

ALONSO BERRUGUETE Y LA ANTIGÜEDAD

María Concepción García Gainza

Diversos autores han señalado la huella dejada por la Antigüedad en la obra de Alonso Berruguete. Ya Orueta llamó la atención sobre la sugestión que ejerció el grupo del Laocoonte en algunos profetas del retablo de San Benito y también la ejercida por otros modelos clásicos como el Torso Belvedere, Apolo, Cleopatra, el Nilo y el Tíber o el Fauno y Baco, además de señalar otras influencias más generales en otras figuras como la Santa Lucía del coro de Toledo inspirada por un clasicismo evidente a primera vista¹.

Azcárate prosiguió en la misma línea y habló de un estudio directo por parte de Berruguete de las obras de la Antigüedad y de la inspiración helenística de algunas cabezas de sus profetas². Ambos autores y asimismo Camón Aznar contemplan la influencia clásica entre un amplio repertorio de imágenes visuales que Berruguete recibe de Miguel Ángel, Donatello y otros escultores y pintores de la Italia renacentista³.

Esta variedad de fuentes de inspiración clásicas y renacentistas está fundamentada, claro está, en la estancia de Alonso Berruguete en Italia, de la que conocemos noticias, como es sabido, por Vasari. Insistiremos ahora únicamente en las fuentes clásicas que inspiraron su obra sin perder de vista que Berruguete pudo captar también el modelo clásico a través de los escultores italianos renacentistas y de Miguel Ángel el primero entre ellos.

Hacia 1505-1506, Alonso Berruguete debió viajar a Italia quizá acompañando al obispo de Burgos, fray Pascual de Ampudia, que mantenía relación con la familia del joven artista. Probablemente, con el apoyo de los círculos

españoles en la ciudad eterna entró en relación con Bramante y Rafael, pues Vasari lo menciona tomando parte en el concurso que tuvo lugar entre 1506 y 1507 para hacer una copia en cera del grupo de Laocoonte en el que aquellos fueron juez y asesor respectivamente.

El texto literal de Vasari, incluido en la Vida de Jacopo Sansovino, dice lo siguiente: «Habiendo visto Bramante, que habitaba este palacio (de Belvedere), los dibujos de Jacopo, le cobró tal amistad, que le encargó que modelara en cera el grupo de Laocoonte, que también copiaban el español Alonso Berruguete, Zacheria Volterra y el Vecchio de Bolonia, para fundirlo en bronce. Cuando los modelos estuvieron acabados, Bramante los mostró a Rafael Sanzio de Urbino, rogándole que decidiera cuál era el mejor. Rafael juzgó que Sansovino, a pesar de su juventud, sobrepasaba a todos sus rivales. Entonces el cardenal Domenico Grimani ordenó la fundición en bronce del modelo de Sansovino; el vaciado resultó perfecto y una vez pulido fue entregado al cardenal Grimani que lo conservó con toda estima como si se tratara de una antigüedad; a su muerte lo legó a la Serenísima República de Venecia que, después de tenerlo durante varios años en la Sala del Consejo de los Diez, lo donó al cardenal de Lorena, quien lo llevó a Francia»⁴. Este párrafo resulta del mayor interés desde varios puntos de vista y merece un análisis detenido. Vasari sitúa a Alonso Berruguete en el escenario más excelso para un escultor del Renacimiento, esto es, en el patio del Belvedere del Vaticano y ante la colección de esculturas clásicas de suprema belleza que estaba realizando el Papa Julio II, que comprendía el Apolo y el Laocoonte a las que se añadirían el Cómodo como

Hércules, el Hércules y Anteo, la Cleopatra, la Venus Felix y el Tíber⁵. En este refinado ambiente humanista de culto a la Antigüedad, Alonso Berruguete aparece como copista, actividad que practicaron escultores de la talla de Donatello, Cellini e incluso el propio Miguel Ángel y además como copista de una obra excepcional, el Laocoonte. El gran grupo rodado acababa de ser descubierto en Roma el 14 de enero de 1506, y adquirido por el Papa Julio II poco después para ser colocado en una hornacina del patio Belvedere. El arquitecto papal Giuliano de Sangallo fue llamado, según relata su hijo, a reconocerlo, quien se hizo acompañar por Miguel Ángel. Sangallo identificó enseguida la obra con el que describe Plinio en el palacio de Tito «de todas las pinturas y esculturas, la más digna de admiración», labrada por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.

