

**ALONSO BERRUGUETE**  
**Y EL RENACIMIENTO CASTELLANO**

Por JOSE-MARIA DE AZCARATE

ALVARO BERRUETE

A LA MEMORIA DE CASTELLANO

1911-1912-1913-1914

Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de la  
Excma. Diputación Provincial, el 15 de noviembre de 1961.

P R E S E N T A C I O N

*Excmos. Señores. - Ilustrísimas Autoridades y Académicos. - Distinguido auditorio.*

El Ministerio de Educación Nacional asesorado por la Dirección General de Bellas Artes ha querido conmemorar el IV Centenario de nuestro coterráneo el escultor pardeño ALONSO BERRUGUETE; y, por el mismo motivo, comunicaron al Ilmo. Sr. Presidente de esta Diputación el deseo de que su Centro de Estudios Palentinos «Tello Téllez de Meneses» organizara y celebrara actos culturales y monumentales en memoria del gran maestro a quien va dedicado el homenaje.

Al objeto de cumplir lo propuesto, el Sr. Presidente de la Corporación Provincial y del Centro de Estudios señalados, con singular entusiasmo, se dignó llamar a la Sección de Arqueología (de que somos Miembros activos Numerarios) y encargarnos hacer la presentación del ilustre catedrático don José María de Azcárate que generosamente aceptó la invitación, viniendo en este día, una vez terminados sus deberes docentes.

Posiblemente, la personalidad del Sr. Azcárate haya pasado inadvertida en muchos palentinos hasta el momento actual; mas, redondeando su prestigio, téngase en cuenta el acierto de la elección por la reconocida y admirada competencia en explicaciones de temas artísticos dentro de las aulas Compostelanas y en el Claustro universitario de Valladolid donde sigue desarrollando lecciones fructíferas y de máximo interés para los alumnos de la asignatura titular.

Joven sencillo y lleno de extensos conocimientos, con predilección al Renacimiento aplicado a la disciplina italiana en que se formó

ALONSO BERRUGUETE, lo confirman sus trabajos y escritos sobre el *Renacimiento Español* –obra de relevante mérito– sin que tampoco baje el nivel en el libro *Arquitectura Gótica Toledana del siglo XV*.

Omitiendo toda clase de florilegios comunes, aunque esporádicos e innecesarios, ahora por no encajar en el carácter del presentado y presentante, aprovechemos las enseñanzas que exponga don José María de Azcárate, agradecidos y prestemos sincero respeto como debida atención a cuanto salga de labios siempre magistrales y autorizados.

Nada más de mi parte.

RAMON REVILLA VIELVA

## ALONSO BERRUGUETE y el Renacimiento Castellano

---

En septiembre de 1561 muere en una de las dependencias del Hospital de Afuera de Toledo el escultor más importante del siglo XVI, Alonso Berruguete, cuando se ocupaba en dar los últimos toques al sepulcro del cardenal Tavera, su más entusiasta admirador y mecenas. Terminaba así la vida de un artista que había alcanzado la cima en el aprecio de sus coetáneos, por ser el que de manera más diáfana supo expresar los principios estéticos de la plástica de nuestro Renacimiento.

En efecto, ocho años antes, en 1553, en las declaraciones de los testigos que intervienen en un pleito entablado a Inocencio Berruguete, se recogen una serie de juicios encomiásticos sobre Berruguete y su arte, que emiten escultores de Avila, León, Benavente, Valladolid y Amberes. Antonio de Escalante, de 51 años, declara que Berruguete «hes abido e tenido por el mejor de todos ellos y este dicho testigo por tal le tiene»; Juan Sánchez dice que «es la persona más abil y savia y esperta en la dicha arte de escultura e devujo que ay en toda España y aun fuera della», añadiendo que es «hombre muy honrrado e muy buen cristiano y temeroso de Dios»; Antonio Morante recoge la opinión generalizada entre los maestros escultores y entalladores de que «es único en España» y declaran de manera análoga los demás testigos, como esteban de Salas, Juan de Villoldo y Guillermo de Sanforte.

Preciso es señalar que este público reconocimiento de su superior maestría se verifica al enjuiciar la labor hecha en un campo que no consideró, en su juventud, como el más idóneo para expresar sus ideas. En efecto, cuando de regreso de Italia lo encontramos en la corte, en 1518, figura como pintor del rey. Seguidamente, en 1519, cuando se trata de labrar el sepulcro del canciller Selvagio para Santa Engracia de Zaragoza hace un acuerdo con el burgalés Felipe de Vigarny para trabajar en mancomún, indudablemente para que este hiciera materialmen-

te las ideas o bocetos que él proyectase en sus dibujos. Así, en estos años primeros de su estancia en Castilla, se le relaciona con las pinturas que se pensaban hacer en la Capilla Real de Granada; se le encarga la pintura de las velas y estandartes de la armada y nao real en que ha de embarcarse el Emperador, en 1520, en La Coruña y adquiere fama como retratista, aunque la valía de su estilo como pintor sea hoy para nosotros un verdadero misterio.

