.

Véanse si no las cuatro virtudes y los niños. Tal vez los movimientos descompasados de alguna de aquéllas pueda haberlos dado Berruguete, pero aparte de esto, no hay absolutamente nada que sea suyo. Las proporciones aquí son muy cortas, cuando precisamente en Berruguete pecan de muy largas. Todas éstas figuras resultan cabezudas; son estas cabezas muy hundidas en los hombros, casi sin cuellos, y ya se ha visto lo que es propio del maestro, las cabezas chicas y muy separadas del tronco por cuellos esbeltos y delgados. Pero no están aquí las diferencias más importantes, por más que ya lo sean. Hay que fijarse en la manera cómo están tratadas las carnes: imprecisas, hinchadas, bofas, sin el menor sentimiento de la forma y mirándose siempre al detalle más que al conjunto; son, además, un resumen de prejuicios manieristas de aquel tiempo, sin que el autor haya puesto una sola partícula de su corazón. Por contra, lo habitual en el gran escultor es la precisión rayana en la sequedad, la visión constante del todo, el deslinde de los miembros, la nerviosidad personalísima en el toque y la vitalidad y el alma que sabe poner hasta en los detalles más insignificantes de sus figuras. Aquí se intenta condensar la expresión sólo en las cabezas, y

dentro de éstas en los ojos con especialidad, que para eso se les acentúan los contornos y se les marcan con profundidad las pupilas; las narices y bocas permanecen indiferentes; son neoclásicas, como todas las narices y bocas de aquel tiempo. Berruguete, que basa su arte en el movimiento, reparte su expresión por todo el cuerpo, y las pocas veces que esto no es posible, como ocurre en este mismo sepulcro en la estatua del Cardenal, lo hace por todas las facciones, y tan trágica resulta la boca como la nariz, o como los ojos, o como aquel pelito que asoma bajo la mitra, o como las manos enguantadas, y cada una de estas partes tiene mil veces más vigor y más fuerza que el conjunto todo de estos figurones.

El otro artista, el que yo supongo otro artista, es ya otra cosa. Éste sabe componer muy bien, mejor quizás que Berruguete, aunque no tenga su vigor y su energía; pero con más gracia señoril, con más aplomo y con más bella armonía entre las líneas. La Caridad, con los tres niños, coloca su cabeza bellamente y acaba de armonizar sus líneas con la artística disposición del peinado; los niños tienen algo de los niños de Miguel Ángel, en los relieves de Londres y de Florencia; pero de un Miguel Ángel más bonito. Y nada de esto le importa a Berruguete ni le preocupa jamás. El Santiago que corre a caballo tiene vigor, indudablemente, pero un vigor de receta: la bestia alarga el cuello y las patas delanteras, como todos los caballos que corren en los relieves y cuadros; el santo se encoge y se inclina hacia delante; unos paños volados indican el aire; recursos ya conoci-

dos y desde largo tiempo empleados, y hay además una indiferencia muy grande en las figuras que el santo atropella. El verdugo que va a cortar la cabeza a San Juan, se preocupa más por la belleza de su contorno que por el golpe que va a asestar.

Pero aparte de que todo esto es tan ajeno al sentir del maestro, no cabe duda de que se trata de un soberbio artista, que compone de líneas con una gracia y una belleza indecibles, y que maneja el cincel con unos primores de técnica superiores en algunos momentos a los de Berruguete; tiene también más sentido que éste de la ornamentación y del valor que se debe dar a cada cuadro y a su técnica para armonizarlos en los conjuntos, y aunque no dibuja con tanta seguridad y valentía, ni tiene un sentimiento tan hondo de la expresión de la línea, sabe comprender su belleza mucho mejor. Es más frívolo, pero más alegre y más amable. También sus proporciones son más cortas y sus cabezas más voluminosas. Su inspiración en los italianismos del siglo xvi, parece más próxima.

Algunas de las figuras decorativas, cuando menos los niños, se debieron poner sobre la cornisa después de estar completamente terminado el mausoleo y como un aditamento posterior, demostrándolo así el que por detrás de ellos sigue corriendo con el mismo primor de ejecución el pequeño friso que da toda la vuelta, cosa que no tendría razón de ser si desde un principio se hubiesen proyectado esos escudos y niños que lo tenían que ocultar.