Parece ser que fue el propio Bramante quien hizo las gestiones necesarias «para que cuatro de los más destacados escultores de Roma copiaran el Laocoonte en grandes modelos de cera»⁶. Alonso Berruguete fue considerado entonces uno de los grandes artistas de la Roma del momento, junto a Jacopo Sansovino, gran conocedor de las esculturas antiguas y de la obra de Miguel Ángel y a Zacaria Zacchi de Volterra y Dominico Aimo de Variagnana. Si carecemos de noticias hasta este momento de su trabajo de escultor, sí sabemos en cambio de sus dotes de dibujante, y Vasari dice que Bramante se había fijado en Jacopo Sansovino por sus dibujos, lo mismo podría haber sucedido con Berruguete que era, a juzgar por los dibujos conservados, un excelente dibujante.

Los cuatro artistas debían de hacer sus respectivos modelos en cera, en tamaño grande, de un grupo complejo que mide casi dos metros y medio de altura. La tarea estaba llena de dificultades y para ella era necesario una gran competencia. El desenlace del concurso ya lo conocemos, Rafael estimó que el modelo de Sansovino era superior a los demás, y fue vaciado en bronce por indicación del cardenal Grimani que según Vasari «lo conservó con tanta estima como si se tratara de una antigüedad».

Vemos aquí equiparada claramente la copia de una escultura antigua a la propia escultura antigua, que de hecho se colocaban juntas en las galerías de esculturas y la alta valoración que en este tiempo se tiene de la copia y del copista. Concedamos, por tanto, un considerable valor a la faceta de copista de Alonso Berruguete, más aún por tratarse de una obra excepcional de la Antigüedad y realizada en un escenario, el Belvedere, de máximo rango y exigencia.

Vasari cita a Alonso Berruguete una segunda vez entre los artistas célebres de Florencia y con referencia a sus dibujos en los que copiaba el cartón de la Batalla de Cascina obra de Miguel Ángel. En esta ocasión la cita tiene lugar en la Vida del escultor Baccio Bandinelli: «Coincidía lo que describo con el descubrimiento de unos cartones hechos por Miguel Ángel por encargo de Piero Soderini, destinados al Salón del Gran Consejo. Todos los artistas se reunieron en esa oportunidad a fin de copiar las numerosas figuras desnudas, en razón de su extraordinaria excelencia. Entre ellos estaba Baccio, y sus desnudos, tanto por la bondad de sus líneas, como por el sombreado y acabado perfecto que imprimía a todos los dibujos, superaron a los de los otros concurrentes, entre quienes se contaban Jacopo Sansovino, Andrea del Sarto, Rosso, muy joven todavía, Alfonso Berruguete, el español y otros celebrados artistas»⁷. Nuevamente se halla Alonso Berruguete ante una obra cumbre realizada por el propio Miguel Ángel, en este caso dibujando no haciendo modelo, las «extraordinarias figuras desnudas» de la Batalla de Cascina y en competencia con otros destacados artistas.

El propio Miguel Ángel que conocía y estimaba a Alonso Berruguete escribió desde Roma dos cartas a su hermano Buonarroti para que autorizase en Florencia en el Palacio Vecchio, la contemplación de su obra al joven español que fue él mismo portador de las misivas: «el portador de ésta será un joven español que viene a Italia a aprender a pintar y que me ha rogado que le permita ver mi cartón que he comenzado en la Sala. Así pues, es necesario que tú hagas que a todo evento le entreguen la llave y si tú puedes servirle en algo, hazlo por amor mío,