Prescindiendo del mutiladísimo sepulcro del canciller Selvagio, realmente su labor como escultor no se inicia hasta 1523 cuando, fracasados sus proyectos de pintura para Granada, contrata el retablo de la Mejorada de Olmedo, en colaboración con Vasco de la Zarza. La muerte de este magnífico escultor de Avila trunca la colaboración y Berruguete se enfrenta con la tarea de este magnífico retablo, que va a ser su primera obra maestra. Indudablemente el prestigio alcanzado con motivo de esta obra, fracasados de nuevos sus intentos para trabajar como pintor en Granada, le facilita la labor como escultor. Su triunfo se fundamenta cuando el gran abad del monasterio de San Benito de Valladolid, le encarga la ingente obra del retablo mayor de esta iglesia en este mismo año de 1526, a poco de acabar la obra de Olmedo.

Nos encontramos, una vez más, ante el caso del artista que no logra triunfar en lo que él estima que es su profesión, pero que con su genialidad suple impericias técnicas, ya que por su formación florentina es maestro en el arte del dibujo, fundamento de todas las artes. Triunfa Berruguete en la escultura, como Miguel Angel en Italia había logrado triunfar en la pintura de las bóvedas de la Sixtina, hechas a disgusto, pues estimaba que su arte podría tener una más sincera y bella manifestación en las esculturas del sepulcro de Julio II. Ahora triunfa Berruguete en este retablo de San Benito y él mismo se considera altamente satisfecho de su obra, como se deduce del texto de su carta a Andrés de Nájera. En ella le dice que considera su obra perfecta, por lo que está «muy contento», y le ruega venga a verla y tasarla, pues ya que conoce las buenas obras que hay en España podrá apreciar «cuanta es la diferencia». La obra del retablo de San Benito, como todas las geniales, contenta a muchos y debió disgustar a no pocos. Su arte avanzado se muestra bruscamente rompiendo con la monotonía de la buena técnica y suavidades italianizantes y con las persistencias formales del goticismo. Así no extraña el elogio de Cristobal de Villalón y las objeciones que le hacen los tasadores del retablo, reflejando justamente esta diversidad de opiniones.

Ciertamente es a partir de este momento cuando se afianza el pres-

tigio de Berruguete como escultor. Justo es consignar que, aparentemente, es un triunfo tardío. Es ya un hombre maduro, pues habiendo nacido en Paredes de Nava hacia 1489, según sus propias declaraciones, contaba más de 40 años cuando termina el retablo de San Benito. A partir de ahora, aunque su calidad de excelente retratista continúa siendo apreciada, su labor fundamental se concreta al campo de la escultura, sorprendiendo por su originalidad y su gran ciencia, es decir, por «la doctrina», como decían sus coetáneos.

Su estilo se impone, su concepto del arte configura la estética castellana del Renacimiento y su taller trabaja incansablemente para los más selectos mecenas del reino de Castilla. El éxito del retablo de San Benito trae consigo nuevas obras y la ampliación de su taller con encargos fuera de la órbita vallisoletana y palentina. Aun no ha acabado el retablo de San Benito cuando el gran protector de las artes, el arzobispo don Alonso de Fonseca, le encarga el retablo para su Colegio de Santiago, o de los Irlandeses, en Salamanca, que es otra de sus obras maestras. Poco después, en 1537, recibe el encargo de un retablo para el banquero don Diego de la Haya, que había de colocar en su capilla de la iglesia de Santiago. Dedicado a la Adoración de los Reyes, si por una parte es la obra en la que el genio inquieto de Berruguete llega al máximo en su exaltación y expresión del movimiento, de otra parte ya se advierte una señalada evolución. Renovando la inspiración de su aprendizaje italiano, Berruguete compone ritmicamente, buscando equilibrio de masas y bellos perfiles, en búsqueda de un arte más sosegado que aquí solamente se insinúa en la composición geométrica, a base de un tetraedro, del grupo central.

Es indudable que, por estos años, el cargo que tenía de escribano del crimen en la Audiencia de Valladolid, que había ido manteniendo con sus constantes permisos, a pesar de las resistencias que encontraba en la propia Audiencia, le había ido relacionando con las altas esferas sociales, coadyuvado por su cargo en la corte, en la que figura adscrito a la Casa de Borgoña hasta 1532, aunque trabaja para ella aún después de 1535. De aquí debe proceder su estrecha relación con el cardenal Tavera, Presidente de la Audiencia y arzobispo de Toledo, desde 1534, a juzgar por el texto de su Crónica publicada por Salazar y Mendoza. Es lógico, por tanto, que al tratarse en Toledo de la terminación de la sillería de coro de la catedral, inflúyese el cardenal para que los canónigos toledanos diesen participación en la obra a Alonso Berruguete. No obstante, a través de la documentación y de lo estipulado escuetamente en el contrato, parece que el estilo desasosegado y expresivo no

