



Alonso Berruguete  
*Una pareja de esculturas inéditas,  
San Pedro y San Pablo*

Carlos Herrero Starkie

Alonso Berruguete.

*Una pareja de esculturas inéditas, San Pedro y San Pablo*

Carlos Herrero Starkie

August 2016

## 1.- CATALOGACIÓN

### TIPO OBJETO

Pareja de esculturas de los Apóstoles, San Pedro y San Pablo, talladas en madera de nogal, exentas, policromadas y vaciadas por el reverso. Ambas esculturas están relacionadas entre sí en medidas, estilo y policromía, encontrándose ambas figuras en un equilibrio inestable sobre una peana convexa.

- Medidas: 54 cm
- Autor: La obra es autógrafa de Alonso Berruguete (1488-1561) tanto en el diseño, talla como policromía.
- Datación: Primer tercio siglo XVI, entre 1529 y 1532.
- Estilo: Renacentista manierista. Escuela castellana.
- Técnica de ejecución: Madera de nogal tallada, dorada al agua y al mixtión con detallado trabajo de estofado, troquelado y excepcional ejecución de corlas esgrafiadas de colofonia. Las encarnaciones están realizadas al óleo mediante una técnica a pulimento no apurada del todo esencialmente en los detalles como cuenco de ojos y dedos. Para pintar el pelo, ojos y labios combina Alonso Berruguete una técnica de minucioso acabado en los pelos de la barba y en los ojos con otra que muestra una magistral bravura dotando a las piezas del estilo expresionista característico de Alonso Berruguete y una capacidad sin igual para fundir los efectos escultóricos y pictóricos en una talla. Los estofados están realizados con pigmentos al temple verde cardenillo y azurita, utilizando la técnica del esgrafiado para plasmar diseños vegetales muy acabados y estilizados pero que no siguen fidedignamente un patrón preestablecido.

### PROCEDENCIA

- Las tallas supuestamente proceden del banco del retablo del colegio de Santiago de Fonseca (Salamanca) ejecutado por Alonso Berruguete de su propia mano según relata Pons refiriéndose al contrato firmado en Madrid en 1529 entre Alonso Berruguete y Don Santiago de Fonseca (ver nota sobre su histórica procedencia).
- Desde varias generaciones en la colección familia Garnica.

- Colección Gabriel Garnica (Toledo) hasta el 2015.
- Colección privada. Madrid 2015.
- Colección privada europea.
- Adquirido por el Institute of Old Masters Research en 2017.

## **ESTADO DE CONSERVACIÓN**

Las esculturas, tal y como Sara Cavero indica en su informe tras su restauración, están en un estado de conservación excepcionalmente bueno, único para unas esculturas en madera policromada del primer tercio del siglo XVI. La talla no presenta ninguna falta sustancial y su policromía es íntegramente original no presentado ningún repinte posterior exceptuando un barnizado parcial. Esto unido a una ejecución magistral del tallado y una variadísima combinación de técnicas de policromía realizadas de una forma tan personal y no siguiendo patrones preestablecidos, hace que esta obra sea por su integridad, autenticidad y homogénea calidad no sólo uno de los mejores ejemplos de la obra del genio artístico de Alonso Berruguete, sino un auténtico repertorio de la más avanzadas y mejores técnicas de policromía castellanas del primer tercio del siglo XVI.(ver informe sobre su estado de conservación).

## **2.- APUNTES EN TORNO AL CARÁCTER EXCEPTIONAL DE ESTA PAREJA DE ESCULTURAS Y A SU CARÁCTER AUTÓGRAFO DE ALONSO BERRUGUETE.**

La singularidad de esta obra maestra de la escultura policromada del Renacimiento Español se basa por un lado en ser considerada una obra autógrafa de Alonso Berruguete sin duda la figura artística española más revolucionaria de la escultura del siglo XVI español y por otro por mostrar en un estado conservación inmejorable un elenco de las más sobresalientes técnicas escultóricas y de policromía del ambiente artístico del Renacimiento castellano.