porque es un buen muchacho... a dos de julio.— Miguel Ángel. Roma». Miguel Ángel insiste en una segunda carta en el mismo sentido, unos días más tarde: «A 31 de julio de 1508... quedo enterado de que el español no ha conseguido la gracia de entrar en la Sala; lo tengo en estima, mas ruégale de mi parte cuando le veas que obre del mismo modo con los demás todavía y recomiéndame a él»⁸. Identificado este joven español con Alonso Berruguete por el texto de Vasari antes citado, cabe subrayar el conocimiento y la estima que le profesaba Miguel Ángel, basados probablemente en sus capacidades artísticas, para ocuparse de él en dos cartas con el fin de facilitarle el acceso a su obra. Conseguido el objetivo si seguimos a Vasari, Berruguete copiará «las numerosas figuras desnudas, en razón de su extraordinaria excelencia» de los soldados sorprendidos bañándose desnudos en la Batalla de Cascina. Una composición que comprende varios estudios de los llamados «academias» sin gesto, sin fisonomía, con movimiento en círculo alargado, pero no totalmente integrados entre sí⁹. Los desnudos de modelado escultórico, a la manera de un relieve clásico, cubren sus cabezas unos con turbantes, otros con cabellos divididos en mechones mojados de carácter expresivo, como los que utilizará más tarde Berruguete y alguno se envuelve en telas que se rizan al viento en los que hemos de ver el origen de los paños aleteantes y rizados que utiliza el escultor castellano.

La copia del cartón de la Batalla de Cascina supondría para Berruguete una gran lección lo mismo que para sus compañeros copistas, los escultores Baccio Bandinelli y Jacopo Sansovino, grandes admiradores de la Antigüedad, los pintores A. del Sarto y Rosso protagonistas con Berruguete en la formación del manierismo pictórico florentino como estimara Longhi y «otros celebrados artistas». Como dice Vasari, gracias al estudio de este cartón «forasteros y naturales llegaron a ser personas excelentes en aquel arte». En la copia de tan significativa obra Berruguete captaría la concepción del desnudo clásico cultivada por Miguel Ángel, reforzando así el conocimiento de la



La batalla de Cascina, por Miguel Ángel.



La serpiente de bronce, por A. Berruguete. Catedral. Toledo.

Antigüedad que con pasión compartía con Bandinelli y Sansovino y otros artistas del momento, y captando todo lo que de Antigüedad y especialmente de helenístico tiene la escultura florentina del manierismo. Sugestiones del famoso cartón encontramos en los relieves del Diluvio, el Juicio Final y la Serpiente de Bronce de la Silla arzobispal de la catedral de Toledo, que son agrupaciones de desnudos en forzadas y dinámicas actitudes. Una tercera carta de Miguel Ángel de 1512 se interesa por la salud del joven español que está enfermo en Florencia y a quien denomina «pintor» y añade que Alonso ha conocido al pintor Francesco Granacci¹⁰. No deja de ser altamente significativo el interés repetido de Miguel Ángel por Berruguete al que parece seguir en sus relaciones y formación.

La copia del Laocoonte y de la Batalla de Cascina, dos obras de máxima excelencia, tuvie-



El diluvio, por A. Berruguete. Catedral. Toledo.



Sarcófago de Husillos (Palencia). Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

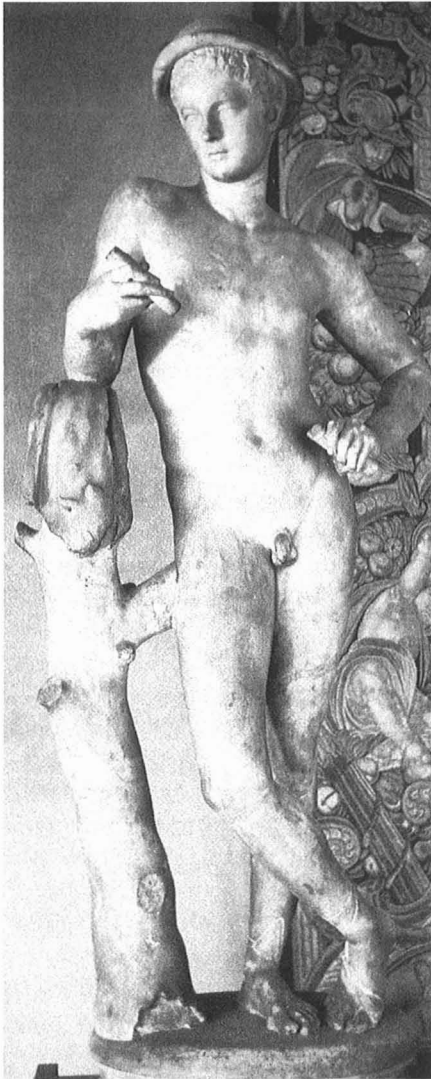
ron que ser fundamentales en la formación de Berruguete, a las que se añadiría el conocimiento de otras obras de la Antigüedad que pudo estudiar tanto en Roma como en Florencia, lo que no excluye el estudio de otros artistas como Masaccio a quien contempló en el Carmine según Lomazzo o a Rafael, Leonardo o Fra Bartolommeo, además de los primeros manieristas florentinos a quienes hace referencias en su obra¹¹.