fue estimado convenientemente por buena parte de los canónigos toledanos, que debieron considerar un tanto audaz encomendarle obra tan importante en su totalidad y ni aun siquiera le dieron la primacía. El hecho concreto es que como reflejo de estas dudas y de esta diversidad de opinión, la obra se encarga a Felipe Vigarny, escultor burgalés que ya anteriormente había trabajado en la catedral toledana, y a Berruguete que inicia con esta obra su gran etapa en Toledo. Se especifican bien claramente las condiciones y la obra se vigila muy de cerca para impedir que los artistas se permitan libertades respecto a los modelos y trazas aprobados. En las condiciones para la obra realmente correspondía a Vigarny la mejor parte, no sólo por estar encargado del lado del Evangelio, que por estar frente al mediodía es el mejor iluminado de la sillería, sino también porque se le encarga el remate de la silla arzobispal. Sin embargo, su muerte da paso a Berruguete que, trabajando con más libertad, puede dar en diversos detalles de la silla arzobispal y en el remate clara muestra de su genio.

Se advierte como en esta sillería Berruguete evoluciona, a tenor de la espiritualidad española, hacia un arte más clásico. Busca una mayor corrección, rehuyendo estridencias en lo posible, prodigando las amables y bellas siluetas y perfiles. Al mismo tiempo, las contorsiones y el movimiento violento de las figuras del retablo de San Benito se convierten en gestos suaves y elegantes, en los que se juega con la gracia de los perfiles.

Son los años en los que Berruguete adquiere el señorío de Villatoquite, en las cercanías de su villa natal, amplía sus casas en Valladolid y aunque goza de extraordinario prestigio como artista excepcional vive al margen de las disputas de taller e inclusive del ambiente cortesano. Esto explica que los jóvenes artistas recurran al recurso de entrar en el taller de su sobrino Inocencio, para así poder estar en contacto con el gran maestro, que se aísla y sólo enseña en el reducido círculo de sus discípulos.

Trabajos para don Francisco de los Cobos, secretario del Emperador, para doña María de Mendoza y para el convento de Santa Ursula de Toledo, además de los proyectos para la catedral de Toledo, la ejecución del sepulcro del cardenal Tavera y la iniciación del retablo de Santiago de Cáceres, ocupan sus últimos veinte años. Labor ciertamente escasa en cantidad, pero en las que alcanza las cimas más altas en la plástica hispánica, y que justifican los elogios que anteriormente hemos citado y que le convierten en el mejor representante de nuestra escultura del Renacimiento, porque en su estilo se funden las dos bases que

fundamentan la concepción hispánica del Renacimiento, es decir, la persistencia de la tradición cristiana medieval y la adaptación del lenguaje formal del Renacimiento italiano.

El fundamento de su estilo, en efecto, se encuentra en las condiciones peculiares de su educación en España e Italia, aparte de sus características como artista de lenta formación, típica del arte hispánico. Así lo vemos en el Greco, en Velázquez y en Goya, por ejemplo, que van lentamente asimilando diversas influencias, que incorporan a su propia evolución, de tal forma que es su plena madurez, ya en sus últimos años, cuando consiguen sus obras maestras.

Es este problema de la formación artística el que, en el caso de Berruguete, se plantea de una manera más urgente y que al mismo tiempo se nos presenta con más obscuridad a nuestra consideración. Es claro que Berruguete antes de marchar a Italia hubo de formarse, como pintor o como escultor, en torno a alguno de los grandes centros del arte castellano en el primer decenio del siglo. Esta formación castellana fué, indudablemente, lo que le permitió asimilar las formas del Renacimiento italiano conforme a una interpretación que responde estrictamente a un sentir estético hispánico.

Es verosímil que, si no la enseñanza de su padre, si al menos el ejemplo, fuese un constante modelo a seguir en sus años mozos. Pedro Berruguete, que ya había muerto cuando su hijo Alonso alcanzaba los quince años de edad, había sido el pintor más recio y más castellano de los que trabajaron en Castilla y en torno a la corte. Había permanecido siendo esencialmente castellano, a pesar de sus largos años en la corte de Urbino, sabiendo incorporar a su estilo algunos elementos formales italianos, como la preocupación por la luz y por el espacio, que le convierten en uno de los más avanzados pintores de su tiempo, como introductor del Renacimiento. Es lógico que, bien por consejo paterno, bien por propia iniciativa, sintiese el joven Alonso la necesidad del viaje a Italia y también que comprendiese que era preciso fundir las formas hispánicas con las italianas, en búsqueda de una mejor y más original expresión artística.

Es también verosímil que del padre recibiese Alonso las primeras nociones de su arte y que, en su mente infantil, soñase también en ser pintor. En sus obras hay un leve recuerdo de composiciones de su padre, como vemos en la organización de los relieves del santo en el retablo de San Benito, que recuerda la empleada para las escenas del retablo de Santo Tomás de Avila, según vemos, por ejemplo, en la Imposición del cingulo al santo, de igual manera que el recuerdo está

latente en la bella y fluyente Asunción del retablo de San Benito, evidente evocación de la tabla de Pedro Berruguete en la Colección Ruiz.