Y encima de esta cama, que a trechos es fina y delicada y a trechos no lo es tanto, y que ofrece siempre un conjunto hermoso a pesar de la mezquindad de las águilas de las esquinas, reposa la estatua del cardenal. Esta sí es obra de Berruguete, no cabe duda; tiene la firma de su temperamento de artista. El cardenal está muerto. No dormido, ni hierático o inexpresivo como otras yacentes, sino muerto. Más muerto que la mascarilla en yeso, que aún se conserva en el hospital y que fué sacada del mismo cadáver real y verdadero; más muerto todavía que todos los hombres muertos que pudiera ver el autor, porque no es un muerto singular, que podrá entristecer a unos cuantos, sino el alma, la esencia de la muerte, que horroriza y espanta a la humanidad entera. Indudablemente es un retrato, así se lo exigirían, pero un retrato idealizado, aunque parezca extraño. Porque se ha prescindido en aquellas facciones de la excesiva individualidad, sin dejarle más que la absolutamente necesaria para que se asemeje al retratado, pero que al mismo tiempo se pueda parecer a un cadáver, cualquiera que éste sea. Así ocurre que no evoca su visión al personaje histórico que murió hace varios siglos, como pasa, por ejemplo, con la yacente del príncipe D. Juan, sino a la muerte misma, cuyo temor llevan sobre el alma todos los hombres vivos de todos los tiempos.

Aquí no podía Berruguete valerse del movimiento porque el asunto se lo impedía, pero no por eso dejó de basar su arte en lo que siempre lo basa, en la línea,

en el contorno, y sólo para acentuar éste pone en juego los matices de la forma, aunque en este caso, con la quietud impuesta al cuerpo, prepondere la expresión del rostro y acentúe los pequeños contornos de cada facción. No cabe duda que la boca está muy matizada; las pequeñas sinuosidades de sus planos dan blandura al mismo tiempo que la impresión de cosa deshecha, pero lo que allí tiene fuerza expresiva es la hendidura, esa raja que parece hecha con un puñal, y que, sin embargo, tiene en cada una de sus imperceptibles ondulaciones un mundo de fuerza y de sentimiento. Y esos ojos entreabiertos que no miran; sin un soplo de vida, como al menos tienen los de los ciegos, no son otra cosa que dos surcos muy profundos, que dibujan con dureza las órbitas, y dentro de ellos la abertura muy marcada, el globo muy saliente, y un puntito arriba insignificante que señala la pupila; solamente líneas acusadas y vigorosas. Un escultor naturalista, los hubiera acompañado de unos pómulos fuertes y salientes, como los tenía el cardenal; y de algunas arrugas, que tampoco faltaban en su rostro; y hubiera marcado los lagrimales; y demacrado las mejillas; y acumulado cuantos detalles hubiera visto; y así le habría resultado un muerto vulgar, como son todos los muertos; o convencional, como sólo son los muertos que labran muchos escultores; mientras que un muerto como éste no lo ha hecho en el mundo más que Berruguete.

CÁCERES: RETABLO DE LA IGLE-
SIA DE SANTIAGO (Figs. 147 a 154.)

Este retablo fué contratado el 24 de Noviembre de 1547 ¹, entre D. Francisco de Villalobos Carvajal y Berruguete, por precio de 3.000 ducados. Porque no anduvieron muy bien los pagos, como parece lo más probable, o por cualquier otra causa, es lo cierto que el artista se fué retrasando en su trabajo y que poco tiempo antes de morir había tenido que ser requerido judicialmente para que lo terminara ². Así, pues, es seguro que algo antes de su muerte no estaba la obra terminada, aunque no se sepa de un modo cierto el estado en que se debía encontrar. Muerto el artista, y cobrado por su viuda la cantidad que por esta obra le adeudaban, es ésta a su vez requerida en Diciembre de 1562 para que dé prisa a los trabajos con el fin de poder transportar el retablo en 1.º de Marzo, desde Valladolid, donde se hacía, a Cáceres, donde se había de poner. A esto contestan la viuda y el hijo que «*la dha obra*

¹ Todas las noticias históricas referentes a este retablo se insertan con gran extensión en los «Estudios histórico-artísticos» del Sr. Martí y Monsó, que fué el que estableció por primera vez, y de un modo indudable, la atribución de esta nueva obra al taller de Berruguete.

² El Sr. Martí no da la fecha exacta en que se hizo este requerimiento, pero por muchas razones se colige que debió ser en el verano de 1561.

esta acabada... y que despues que murio el dho su marido y padre no se alçado mano della hasta aora q̄ a quince meses y menos se alçara hasta q̄ se asiente en la parte q̄ a de estar en la yglesia... pero que falta de estofar pintar y dorar...» Ya se va precisando algo más. Poco debió dejar hecho el maestro a su muerte, cuando después de quince meses de trabajo sin alzar mano, todavía quedaba por hacer el estofado, el dorado y la pintura. Pero aún no debía ser esto cierto, y la misma viuda se da un mentís cuando al ser nuevamente requerida por dos veces, contesta al último requerimiento, que era la culpa de «*Juan de Angulo q̄ no ha querido dar madera ni clavazón ni oficiales*», cosas las dos primeras, que no hacen ninguna falta para pintar, dorar, ni estofar. Por fin, en los últimos meses de 1563 — dos años y pico después de muerto Berruguete — salió el retablo para Cáceres.