La admiración y el recuerdo de las obras de la Antigüedad vistas en Italia continuaban vivos cuando, ya de regreso a España, puede contemplar el sarcófago de Husillos y mostrar su admiración según testimonio preciosísimo de Ambrosio de Morales. Este autor refiere en la «Relación del Viage» (1572), la admiración de Berruguete por el Sarcófago romano que vio en la Colegial de Husillos (Palencia) después de estar largamente contemplándolo y que debió de transmitirse por vía oral dada la fama del escultor. Escribe Morales: «La excelencia de la escultura se puede sumar con lo que dixo Berruguete habiendo estado gran rato como atónito mirándola: «Ninguna cosa mejor he visto en Italia» (dijo con admiración) «y pocas

tan buenas»¹². La frase expresa primero la admiración por parte de Berruguete de obras de la Antigüedad, después da a entender su conocimiento de obras antiguas en Italia, y por último indica capacidad de comparar y valorar unas obras con otras. En definitiva, manejaba un repertorio amplio de imágenes antiguas, aunque este extremo se suponía es interesante poder demostrarlo. ¿Qué hacía al sarcófago digno de admiración? Sus más de dieciséis figuras que narran la Muerte de Agamenón, la Venganza de Orestes, y la Absolución de Orestes constituyen un conjunto de figuras desnudas de extraordinario movimiento con el que transmiten el drama que representan. El ejemplar del sarcófago de Orestes existente en el Palacio Giustiniani de Roma, fue muy admirado por los artistas del Renacimiento e influyó entre otros artistas, en Rafael y en Tiziano¹³.

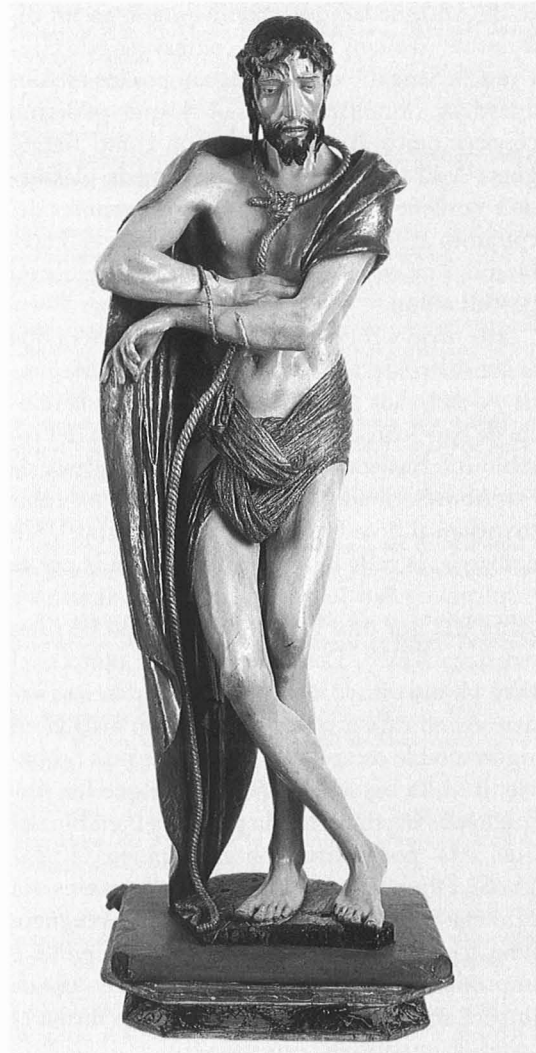
Tanto del Laocoonte, una escultura antigua pero casi barroca por su impulso y dramatismo, modelo en la Antigüedad «de reintegración de la energía del contenido con la energía de la forma»¹⁴, de la Batalla de Cascina, un estudio de figuras clásicas desnudas en movimiento, y del sarcófago de Husillos que muestran similar interés en el desnudo, dinamismo y expresión dramática, Berruguete pudo tomar modelo para las «terribilidades y desgarros nunca imaginados sino de él mismo» de su arte de los que habla Felipe de Guevara¹⁵ o justificar el juicio de Jusepe Martínez sobre sus figuras «con grande extrañeza de movimientos más con grande resolución pintadas»¹⁶.