También el buen recuerdo del padre está presente en la rapidez con que es designado pintor del rey, a la llegada de Carlos I a Castilla. Sin descartar la posibilidad de que el joven Alonso se incorporase a la corte en Flandes, este nombramiento de pintor de cámara y la asignación de la quitación que percibe hasta 1532, por lo menos, parece fundamentarse en el dato, muy discutido y aún sin confirmar, de que Pedro Berruguete fue pintor de Felipe I, por lo que heredaría el oficio el hijo como ocurría con cierta frecuencia en la corte castellana. Podrían servir de indicios para la confirmación de esta hipótesis los hechos comprobados de que Alonso Berruguete no aparece en las nóminas de la Casa Real de Castilla, citándosele únicamente en las cuentas de la Casa de Borgoña del Emperador y del hecho de que en una de las primeras menciones en la corte el escribano equivoque el nombre, llamándole Pedro, como a su padre.

Ahora bien, concretamente aparte de las primeras nociones en el oficio de pintor y del ejemplo de su vida, poco más pudo recibir Alonso Berruguete de su padre. A la muerte de este debió de entrar como aprendiz —según es normal— con algún maestro activo en Palencia, Burgos, Avila o Toledo, lugares donde su padre tuvo amplias relaciones y según podemos deducir de las noticias posteriores a su regreso de Italia.

Nos parece muy significativa su colaboración, recién llegado de Italia, con el burgalés Felipe Vigarny, que plantea el problema de su relación o conocimiento previo, bien en Burgos o en esta ciudad de Palencia. En efecto, tenemos el dato de que Vigarny trabajó para esta catedral de Palencia entre 1505 y 1509 haciendo las imágenes del altar mayor, al mismo tiempo que trabajaba también el vallisoletano Pedro de Guadalupe. Este último declaraba en 1525 que conocía a Berruguete desde hacía 18 años, lo que nos sitúa la simultánea estancia de Berruguete, Vigarny y Guadalupe en 1507 en Palencia, indicios en los que se puede apoyar la tesis de la formación de Alonso Berruguete en estos talleres de la catedral, como parece lógico por su proximidad a su tierra natal.

Sin embargo, creo que es obligado tener presente que durante estos mismos años rige la sede burgalesa el dominico palentino Fray Pascual de Ampudia. Durante su pontificado en Burgos se lleva a cabo el traslado del coro a la nave central con la consiguiente construcción de la nueva sillería, de la que se encarga Vigarny contando con la

colaboración de un numeroso plantel de escultores de desigual calidad, muchos de ellos principiantes, a juzgar por la obra hecha. A favor de esta hipótesis de la formación burgalesa podría aportarse la noticia de que entre los familiares del obispo figura un Fray Pedro de Berruguete, tío de Alonso, que acompañó a Fray Pascual a Roma, en 1512, con quien pudo marchar el joven Berruguete a Italia, según hace tiempo sospechaba Allende-Salazar.

El problema de la formación castellana de Alonso Berruguete se complica aún más si tenemos presente su posible entronque con la escuela de Avila, a cuyo favor podrían aportarse varios datos, aunque ninguno de ellos decisivo. Tenemos la relación con Vasco de la Zarza, en 1523, cuando contratan en colaboración el retablo de La Mejorada, quien por otra parte había trabajado anteriormente por tierras de Palencia, según puede advertirse por su indudable intervención en la capilla de la Concepción de San Miguel de Ampudia. En torno a esta posible relación y en favor de ella están los datos de las últimas obras de Pedro Berruguete en la catedral de Avila, en colaboración justamente con Vasco de la Zarza y en cuyo retablo mayor es muy posible se iniciara Alonso colaborando o ayudando al padre.

Vemos, en resumen, como la formación hispánica de Berruguete, aunque indudable, queda en el misterio, ya que no se le puede adscribir a ningún centro artístico determinado. Aun se complica la cuestión si tenemos presente que dada la primacía que dio a la pintura, verosímilmente iniciase sus estudios para seguir la profesión paterna, lo cual oscurece el problema por la carencia de referencias y seguras atribuciones que tenemos de la pintura en el primer decenio del siglo XVI en tierras palentinas, donde brilla Juan de Flandes, como maestro excepcional, y una serie de maestros cuyas obras se atribuyen a fechas imprecisas.

Sin embargo, a pesar de esta carencia de noticias y a esta incertidumbre respecto a su iniciación en el arte es claro y evidente que Berruguete parte para Italia respondiendo a una llamada de su vocación de artista y ya con una formación previa, sin lo cual sería inexplicable su actitud respecto al ambiente florentino y romano.