Después se siguió un largo pleito sobre el pago, en el que hubo testigos que declararon que Berruguete había terminado al morir «*todo lo que tocaba a su arte*»; pero que no debieron convencer mucho a los jueces, que, indudablemente fiados en lo que antecede, dieron un fallo en contra de la viuda y del hijo, y hasta en poco estuvo que no fueran a la cárcel.

Ahora bien; el estudio del retablo demuestra con más claridad que los documentos, que a Berruguete no se debe aquí más que el planeamiento, la traza y los dibujos, y un solo relieve, el de la imposición de las llagas a San Francisco; todo lo demás es muy malo, y lo que es

más, muy diferente de la ejecución frecuente en el artista. Hay desdibujos torpes, debidos sólo a la impericia; y actitudes anodinas, que delatan, sin embargo, haber sido pensados para otro ideal; y composiciones frías, que ni siquiera dicen; y en ninguna parte hay vigor ni sentimiento. Las actitudes de la Virgen y el Niño, en la historia de la *Adoración*, indican que han sido creadas para un cuadro tocado con mucha alma, en el que uno y otra, en un movimiento espiritual muy enérgico, fuesen a los Reyes con fuerte impulso, en un choque algo semejante al de María y Santa Isabel en el retablo de Santa Úrsula. Pero era necesario que en el otro lado del cuadro apareciesen estos Reyes con mayor vigor todavía, y las líneas generales permiten adivinar que así se han pensado. Pero se han tallado tan torpemente, se ha desfigurado de tal modo el contorno, que la composición total ha quedado coja, fría y sin ningún sentido. En la escena de arriba, un ligero movimiento en la cabeza del asno, o en la dirección de su cuerpo, como ocurre en el relieve de Ghiberti (fig. 151), hubiera dado explicación a muchas cosas que ahora no la tienen, y no se daría el caso raro de que el niño y el viejo estén tendiendo el paño para que pase Jesús, cuando éste precisamente ha pasado ya. Hay además unos figurones muy mal pintados en los fondos, cosa muy nueva en el arte de Berruguete, sin que sea fácil que a éste se le haya ocurrido un detalle de tan mal gusto, y mucho menos que lo haya ejecutado con tanto desacierto.

Por contra, parece muy suyo el San Francisco, y suyo de lo más hermoso que ha producido. El santo, que debía estar en oración, acaba de fijarse en la visión celestial que se le aparece. En su sorpresa, y en el súbito deseo de su corazón, salta, más que se incorpora, quiere subir, tener alas, volar, entregar a su ilusión el alma entera; pero se siente atado aquí abajo por la desesperante pesadez de la materia. Aquel alma brinca con impulsos de estampido, mientras que el cuerpo contiene, pesa, sujeta. Hay allí el vigor y el entusiasmo de un himno de alegría junto al pesimismo triste del no poder. Y al lado del santo, el hermano León, que no tiene una idealidad tan levantada, se tapa el rostro, se achica y se encoge, desearía esconderse en la tierra, por huir precisamente de aquella aparición que hace que el otro quiera elevarse hasta los Cielos. Era natural que el único escultor hondamente idealista que hemos tenido acabara su vida de este modo, sintetizando plásticamente la lucha del espíritu con la realidad.

Los medios que aquí emplea son los de siempre: dar más importancia al dibujo de la silueta y a su movimiento que a las masas y a los matices de la forma. Una línea larga y casi recta que nace en la mano, contornea el brazo, baja por el torso y unos pliegues seguidos que llegan hasta el suelo y que todavía allí se desvían algo y descienden por las peñas, da la nota de la verticalidad y evoca la aspiración hacia arriba. Otra, de curva muy graciosa, que arranca en el hombro izquierdo y muere en el talón, subraya el efecto de la anterior y aumenta

la vaporosidad prestando un ligero punto de apoyo. El brazo de este mismo lado se separa algo para mantener el equilibrio, para sugerir la lucha por no caer. La pierna derecha manda la fuerza, da el empuje hacia arriba, es el motor. Lástima que esta figura no sea un poco más larga.

DIBUJOS

(Figs. 155 a 157.)

En la Academia de San Fernando se conservan dos dibujos, no publicados hasta hoy, aunque desde larga fecha han sido atribuídos a Berruguete, según indican los letreros en caracteres antiguos que presentan. Son dos aguadas, pero reforzados, en ciertos lugares, los contornos y los sombreados con rayas a pluma. El uno (figura 155), es un estudio para crucifijos, y lo forman una serie de tanteos muy ligeros para desnudos, con los que parece que se andan buscando movimientos expresivos y nuevos, que sean adaptables a este asunto. Este dibujo está de tal modo estropeado y descolorido, que cuesta trabajo verlo, resultando más claro en la fotografía, por lo mismo que ésta hace negros los tonos amarillentos y rojizos, que son los que hoy dominan por efecto de la descoloración. Su tamaño, en milímetros, es de 315 por 225, y en la parte inferior lleva un letrero, a dos renglones, y en caracteres del primer tercio del si-

glo xvii¹ que dice: «*De mano de Berruguete*», y en otra letra, y ya en el borde, el nombre de algún antiguo poseedor: «*Solis*».