El modelo antiguo y también la obra de Miguel Ángel en tanto que reutiliza la Antigüedad entra a ser ingrediente significativo del arte de Berruguete, sin desconocer ni dejar de valorar por eso las numerosas referencias a los maestros italianos contemporáneos suyos. A las huellas de la Antigüedad rastreadas en la obra de Berruguete por Orueta y Azcárate ya mencionadas al principio, podríamos añadir alguna más que marcara claramente esta evidencia. Si centramos nuestra atención en el retablo de Olmedo, el primero de los retablos hechos por Berruguete tras su vuelta de Italia, encontraremos



Mercurio, Galería de los Uffizi. Florencia.

en él, como han reconocido otros autores, la huella todavía reciente del arte italiano. Recuérdese que este retablo fue contratado el 2 de mayo de 1523 por Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete¹⁷ y que la comitente fue doña Francisca de Zúñiga, benefactora del monasterio jerónimo¹⁸. Parrado cree que pudo deberse a la comitente la presencia de Alonso Berruguete en este retablo, poco conocido en medios castellanos hasta el momento y en cambio relacionado con los jerónimos por su intervención en la ca-



Ecce Homo, por A. Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

pilla del canciller Joan Çalvage en el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, junto a Vasco de la Zarza bien introducido en el obispado abulense¹⁹. La traza de Olmedo que el citado autor no duda en adjudicar a Berruguete, el maestro más autorizado²⁰, supone una gran innovación para su momento en Castilla, ya que aunque se halla relacionada con la traza del retablo de la sacristía de la Capilla Real de Granada, obra de Jacobo Florentino como señaló Gómez Moreno²¹, Parrado descubre en ella un gus-

to de Antigüedad que cree inspirado en los dibujos de edificios romanos conservados de Giuliano de Sangallo que circulaban por los medios artísticos florentino-romanos y que pudieron conocer tanto Jacobo Florentino como Berruguete²². El interés antiquizante queda plasmado en una de las esculturas más interesantes del conjunto realizado para la Mejorada, el Ecce-Homo, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Fue dado a conocer por Pérez Villanueva que la consideró desgajada del retablo de la Mejorada y desplazada por la desamortización a la iglesia de San Juan de Olmedo. El conjunto del retablo fue trasladado, en cambio, a la iglesia de San Andrés, donde una imagen del santo titular sustituyó al Ecce Homo de la calle central²³. Sin embargo, la calle central estuvo ocupada por la escultura de San Jerónimo en la parte inferior y sobre ella por una Virgen con el Niño de fines del siglo XIV²⁴. Desconocemos por tanto si el Ecce Homo estuvo alojado en el retablo o se veneró como una imagen de devoción aislada en algún retablo o capilla lo que parece más probable. Resulta bastante lógico pensar que fue realizado por Berruguete a la par que el retablo del que será por tanto contemporáneo (1523-1526). Pérez Villanueva dice de ella que es «la primera obra de envergadura que Berruguete lleva a cabo calientes todavía sus recuerdos e impresiones de la Italia renacentista» en la que impera sobre «la norma estética de la forma del superior imperio del espíritu»²⁵.