Llega a Italia en un momento crucial del arte renacentista, cuando están haciendo crisis los principios del renacimiento florentino quattrocentista y se está creando el gran estilo del renacimiento romano del Cinquecento. Cuando a la genialidad del gran Leonardo se oponen nuevos conceptos estéticos, que tienen en Miguel Angel y en Rafael de Urbino sus mejores representantes. Al mismo tiempo, numerosos artistas

florentinos buscan la creación de un estilo original que, adaptando elementos diversos de los grandes maestros, no suponga la anulación de la personalidad de cada uno de ellos, con lo que dan lugar al movimiento manierista florentino, uno de los más sugestivos del arte italiano.

Berruguete a su llegada a Italia, concretamente a Florencia, sabemos que se dedicó al estudio de los grandes maestros, copiando al Masaccio, a Miguel Angel y a Leonardo, aparte de copiar obras clásicas, entre ellas el Laoconte. Su estilo destacó bien pronto entre los demás artistas italianos, de tal manera que el Vasari le cita repetidas veces como uno de los más excelentes artistas de su tiempo, siendo significativo que sea el único extranjero que es mencionado en el grupo de pintores y dibujantes florentinos, perfilándose su figura como una de las fundamentales en la creación del manierismo florentino por su original interpretación y asimilación de las enseñanzas de los grandes maestros.

Pero dejando aparte este papel fundamental que, según la crítica italiana de nuestro tiempo, tiene Berruguete en la creación de la más original y sugestiva escuela italiana del siglo xvi, —a través de la influencia que ejerció sobre el Pontormo, el Rosso y el Beccafumi—, interézanos señalar, desde el punto de vista de su futura evolución en España, cuáles fueron los maestros que ejercieron sobre él una mayor influencia.

Aunque Berruguete mantiene su integral independencia, su formación previa le permite seleccionar e interpretar todo aquello que mejor podía servirle para expresar sus ideas. Así en sus obras aparecen claras las relaciones con los maestros del principio del Renacimiento, que en cierto sentido mantenían no poco del expresivismo gótico, como Donatello y Masaccio. También se advierte el estudio de las estilizaciones de los postdonatellianos, pero, sobre todo, son los grandes cinquecentistas, Leonardo y Miguel Angel, los que de manera más decisiva influyen en su estilo, y más el primero que el segundo.

En efecto, son los años de la plena juventud de nuestro artista, de los veinte a los treinta, y aunque Berruguete se impregna de las ideas del arte italiano, claramente percibe que el ideal paganizante de culto a las bellas formas aparentes no va de acuerdo con sus creencias y con la concepción de la imagen religiosa. Así, no es extraño que paganizante Miguel Angel de los años mozos solamente tome algunos recursos técnicos, como la acentuación del movimiento contrapuesto y la tendencia a la línea helicoidal, o línea serpentínata, en sus figuras, pues realmente, como ya observó don Manuel Gómez-Moreno, en su antítesis en cuanto concepto estético, aunque más tarde Miguel Angel por la propia evolución de su escultura y de sus ideas ha de aproximarse a

nuestro artista, ya cuando ambos artistas trabajaban sin relación, uno en Roma y Florencia, el otro en Castilla.

En cambio, el genial Leonardo, más de veinte años más viejo que Miguel Angel, influye claramente de manera directa en nuestro joven castellano, tanto por sus ideas como por sus obras, unas y otras populares en el ambiente florentino del primer decenio del siglo xvi. En su teoría estética defiende Leonardo la necesidad del estudio de los caracteres y recomienda la representación de diversos gestos y actitudes para la expresión anímica, que es lo que debe interesar al artista. Al mismo tiempo se interesa por la expresión del movimiento, con escorzos y estudios de actitudes de desequilibrio y precisamente por estos años se interesaba especialmente por la representación del ímpetu y del furioso frenesí, que le preocupaba para su cartón de la Batalla de Anghiari, que había de pintar en competencia con Miguel Angel en el Palacio de la Señoría. Por otra parte, también se preocupa Leonardo por los efectos de luces, por los esfumatos y considera la primacía de la ciencia del dibujo, todo lo cual lo vemos reflejado en diversas facetas del arte de Berruguete. Así la sensual Eva de la sillería de Toledo se nos ofrece como un eco de la Leda pintada por el maestro florentino, como de igual manera la interpretación que da Berruguete a la Adoración de los Magos aparece claramente inspirada en la de Leonardo e incluso los estudios y prodigalidad de los caballos recuerdan análoga predilección del maestro florentino o de su discípulo, el Rustici. Y hemos de prescindir en este momento de la influencia que recibe Berruguete en el concepto de su pintura, particularmente en cuanto a los estudios de la noche o de la luz crepuscular, como se advierte en las escasas obras que conocemos de Berruguete en este campo de su actividad artística.