El otro, sin dejar de ser también una mancha muy ligera, está algo más hecho. Del mismo modo tiene escrito abajo, y en el lado derecho, la palabra «*Verrugu*»², habiendo desaparecido el resto por haber sido cortado el papel. Su tamaño es de 215 milímetros por 115, y su conservación bastante mejor que la del anterior. Representa a dos santos, probablemente los dos Juanes, vestidos con amplios ropajes (fig. 156).

Estos dos dibujos parecen ser del mismo artista. Las líneas paralelas, nunca cruzadas, con que se indican las sombras, están hechas de idéntica manera, con la misma rapidez y el mismo descuido; los trazos con que se marcan los contornos, tanto exteriores como internos, ofrecen igual seguridad y resolución, engrosando a veces en el obscuro y no duplicándose jamás por efecto de una rectificación; los pies están tocados del mismo modo y las sombras y claros dados con la misma intención, y si alguna de estas semejanzas no apareciesen con absoluta claridad comparando el dibujo de los desnudos con el apóstol que en el otro aparece en primer término,

¹ Coincide principalmente con documentos de 1603, 1607, 1610. Debe compararse con los documentos núms. 283 y 326 de la Exposición de letra del Archivo Histórico Nacional.

² Letra del último tercio del siglo xvi. Y aunque es poco texto para juzgar, coincide con documentos de 1570, 1568, 1575, etc. Véase documento núm. 59 de la Exposición antes citada.

por estar este apóstol mucho más terminado, no ocurrirá lo mismo si la comparación se establece con el que hay detrás, más abocetado, cuya cabeza, por ejemplo, es una reproducción bastante fiel en cuanto a dibujo, conformación, proporciones, toque del cabello y hasta parecido de rostro y colocación sobre los hombros, de la del desnudo que en el otro dibujo se ve en la parte alta a la derecha.

Y del mismo modo, estoy plenamente convencido de que uno y otro son obra de Berruguete. Me lo demuestran las proporciones largas, la pequeñez de las cabezas, la intención de los contornos y la fuerza de los movimientos, el tratamiento de la forma con amplitud y grandeza, sin la menor meticulosidad, con desprecio absoluto de todo lo que sea nimio o trivial, la visión de la totalidad y del movimiento y sólo de éstos, el tratamiento de las barbas y hasta el desnivel del suelo para que una de las figuras alce la pierna, como se ve en el dibujo de los dos santos, y que es un recurso tan frecuente en el artista.

También se atribuye a éste otro dibujo que se guarda en la Biblioteca Nacional (fig. 157), procedente de la colección Carderera, y que representa una agrupación de figuras fantásticas; un estudio para grutescos. Está ejecutado a la pluma sobre papel amarillento oscuro, midiendo de ancho, por su base, 258 milímetros por 180 en su mayor altura. Viene atribuido a Berruguete, y como de éste lo da D. Ángel Barcia en su «Catálogo»¹, aunque con ciertas reservas.

¹ Página 18, núm. 10.

Como ahora el procedimiento es distinto al de antes, no puede extrañar que la factura varíe algo y que en los sitios en que allá se recurre al pincel para indicar la sombra con la aguada, aquí precisa recurrir sólo a la pluma, y por esto tal vez se crucen las líneas y se marquen las manchas con borrones. Pero aunque así sea, en aquéllos hay también lugares en que los oscuros están reforzados con rayas paralelas de tinta, y la manera de hacerlo es muy diferente, con diferencias indicadoras de otro hábito, de otra intención, de otro modo de sentir la sombra, de otra mano, en fin, que siempre trabaje del mismo modo con cualquier procedimiento que emplee. Allí estas líneas son casi siempre rectas, muy pocas veces curvas, de igual grueso y el mismo en toda su longitud, paralelas y puestas con el solo objeto de manchar, nunca de dibujar; se ve, además, que están trazadas con un pulso muy seguro y muy habituado, que ya no tiene que poner una gran atención, y que lo hace como en un reposo momentáneo que siga al esfuerzo de contornear, al descuido, continuamente, por la fuerza de la costumbre. Aquí las líneas indican una atención constante; nunca son rectas y pocas veces de una sola curva, ni paralelas; su grueso aumenta o disminuye según la intensidad del obscuro; marcan el dibujo con sinuosidades, y convergen unas en otras hasta formar una mancha en el punto más negro; no es posible que hayan sido trazados deprisa ni dejando ir la mano; tienen la misma fuerza que los contornos; acusan, a mi modo de ver, dos artistas diferentes.