Desde entonces ahora los autores se han referido al Ecce-Homo resaltando su importancia en los principios castellanos de Berruguete, pero difiriendo bastante en sus valoraciones. Gómez Moreno, aunque subraya su elegancia y el ser obra muy cuidada y original, llama la atención sobre la largura de su pierna izquierda cruzada por delante de la otra, que produce impresión de desaplomo²⁶. Azcárate califica el Ecce-Homo de obra admirable, «que aun hoy desconcierta» que expresa más que el dolor físico «el dolor moral que aún se agudiza si tenemos presente el sentido de los pasajes evangélicos respecto a la finalidad de la clámide, la corona y la caña»²⁷. Por su

parte, Camón Aznar en un texto pleno de intuición comenta esta obra y escribe: «Con las piernas cruzadas en danzante ingravidez, así se presenta esta figura alta, enjuta, de una elegancia y artificio de clásica y a la vez moderna belleza. También los brazos se cruzan en elegante actitud. El rostro es sereno, más de acusador que de reo»²⁸. El Ecce-Homo de Olmedo es, sin duda, una obra desconcertante, adjetivo que aplica Marías a toda la escultura del retablo de la Mejorada en general²⁹, al que nosotros podríamos añadir el carácter de enigmática por su actitud lánguida desacostumbrada. Esta actitud puede quedar explicada si caemos en la cuenta de que Berruguete está utilizando un modelo antiguo y acomodándolo a la nueva iconografía cristiana.

Sin duda, Berruguete pudo conocer en Roma o Florencia estatuas antiguas que representaban divinidades con las piernas cruzadas como Apolo o Baco «con la intención de expresar en el primero la juventud más vivaz y en el segundo la molicie»³⁰. La más bella de estas estatuas es la de Mercurio de la galería de los Uffizi, que se documenta por primera vez en 1536, ubicada en el patio del Belvedere, no sabemos si estaba en ese lugar algunos años antes y pudo verla Berruguete. Con posterioridad fue llevada a Florencia y de ella se hizo una copia en bronce en Fontainebleau, hoy en el Museo del Louvre. Esta escultura ejerció verdadera fascinación y fue repetidamente copiada con posterioridad en los siglos XVI y XVII³¹. Berruguete pudo conocer esta postura que contribuye a la expresión en ésta o en otras estatuas de Meleagro y París³². Es evidente que las estatuas de estos dioses antiguos vitales y relajados no parecen el modelo más decoroso para un Ecce-Homo cristiano de expresión dolorida, pero es el propio Winckelman, gran conocedor de la Antigüedad, quien nos ofrece la clave del dilema, al explicar que las piernas cruzadas es actitud propia en personajes que muestran aflicción, y añade que esta actitud era considerada como conveniente en las personas afligidas. Señala como ejemplos de lo que dice un cuadro descrito por «Filostrato en el que los guerreros con las piernas cruzadas (aparecían) colocados alrede-

dor del cuerpo de Antíloco, hijo de Nestor, apesadumbrados por el dolor que les causaba la muerte de este capitán. Y en esa misma actitud Antíloco anuncia a Aquiles la muerte de Patroclo, en un bajorrelieve del palacio Mattei, lo mismo que en un camafeo y en un cuadro de Herculano»³³.

El origen del modelo y del Ecce-Homo de Olmedo parece haber sido tomado por Berruguete del modelo antiguo que él conoció en su estancia en Italia, y lo utiliza con propiedad en una imagen en la que la actitud de las piernas cruzadas expresa la aflicción de Cristo. La sensación de estatuaria clásica aumenta por el manto caído en vertical hasta el suelo, que ocupa el lugar o sustituye al pilar en el que apoyar el codo, postura común a numerosas esculturas helenísticas.

El Ecce-Homo de Olmedo, una escultura desconcertante y extraña, muestra la capacidad de Berruguete de idear imágenes de manera innovadora y de reutilizar modelos de la Antigüedad para transformarlas en expresivas imágenes cristianas, algo que también queda manifiesto en el resto de su obra.

NOTAS

¹ Orueta, R. de, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917, pp. 43, 44, 112 y 121.

² Azcárate, J. M. de, *Alonso Berruguete. Cuatro Ensayos*, Salamanca, 1988.

³ Camón Aznar, J., *Berruguete*, Madrid, 1980.

⁴ Vasari, G., *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, Edición en castellano. Buenos Aires, 1945, pp. 447-448.

⁵ Haskell, F. y Penny, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, pp. 25-28.

⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁷ Vasari, G., *Vidas*, pp. 280-281.