Claramente se percibe, por tanto, la gran importancia que tiene la estancia de Berruguete en Italia, justamente por estos años cuando se inicia el gran Renacimiento cinquecentista. Es precisamente en estas circunstancias, cuando realmente está en germen el gran estilo del llamado Alto Renacimiento, cuando Berruguete puede incorporar las formas, técnicas e ideas a su formación hispánica y sentar las bases de una plástica original, renacentista o renovadora como la italiana, pero diversa en cuanto contenido y finalidad. En suma, configurar un Renacimiento que ha de marchar paralelamente, en cuanto a cronología con el arte italiano, pero que caminando en otra dirección ha de enlazar de una parte con la Edad Media y por otra con el arte católico de la Contrarreforma, es decir, con el Barroco.

Volvió, pues, Berruguete a Castilla en 1518 con una formación óptima en tanto en cuanto por su carácter permanecía siendo esencialmente castellano, lo que será el fundamento de su original estilo que le convierte en el mejor escultor de nuestro Renacimiento. Coincide providencialmente su regreso con la elevación de Carlos I al trono imperial, que coloca repentinamente a Castilla al frente de la Cristiandad, con una difícil tarea a realizar en Europa ya que los problemas políticos se entrecruzaban con los problemas religiosos reavivados por la Reforma protestante.

Parece claro y evidente que a la España de la época de Carlos I no podían agradar íntegramente las ideas que informaban el Renacimiento italiano en el terreno de las artes plásticas, al que hemos de concretarnos, por lo que tenían de ruptura con la tradición medieval y de renovación del paganismo en cuanto culto a las bellas formas aparentes. La ruptura con la Edad Media iba en desacuerdo total con la idea hispánica, tanto desde el punto de vista político como religioso. Para el hombre castellano del siglo XVI la Edad Media se ofrecía con el carácter heroico de la lucha contra el Islam, que había culminado en un pasado inmediato con la gran victoria sobre Granada. Es claro que desde este punto de vista no era la Edad Media y el inmediato reinado de los Reyes Católicos algo que debía olvidarse, pues ella nos había dado el concepto del quehacer histórico como defensores de la Cristiandad, al que se aunaba el descubrimiento de América, que impregnó de carácter mesiánico y combativo a nuestro Catolicismo. Al mismo tiempo el castellano veía en la religiosidad de la Edad Media el fundamento de su vida, ya que el espíritu cristiano de la lucha contra el Islam había dado un contenido religioso a la vida hispánica y era absurdo intentar romper con ello, aun cuando esta solución de continuidad, de ruptura, fuese tan sólo para enlazar con los primeros siglos del Cristianismo y no con la Roma pagana. Es más, el castellano de esta primera mitad del siglo combatido por la Reforma protestante tanto militarmente como en el campo de las ideas, veía evidentemente en este intento de ruptura no sólo un ataque a la fe, sino también un ataque a su concepción del Imperio cristiano, como intentaba construir el Emperador, en el que precisamente ese concepto de cristiano le obligaba a entroncar con las ideas medievales. Veía, ciertamente, una fuente de peligros que en las artes plásticas se manifestaba en el demasiado apego a las formas externas y en todos los campos percibía que más que una vuelta a los principios de la Antigüedad clásica era necesaria una Reforma, como se llevó a efecto en Trento. El intelectual, en

efecto, sentía esa necesidad de renovación y advertía la conveniencia de incorporar o asimilar las nuevas formas o las nuevas ideas que servirían únicamente para revestir más bellamente la esencia de la creencia hispánica.

En consecuencia, surge un Renacimiento de carácter esencialmente cristiano, en muchos aspectos formales e ideológicos opuesto al italiano, que a la larga ha de dar impulso a la renovación artística de los tiempos modernos, pues en él ha de fundamentarse el manierismo del arte trecentino y, en definitiva, del arte barroco del siglo xvii. Este Renacimiento, —del que Berruguete ha de ser el máximo representante en la escultura como, siguiendo sus huellas, años después lo ha de ser el Greco, en la pintura—, se caracteriza por la fusión de las formas y espíritu del último gótico con las del Renacimiento italiano, del que se aprovecha todo aquello que no va en menoscabo de la mayor pureza de la expresión religiosa, cuando se trate de imágenes, o de la expresión espiritual cuando se trate de un retrato o de una obra profana. Se desprecia o descuida la bella forma aparente, de tal manera que la obra si agrada y cautiva es justamente por su carácter expresivo a lo que se supedita todo. Se buscan, incluso, estridencias, disonancias y arbitrariedades extrañas para el logro de un efecto expresivo que agite el alma del espectador y fijándole le cautiva. Se llega al alma y habla la imagen directamente conduciendo al contemplador, conforme al texto paulino, a la consideración de lo invisible a través de lo visible. No se pretende de ningún modo que el espectador pueda quedar prendido y detenido en la imagen que tiene ante sí, en el fondo ligera variante de la idolatría, sino que procura desasosigarle el espíritu e inquietándole le saque de la inercia reposada y anhele y perciba intelectualmente la belleza eterna.