Esta opinión mía creo que la refuerza el modo cómo están tratados los cabellos, que en el dibujo de la Biblioteca se acusa y se explica más, se distinguen y marcan los mechones, se indican sus ondulaciones dentro del convencionalismo en moda, y aun el mismo contorno general, que parece que se ha hecho muy despacio, con líneas que se suceden, que comienza la una donde termina la otra; que marcan los gruesos y perfiles como las muestras de caligrafía, que más que la totalidad parecen detenerse en las salientes y entrantes indicadoras de los detalles. Es un dibujo éste más nimio, más meticoloso, más duro, que no puede ser del mismo que ha hecho los de la Academia.

Además de estos tres, hay noticias de otros muchos dibujos de Berruguete. D. Manuel Rico y Sinobas¹ dice tener a la vista una cartilla de dibujos para ornamentaciones artísticas hecha a la pluma por este escultor hacia el año 1542 y dedicada a los Duques del Infantado. Esta cartilla tenía un registro, firmado por D. Bernardino Mendoza, que decía: «*Son las hojas dibujadas que ayo en este libro doscientas y quatro hojas, digo las dibujadas*». Después debió venderse al extranjero, puesto que en 1903 figuraba en el catálogo de libros antiguos de la casa Jacques Rosental, de Munich, donde lo vió y lo estudió el erudito Albrecht Haupt, quien lo describe minuciosamente y lo analiza en un hermoso

¹ «De la grafía o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos herreros», artículo publicado en *Historia y Arte*. Enero de 1896.

artículo ¹, al que acompañan algunas reproducciones de dibujos. Ninguna de éstas, aunque el autor lo afirma, parece ser obra de Berruguete, y, en último extremo, forzando mucho el buen deseo, pudieran atribuírsele los dibujos de caballos que inserta, pero nunca los de grutescos y entrelazos mudéjares. Pero de todos modos, como yo no conozco de esta cartilla más que algunos de los dibujos, y esto por la reproducción, no puedo dar una opinión razonada, limitándome tan sólo a la simple impresión que apunto.

OBRAS DUDOSAS

Las obras que hasta aquí llevo apuntadas son las únicas que considero de Berruguete, o cuando menos de su taller, con una intervención del maestro. Hay además otras muchas que se le han atribuído sin ninguna razón, y otras que, aunque por ciertos indicios parecieran suyas, ha sido ya demostrado por otros escritores que no lo eran. De ninguna de éstas voy a ocuparme aquí, por no hacer interminable este trabajo repitiendo razones y probanzas ajenas o poniendo argumentos que demuestren lo que sin esfuerzo alguno salta a la vista.

¹ El artículo se titula «Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance» (Un libro español de dibujos del Renacimiento), y fué publicado en la revista *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*. Octubre de 1903.

Tan sólo voy a tratar, muy rápidamente, del sepulcro de los Marqueses de Poza, en Palencia, y de las yacentes de D. Alonso Gutiérrez y doña María de la Pisa, en el Museo Arqueológico, que siguen pasando por suyas, y a mi modo de ver sin fundamento.

El primero (figs. 158 y 159) lo tengo como un trabajo indudable y de los más hermosos que ha producido Giralte. Para ello me fundo en que la traza general del monumento coincide, con pocas variantes, con los sepulcros de la capilla del Obispo. En que las columnas, siempre jónicas, concuerdan también, por sus proporciones, su disposición y por el gusto de sus adornos, con las de todos los sepulcros y retablos de Giralte, y muy poco o nada con las de Berruguete. Éste prefiere siempre la columna abalaustrada con capitel corintio, pues los dos únicos retablos suyos en que no se emplea la forma de balaustre son el de Olmedo, pero precisamente en la parte que se le ha restaurado, y el de Cáceres, que, como se ha visto, fué labrado después de su muerte; en todo lo demás suyo no hay más que columnas monstruosas y capiteles corintios, sin más excepciones, mientras que Giralte apenas si emplea los balaustres y sus capiteles son de preferencia jónicos, como aquí en Palencia. Berruguete hace arrancar sus columnas directamente de un estilobato, o del banco, o de las cornisas que separan un cuerpo de otro, mientras que Giralte coloca sobre estos basamentos, bancos o cornisas, un pedestal adornado, de donde ya se alzan sus columnas, como se ve en este sepulcro de los marqueses de Pozas. También es muy

frecuente en Giralte, y raro en Berruguete, el decorar un espacio sólo con una o dos figuras que lo llenan por completo, como ocurre en este monumento —en el pedestal de las columnas pareadas— y en los tres de la capilla del Obispo.