⁸ Cruzada Villamil, G., «Una recomendación de Miguel Angel a favor de Berruguete». *Arte en España*, 1886, pp. 103. Citado por J. Camón Aznar, *Berruguete*, p. 22.

⁹ Freedberg, J. J., *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Vol. I. Cambridge, Massachusetts, 1961, pp. 46-48.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 252-255.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Morales, A. de, *Relación del Viage que... hizo el año de 1572 en Galicia y Asturias*. Ed. P. Florez, Madrid, 1765, p. 23.

¹³ Franco Mata, A. (Coord), *Guía General* (Museo Arqueológico Nacional), Madrid, 1966. García Gutiérrez, A., *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, I, Madrid 1883, pp. 192-

200. La influencia en el Renacimiento del sarcófago de Orestes en Bobier, P. P. & Rubinstein, R. O., *Renaissance artists and antique sculpture*, London, 1987, pp. 137-138.

¹⁴ Freedberg, S. J., op. cit., p. 49.

¹⁵ Sánchez Cantón, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, tomo I, Madrid, 1923, p. 155.

¹⁶ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1866, p. 174.

¹⁷ El estado de la cuestión sobre este retablo en Pérez Villanueva, J., «El Retablo de la Mejorada de Alonso Berruguete», *B.S.A.A.V.*, 1er. trimestre, Valladolid, 1932-33, pp. 27-35. Es Juan de Arfe en la *Varia*, el primero que cita este retablo como obra de Berruguete y asimismo lo hacen Llaguno y Ceán. Agapito y Revilla, J., «El retablo mayor de San Andrés de Olmedo». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. T. VII, 1915-1916, pp. 124 y ss., lo estudia en la iglesia de San Andrés de Olmedo a donde fue trasladado en la Desamortización. Finalmente, García Chico, E., *Nuevos documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959, pp. 11 y 12, publica el contrato del retablo.

¹⁸ Mateo, I. y Prados, J. M., *Los Monasterios Jerónimos*, Madrid, 1999.

¹⁹ Parrado del Olmo, J. M., «El retablo del Renacimiento y los Jerónimos. La Mejorada de Olmedo y el Parral de Segovia», *B.S.A.A.*, LXVI, Valladolid, 2000, pp. 199-216.

²⁰ Vasco de la Zarza, en contra de lo que se creía hasta ahora, intervino en el retablo, fundamentalmente en labores de entalladura, pues a su muerte (21-9-1524) consta que se le debía la tercera parte del retablo. Ruiz Ayucar, M.^a J., «Inventario de bienes de Vasco de la Zarza», *A.E.A.*, núm. 233, 1986, pp. 77 y ss.

²¹ Gómez Moreno, M., *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1983, p. 128.

²² Parrado del Olmo, J. M., op. cit.

²³ Pérez Villanueva, S., «Una escultura de Berruguete: El Ecce-Homo del Retablo de la Mejorada de Olmedo», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1933-1934, pp. 41-44.

²⁴ Poco más tarde la imagen del titular, San Jerónimo, fue identificada por el propio Pérez Villanueva, J., «Una obra desconocida de Alonso Berruguete», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1934-1935, pp. 51-61. Matamala, P. y Urrea, J., *La Nobleza y su Patronato artístico en Olmedo*, Valladolid, 1998, pp. 39-48. Creen probable identificar el San Jerónimo con el que ahora se halla en la iglesia de Santa María de Nieva (Segovia) y la Virgen con el Niño la que se venera en la iglesia de Santa María de Olmedo. Un estudio reciente y documentado sobre el monasterio que nos ocupa en Menéndez Trigo, J. y Redondo Cantera, M. J., «El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo o de los Zuazo». *B.S.A.A.*, Valladolid, 1996, pp. 258-282.

²⁵ Pérez Villanueva, J., «Una escultura de Berruguete: El Ecce-Homo del Retablo de la Mejorada del Olmedo», p. 62.

²⁶ Gómez Moreno, M., *Las Águilas...*, p. 129.

²⁷ Azcárate, J. M., *Alonso Berruguete*, p. 64.

²⁸ Camón Aznar, J., *Berruguete*, p. 59.