Así nos explicamos esas inquietas figuras de Berruguete desde el San Jerónimo, irreal en su dolor, a la suave figura del San Sebastián y al sentimiento trágico de la cabeza del cardenal Tavera, en los que por el dolor físico del santo, por la grácil belleza e inestabilidad del joven mártir y el patetismo de la muerte fielmente expresa, nos conmueven.

Esta tendencia conduce asimismo a contraponer la inquietud y el movimiento a la serena y mayestática tranquilidad de las coetáneas obras italianas. Ahora bien, lo que se intenta expresar es más bien un desasosiego íntimo, un movimiento espiritual que trasciende descomponiendo la imagen. Es la inquietud del que anhela conseguir algo y aún no ha llegado como vemos, por ejemplo, en la interpretación sote-

riológica que Berruguete da al tema de la Adoración de los Reyes, en el que siguiendo el texto evangélico de San Lucas no representa simplemente el ostentoso despliegue de unos Reyes que con sus más ricas vestiduras van a ofrecer sus presentes al Niño, como es frecuente en las interpretaciones de este tema iconográfico, sino la de unos Reyes que vienen a ofrecer sus presentes al Salvador del género humano y que por este sentido muestran el anhelo de todos los pueblos que esperan al Mesías, por lo que corren y se apresuran por llegar pronto, según se relata en los textos apócrifos que se inspiran en el breve texto del Evangelio de San Lucas y para lo que Berruguete indudablemente hubo de inspirarse en la interpretación del tema que dejó inacabada Leonardo de Vinci, en el Museo de los Uffizi. En otros casos es la inquietud de los que poseen la verdad y temen perderla, mostrando ese fuego íntimo del que anhela acabar para llegar cuanto antes, según se refleja en el famoso soneto «Muero, porque no muero». Es, en resumen, la angustia mística, pues aún al que posee al Señor, como escribe Fray Francisco de Osuna en su Ley de Amor Santo publicada en 1536, esto le desasosiega *«pues que el amor nunca reposa, aunque tenga al amado. Hace el amor como el cuidadoso carcelero que tiene preso algún gran señor, y siempre anda pensando como lo podrá más asegurar, porque no se le vaya, y busca todas las formas que puede para lo poseer más sin esperanza de perderlo; y este cuidado le trae suspenso y le quita el sueño, y lo hace poner en cobro toda su casa»*.

Vamos viendo como el arte de Berruguete, conforme a los principios que rigen las manifestaciones de la espiritualidad hispánica del Renacimiento, va configurando una plástica en la que se da un carácter secundario a las bellas formas aparentes, en beneficio de una mejor expresividad religiosa. Berruguete se refugia en el mundo de las ideas, de la concepción intelectual, lo que supone al mismo tiempo una evasión del áspero mundo circundante, de los pleitos enojosos, de las rencillas y envidias locales.

Radica, por ello, su arte en la concepción neoplatónica, que se circunscribe a un mundo de ideas, conforme al concepto neoplatónico popular en la España del siglo XVI y que ha de culminar en el arquetipo cervantino del Ingenioso Hidalgo. Es realmente un carácter neoplatónico que no se ciñe al mundo abstracto de las ideas, sino que toma la realidad para recrearla de nuevo, dando vida a una nueva visión del mundo y de las cosas. Así en Berruguete vemos las irreales y alargadas siluetas de formas fluyentes en la magistral Asunción del retablo de San Benito o el idealismo del San Sebastián, resbalando por el tronco del árbol con

irreales dorados en telas y cabellera. Es un platonismo, en suma, que no pierde el contacto con la realidad, por lo que con justicia se ha hablado del realismo de esta escuela española del Renacimiento, pero es preciso distinguir bien claramente que no es un realismo de carácter naturalista, como en el siglo xvii, sino que apoyándose en la sensación crea un mundo intelectual, en lo que estriba uno de los aspectos esenciales de la modernidad de Berruguete. Justamente es esta deformación intencionada de las formas visibles, para crear un nuevo mundo de formas, una concepción estética paralela a la de los artistas abstractos coetáneos que rompen con la visión sensualista de los impresionistas para crear un mundo de formas totalmente nuevo.

Por otra parte, conforme a un concepto estético que enlaza el gótico final con el Barroco, otra de las características peculiares del Renacimiento castellano, en oposición al arte italiano, es el de la consideración de la primacía de la visión total. Sin embargo, en este momento a diferencia de lo que ocurre en el Barroco, el artista considera que este efecto total se consigue superando las diversas totalidades o individualidades que la integran, es decir, sin anular la belleza particular e independiente de cada una de sus partes.

Así ocurre, por ejemplo, en la concepción de su magna obra, el retablo de San Benito de Valladolid que le abrió las puertas del triunfo, pues, como escribía el ya citado Cristóbal de Villalón, «si los príncipes Philippo y Alexandro vivieran agora, que estimaban los trabajos de aquellos de su tiempo, no ovieran thesoros con que se le pensaran pagar». Berruguete concibe esta magna obra, cuyos restos llenan hoy tres amplias salas del Museo Nacional de Escultura, en función del efecto que habría de producir en la gran iglesia gótica. Allí brillaba como un ascua de oro al fondo de la capilla mayor, de manera análoga en su efecto plástico al de los grandes retablos barrocos y góticos. De la misma manera, en efecto, lo vemos en la disposición de los retablos barrocos de San Esteban de Salamanca, modelo seguido en tantas iglesias barrocas castellanas, como de igual forma se concibe por Gil de Silos, en el siglo xv, para la cabecera de la iglesia de la Cartuja de Miraflores.