La decoración que prefiere Berruguete, además de las máscaras, jarrones, bucranios y otros objetos de moda entonces, son los tritones, centauros, bichas fantásticas y hombres que terminan en hojas por los pies y por las manos, y nada de esto se ve aquí en Palencia, sino niños desnudos y completos y cabecitas de querubines, como en todas las decoraciones de Giralte. Pero cuando la identidad, más que semejanza, salta a la vista, es en la comparación de las estatuas orantes de los marqueses con las de D. Francisco de Vargas y doña Inés Carvajal, padres del obispo de Plasencia (figs. 159, 160 y 161). Las cuatro están inspiradas en un naturalismo franco y amplio. Persiguen la vida en la traducción exacta de la superficie corpórea, singular y concreta, con sus notas características y particulares, aun cuando no se haya descendido a la nimiedad frívola y meticulosa; son hermosos retratos —especialmente los de los varones— que revelan los cuerpos, en toda su verdad, y los espíritus que los animan, causando una impresión de vida y de realidad; mientras que Berruguete, como se ha visto, se contenta tan sólo con ofrecer una apariencia probable, y aun a veces sólo posible o verosímil, de la forma viva, sin que jamás se le ocurra darnos la emoción de esta misma forma real y verdadera, tal como la tuviera ante

sus ojos y la pudieran tocar sus manos. Estas cuatro estatuas están además tratadas del mismo modo, que no se asemeja al que suele emplear Berruguete. Las proporciones de éste son siempre alargadas, conforme a un ideal que se forja; con las cabezas muy pequeñas y los miembros delgados; así resultan sus figuras flacas, esbeltas, ligeras, mientras que estas cuatro estatuas representan a unos señores rechonchos, de una estatura regular, más bien baja, de cráneos normales, de movimientos pausados, que causan el efecto de que se les ha visto otra vez y de que no han podido ser de otra manera. Los cabellos y barbas los suele tratar aquél en mechones largos y lacios, o por lo menos poco ondulados, que hacen el efecto de pelo mojado, y empleando siempre el cincel o la gubia, y muy pocas veces el trépano o el berbiquí; y estas estatuas no ofrecen más que mechones cortos, hasta en la de D. Francisco de Vargas que gasta melena, muy ensortijados, y con señales evidentes de trepanación en todos sus grandes oscuros. También en las manos hay diferencias; éstas no son tan huesudas como las de Berruguete, sino más carnosas y acusando mucho los tendones. Por último, el Cristo a la columna del sepulcro de Palencia, es el mismo, con muy pocas variantes, que aparece en la hilera central del retablo del Obispo, sin que se deba olvidar tampoco que Giralte fué vecino de Palencia y allí vivió y trabajó una buena parte de su vida.

De los otros sepulcros de D. Alonso Gutiérrez y doña María de Pisa (figs. 163 y 164), colocados en 1543 en la

capilla de Valbanera de la iglesia de San Martín, sólo se conserva hoy, en el Museo Arqueológico, la mitad superior de cada una de las yacentes, y éstas muy destruidas por el tiempo y por la barbarie.

Ceán, que los vió en el lugar para que fueron labrados, o por lo menos en su propia iglesia y capilla, afirma que los sepulcros estaban «*adornados con escudos de armas, niños, mascaroncillos, figuritas y otras cosas de buen gusto*», y las atribuye a Berruguete. Los escritores que después han seguido continúan sosteniendo esta misma atribución, aunque ninguno ponga un gran calor en ello ni muestre un profundo convencimiento. Y efectivamente, queda tan poco de la obra primitiva, y este poco está tan destruido, que es muy difícil rectificar a Ceán oponiendo razones a su afirmación, lo mismo que negarla con argumentos suficientes. Son dos restos de estatuas bastante hermosos que revelan un maestro consumado en su oficio, pero frío, que sigue las tradiciones de su tiempo sin poner nada de su cosecha, y que está muy lejos de la dirección estética de Berruguete. No concuerdan tampoco con el arte de éste, ni la disposición de los paños, ni la técnica de los cabellos ni de las manos, ni del modelado general; las proporciones tampoco coinciden. Así, pues, sin atreverme a negarla en redondo, creo muy dudosa la atribución de estas estatuas a Berruguete.

B I B L I O G R A F Í A

AGAPITO Y REVILLA (Juan).—Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español.

(*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Octubre de 1910.)

— Valladolid. Una obra auténtica de Berruguete. (El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago.)

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Junio 1913.)

— La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. (Un retablo flamenco con pinturas de Metsys.)

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1912.)

— Retablo flamenco en el Salvador y dos retablitos de Berruguete en San Esteban.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* 1913, pág. 50.)

— Los retablos de San Benito el Real. (Dos retablos pequeños de Berruguete, esculturas de Juni y trabajos importantes de otros artistas.)

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1913.)

— El retablo mayor de San Andrés de Olmedo.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Junio de 1915.)

— Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* 1910-11.)

— Gufa de Valladolid, 1915.