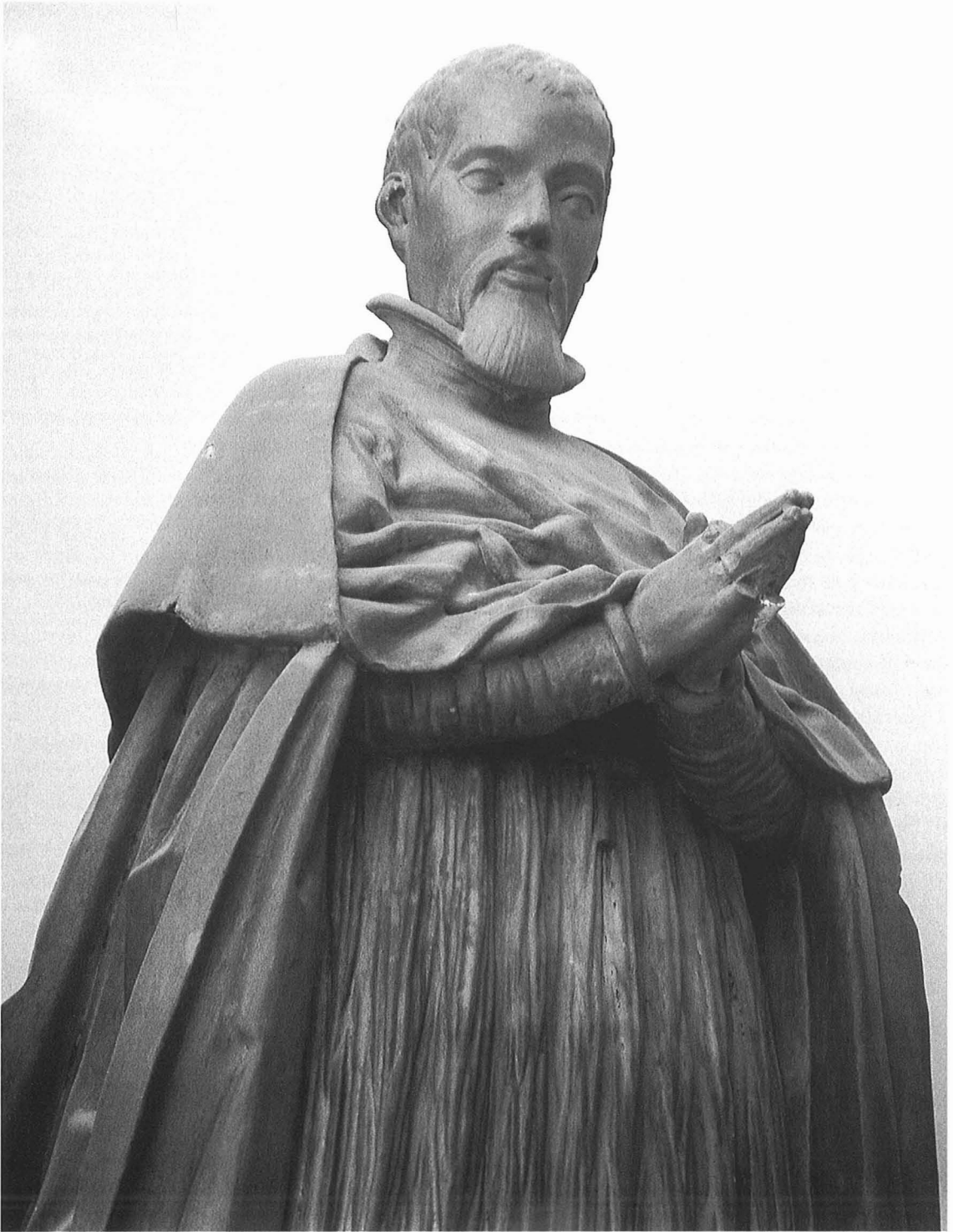
²⁹ Marías, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 290-291.

³⁰ Winckelman, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, 1989, pp. 218-219.

³¹ Haskell, F. y Penny, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, pp. 294-296.

³² Winckelman, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, pp. 218-219.

³³ *Ibidem*.



El obispo D. Bernardo Caballero de Paredes, por Jerónimo Pérez. Convento de Carmelitas. Medina del Campo (Valladolid).