Ahora bien, según hemos indicado este efecto total no obliga, según el concepto renacentista de Berruguete, a la anulación de la posible consideración independiente de cada una de las figuras, cuadros y relieves que lo integran. En éstos justamente se advierte como nos va desarrollando una variadísima gama de actitudes y tipos, de gestos y movimientos, en búsqueda de concordancias y contrastes. Así vemos

escenas de suma belleza, como la Imposición de la Casulla a San Ildelfonso y figuras feas, horriblemente feas, como el ya citado San Jerónimo; gestos reposados y equilibrados como el de San Agustín, frontal y de alargado canon, y contorsiones violentas y desequilibrios como el del profeta calvo, versión frenética de un modelo del Rustici. De uno en otro la vista nos lleva a la contemplación intelectual de una diversidad gracias a la cual vamos concibiendo la gran belleza, muy superior, que encierra la obra en su conjunto.

Ahora bien, la figura genial de Alonso Berruguete tendría sólo un interés concretísimo y limitado si su concepción estética se hubiese limitado a informar sus propias obras, sin influir en su ambiente y convertirse en la más representativa de nuestro Renacimiento. Por el contrario, su arte se difunde y es la levadura que fundamenta y permite dar una contextura uniforme a la plástica castellana de la primera mitad del siglo XVI, aspecto que sólo podemos esbozar brevemente en esta ocasión.

Ya a raíz de su llegada a España su influencia se acusa no sólo en la obra de su primer colaborador, Felipe Vigarny, según puede advertirse en el retablo de la capilla Real de Granada, sino también en el mejor escultor de Aragón, Damián Forment, a través del cual el arte de Berruguete se extiende por Zaragoza, Huesca y La Rioja, fundamentalmente.

Establecido su taller en Valladolid, sus continuos viajes y la natural vinculación a su tierra natal justifican su influencia por la Meseta, particularmente en el círculo de Juan de Valmaseda. Así lo vemos en el retablo de Torremormojón; en el magnífico San Matías del retablo de los santos Cosme y Damián en la catedral palentina; en el retablo de San Pedro de Becerril de Campos, hoy en la iglesia del Sagrario de Málaga; en las esculturas del retablo de Villacidaler; en el retablo de Mazuecos, donde se repiten escenas según la iconografía de Berruguete, tales como la Huída a Egipto y la Adoración de los Reyes; en los expresivos evangelistas del banco del retablo de San Miguel de Becerril de Campos y, por citar sólo las obras más destacadas, las esculturas del retablo de San Pedro de Fuentes de Nava, donde se conserva una magnífica pintura de su mano representando el Santo Entierro y en donde la mayor relación con su estilo se fundamenta por el dato conocido de que una hermana de Berruguete vivía en la villa, como ocurre igualmente respecto a las esculturas de Guaza de Campos.

Más tarde la influencia de Berruguete por Castilla se difunde a través de sus discípulos Francisco Giralte y Manuel Alvarez, según es

conocido, mientras concretamente en Valladolid su estilo se refleja en la obra de Gaspar de Tordesillas, que lo difunde hacia el Norte, e incluso en el propio Juan de Juni, aspecto que no podemos detallar en esta breve síntesis.

A partir de su obra y estancia en Toledo vemos como su estilo se difunde por Castilla la Nueva y Avila, merced a sus colaboradores Bautista Vázquez el Viejo e Isidro de Villoldo. Pero indudablemente la más sorprendente influencia de Berruguete, a través de su obra y de sus discípulos toledanos, es la que se dirige hacia Andalucía, llevada por el citado Bautista Vázquez, entre otros, y que constituye el fundamento de la gran escuela barroca sevillana. Aún, por último, podríamos recordar la comprobada influencia que su obra hubo de ejercer en el Greco, llegado a España unos quince años después de la muerte del gran escultor castellano.

Así no es extraño que en 1583, unos veinte años después de su muerte, se lea en una probanza relacionada con el retablo de Cáceres, que dejó sin acabar: «El dicho alonso berruguete, difunto, era tan docto y perito en las artes de pintura y escultura y architectura que en ellas era el más famoso que en su tiempo ni antes ni después acá se vió ni conoció en estos Reynos de España, y tenía tanto primor y ciencia que en lo que ponía su mano le daba tanto ser y valor que lo hacía de mucha estima y precio, tanto que su vista llevaba tras sí los sentidos de los mayores e más sabios ingenios con grande admiración».

JOSE M.<sup>a</sup> DE AZCARATE