- R I C A R D O D E O R U E T A
- ALBRECHT HAUPT.—«Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance».
- (*Fahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*.
Octubre 1903.)
- ALLENDE-SALAZAR (Juan).—La familia Berruguete.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1915.)
- AMADOR DE LOS RÍOS.—Toledo pintoresco.—Murcia.
- AMOR CALZAS (Juan Julio).—Curiosidades de la ciudad de Huete
(Cuenca). Madrid, 1904.
- VALLADOLID.—Anónimo. Manual histórico y descriptivo de Valladolid.
(Aunque sin nombre de autor, se sabe que lo redactaron
D. Domingo Alcalde Prieto y D. Romualdo Galardo.)
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS (Juan).—Historia de Valladolid.
Valladolid, 1887 (escrita poco después de 1620).
- ARAUJO Y GÓMEZ (Fernando).—Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia, 1885.
- ARAUJO SÁNCHEZ (D. Ceferino).—Un artículo sobre «el Museo de Valladolid»
Revista Europea, 1875.
- ARFE (Juan de).—Varia commesuración para la escultura y arquitectura, 1585.
- ARGOTE DE MOLINA.—Nobleza de Andalucía.
- ASENSIO (Jesús).—Visita al Museo provincial de Bellas Artes, al Arqueológico y Biblioteca de Santa Cruz.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* I. 1903, pág. 234.)
- ASÚA Y CAMPOS (Miguel de).—Por carretera (Apuntes de viaje).
Madrid, 1900.
- BAJO (Juan Antonio Vicente).—Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca, 1901.
- BARCIA (Ángel).—Catálogo de dibujos.

BENITO DOMÍNGUEZ (Isidro).—De una excursión a Ávila.

(*Esp. de Excurs.* I. 1898, pág. 31.)

BERTAUX (Emile).—Historia de Michel.

(Tomo IV, parte II.)

— Le tombeau de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre.

Gazette des Beaux-Arts, 1908.

BOSARTE (Isidoro).—Viage artístico a varios pueblos de España.

(Madrid, 1804.)

CALVERT (Albert F.).—Sculpture in Spain, 1912.

CARDUCHO (Vicente).—Diálogos de la Pintura. Págs. 85, 357, 414.

CAVEDA.—Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando.

CEÁN BERMÚDEZ (Agustín).—Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, 1800.

CONTRERAS (Martín).—Berruguete y la Escultura castellana.

CRUZADA VILLAAMIL (Gregorio).—El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo.

(*El Arte en España*. Tomo V, 1866, págs. 41 y 65.)

— Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete.

(*El Arte en España*. Tomo V, 1866, pág. 103.)

— Un autógrafo de Berruguete.

(*El Arte en España*. Tomo III, 1865, pág. 96.)

— Don Alonso Berruguete González.

(*El Arte en España*. Tomo I, 1862, págs. 5, 77, 141, 146.
Tomo II, 1863, pág. 1.)

DEULAFOY (MARCEL).—Histoire générale del Art. Espagne et Portugal, 1913.

— Le Statuaire polichrome en Espagne, 1908.

DÍAZ PÉREZ (Nicolás).—España. Sus monumentos y Artes. Extremadura.

FALCÓN (Modesto).—Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos, por D. Modesto Falcón 1867.

FERRER (Patricio).—Colección de documentos relativos a las obras de la Real Capilla de Granada.

(*Revista de Archivos*. Tomo IV, 1874.)

FORADADA Y CASTÁN (D. José).—El mausoleo del cardenal Tavera

(*Revista de Archivos*, 1876.)

GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ (Manuel).—Guía de Granada.

— Catálogo monumental de Salamanca. (Inédito aún.)

— Retablo atribuido a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Agosto 1915.)

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID (Casimiro).—Valladolid. Sus Recuerdos y sus Grandezas, 1900.

— Datos para la Historia biográfica de la M. L. M. N. H. y Excelentísima Ciudad de Valladolid, 1894.

GONZÁLEZ MORAL (Mariano).—El indicador de Valladolid, 1864.

GUEVARA (D. Felipe de).—Comentarios de la pintura.

(Debieron escribirse hacia 1535, y fueron publicados con un discurso preliminar y notas de D. Antonio Ponz, en 1788.)

HOLLANDA (Francisco de).—Vier Gespräche uber die Malerei Geführt zu Rom, 1538. Originaltext mit Übersetzung, einleitung beilagen und erläuterungen von Joaquin do Vasconcellos.

(*Verlag von Carl Graeser*. Wien, 1899.)

IGUAL (José de).—Olmedo.

(*Esp. de Excur.*, año VIII, 1900.)

ITURRALDE (Fernando).—Excursión a Arroyo, Simancas y Tordesillas.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* 1, 1904, pág. 365.)

JUSTI (Carlos).—Prólogo al Boedecker de España.

LAFOND (Paul).—La Sculpture Espagnole, 1909.

— **LLAGUNO Y AMIROLA (Eugenio).**—Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración..., por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, censor de la Real Academia de la Historia, consiliario de la de San Fernando, e individuo de otras de las bellas artes.

De orden de S. M. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1829.

LLERA (Indalecio).—Teoría de la literatura y de las artes.

Bilbao, 1914.

MADRAZO.—Navarra, Sevilla.

— **MARTÍ Y MONSÓ (José).**—Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, 1901.

— Retablo del Colegio del Arzobispo. (Salamanca.)

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.*, II, 1905.)

MARTÍN CONTRERAS.—Berruguete y la Escultura castellana.

MARTÍNEZ (Jusepe).—Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.

(Edición de 1866.)

MARTÍNEZ DE VELASCO (Eusebio).—Alonso Berruguete.

MILANESI (Gaetano).—Le lettere de M A B coi ricordi ed i contratti artistici. Florencia, edición de 1875. In fol.

MORALES (Ambrosio de).—Viaje de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de León y Galicia y principado de Asturias, 1765.

NICOLÁS (Antonio de).—Portillo.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.*, II, 1906, pág. 434.)

ORTEGA Y RUBIO (Juan).—Historia de Valladolid, 1881.

— Los pueblos de la provincia de Valladolid, 1895.

PACHECO.—Arte de la Pintura.

(Edición de 1866.)

PALAZUELOS (Vizconde de).—Gufa de Toledo.

PALOMINO Y VELASCO (Antonio).—El Parnaso Español pintoresco laureado, 1724.

PARRO (Sixto Ramón).—Toledo en la mano, 1857.

PÉREZ (Ventura).—Diario de Valladolid. Valladolid, 1885.

(Libro muy curioso, escrito en el siglo xviii, publicado en Valladolid en 1885.)

PIJOAN (J).—Historia del arte.

PONZ.—Viaje fuera de España.

(I. carta 1.^a, número 23.)

PONZ (Antonio).—Viaje de España, 1792.

POST (Ch. R.).—Medioeval Spanish allegory.

(Cambridge. Harvard University Press, 1915.)

PRADILLA (Gregorio Sancho).—Monumentos histórico-artísticos palentinos. Convento de San Pablo.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Octubre, 1913.)

QUADRADO (José María).—Castilla la Nueva, Valladolid, Palencia y Zamora, Aragón, Salamanca.

QUILLIET (F.).—Dictionnaire des Peintres Espagnoles. Paris, 1816.

RICO SINOBAS (Manuel).—De la grafidia o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos ferreros.

(*Historia y Arte.* Enero 1896.)

RUIZ PRIETO (Miguel).—Historia de Úbeda.

SALAZAR Y MENDOZA (D. Pedro).—Chronicó del Cardenal D. Juan Tavera.

SANGRADOR VITORES.—Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de D. Fernando VII.

SIMÓN Y NIETO (Francisco).—Los antiguos Campos Góticos.

(*Esp. de Excur.* 1894.)

B E R R U G U E T E Y S U O B R A

STREET (George Edmund).—Valladolid, según el arquitecto inglés George Edmund Street.

«Some account of Gothic Architecture in Spain.»

(*Cas. de Excur.* Marzo 1910.)

TORMO Y MONZÓ (Eliás).—Algo más sobre Vigarni.

Esp. de Excur. Diciembre 1914.

VALLADAR (Francisco de P.).—Guía de Granada.

VASARI (GIORGIO).—Vite degli artisti. Firenze, edic. de 1832-1838.

VIELVA (Matías).—Alonso Berruguete.

VIÑAZA (Conde de la).—Adiciones al Diccionario histórico . . . de D. Agustín Ceán Bermúdez, 1894.

VILLALÓN (Cristóbal de).—Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Valladolid. Impresa por Maestre Nicolás Tyerri. Acabóse a quinze de enero. Año de 1539.

(Reimpresión de M. Serrano y Sanz, en *Bibliófilos españoles*, tomo xxxiii, pág. 169.

ÍNDICES

TEXTO ESPAÑOL

	Págs.
CAPÍTULO I.—La escultura castellana al comenzar el siglo XVI	3
CAPÍTULO II.—Berruguete.	35
CAPÍTULO III.—Notas biográficas	87
CAPÍTULO IV.— <i>Catálogo</i> . Olmedo: retablo mayor de la iglesia de San Andrés.	109
Valladolid: retablo mayor del monasterio de San Benito, hoy en el museo	113
Salamanca: retablo del colegio de Santiago o de los Irlandeses	135
Valladolid: retablo de la Adoración de los Reyes en la parroquia de Santiago	137
Toledo: sillería alta de la catedral.	141
Toledo: Santa Úrsula, retablo de la Visitación	157
Catedral de Cuenca: puertas de la sala capitular	163
Huete (Cuenca): portada de Santa María de Castejón, vulgo «El Cristo».	167
Úbeda: grupo de la Transfiguración en la iglesia del Salvador	171
Toledo: hospital de San Juan Bautista, sepulcro del cardenal Tavera	176
Cáceres: retablo de la iglesia de Santiago.	183
Dibujos	187
Obras dudosas.	192
Bibliografía	197