### **2.1.- CARÁCTER AUTÓGRAFO DEL DISEÑO, LA TALLA Y LA POLICROMÍA:**

#### **EN TORNO A LA AUTOGRAFÍA DEL DISEÑO**

Alonso Berruguete trae de su estancia en Italia (1508 - 1518)<sup>1</sup> un bagaje artístico renovado influenciado en gran medida por un lado por las corrientes escultóricas

---

<sup>1</sup> Siguiendo los estudios de Longhi que culminaron con la publicación de su innovador artículo "Comprimari spagnoli della maniera italiana "1953, Mozzatti, Zeri, Becheruzzi, Dacos,Wardman, Arias Martínez, Barbara Agosti y Anna Biscecla, entre otros estudiosos del italianismo de Berruguete, coinciden en considerar como principales fuentes documentales las siguientes: tres cartas de Miguel Angel mencionan a Alonso Berruguete con interés y cariño como un "buon giovanno" , preocupándose por su salud; las dos cartas primeras se refieren a él solo como "lo spagnuolo" y están dirigidas a su hermano Buanarroto fechadas una el 2 y otra 31 Julio 1508 ,la más sorprendente es la segunda por el tono condescendiente y no irritado de Miguel Angel por no haber visto todavía Berruguete el cartón de la batalla de Cascina y la última dirigida a su padre Ludovico en la que ya lo llama por su nombre y alude a su amistad con el pintor Granacci en abril 1512; Un contrato de cuenta corriente del banco Salviati recientemente descubierto por Waldman 2002 p.29 que le relaciona compartiendo alquiler en Florencia con el pintor G Francesco Bembo desde agosto 1509 hasta febrero 1510 que viaja a Roma; varias referencias del Vasari le relacionan entre los pintores que estudiaron la capella de Bracanci de Massaccio y el cartón de la batalla de Cascina de Miguel Ángel , también hace referencia a él como uno de los partícipes del concurso para reproducir en cera el Laocoonte en 1510 y como el pintor que

cuatrocentistas de Donatello<sup>2</sup>, Ghiberti o Giacopo della Quercia pero también por la avanzada actualidad pictórica florentina, representada por los jovencísimos excéntricos Pontormo y Rosso Fiorentino, auténticos "enfants terribles del momento"<sup>3</sup> y por otro por su contacto con Miguel Ángel y con las esculturas clásicas recién descubiertas en Roma, entre ellas el Laocoonte<sup>4</sup>, en cuyo concurso, según Vasari, él participa junto a Jacopo Sansovino. En este sentido en la obra de Alonso Berruguete convivirán estos dos

---

terminó el cuadro de la Coronación de la virgen de Filippino Lippi, justo antes de retornar a España en 1517. Así mismo Vasari lo señala entre los pintores que colaboraron en las Logias vaticanas en el Taller de Rafael. "Il sonio de Giacobee" en las Logias vaticanas es atribuido a Berruguete por Anna Biscecla. Nicole Dacos 1985, 1986, 2012 pp.53-62 mantiene esta sugestiva idea que Arias Martínez 2011 confirma y Mozzatti 2012 por el contrario pone en duda al excluir una estancia tardía de Berruguete en Roma por estar pintando en Florencia la Coronación de la Virgen en 1516 y no mostrar la obra de Berruguete las últimas innovaciones romanas. Así mismo Cagliotti 2001 relaciona el cuadro de la "Madonna coll bambino" de los Uffizi con un documento de pago a Alonso del 30 Dic 1513 por parte de Giovanni Bartolini.

<sup>2</sup> Muy a propósito el artículo de Giancarlo Gentilini 2014 : "Attualita di Donatello: Alonso Berruguete e l' eredita dil Quattrocento Fiorentino" y muy especialmente sus alusiones a la gran influencia de Donatello tanto de su "madonnas" padovanas, reproducidas muchas de ellos en estuco para el mercado florentino , que tanto influyeron en la primeras pinturas de Berruguete (conexión que Gentilini ve entre el tondo de Loeser con la expresividad expresionista muy berruguetesca de la "madonna coll bambino" del tipo madonna de Verona , estuco Museo Castel Vecchio cat II 8 pág. 242 Norma y Capriccio) como de la interpretación que de Donatello hacen Giacopo dell Quercia y Miguel Angel , Ciardi Dupré 1968, Griseri 1969, Cagliotti 2011 También en Arias Martínez y Orueta pág. 48 a 52.

<sup>3</sup> Antonio Natali "*Berruguete e Bembo e i compagni Fiorentini*" trata la importancia que tuvo en Florencia la basílica de la Santa Anunziata "il Chiostrino de Voti", como auténtico hervidero en Florencia de la "maniera moderna" propiciado por los discípulos de Andrea del Sarto, Pontormo y Rosso Fiorentino, pintores transgresores que integraron junto a otros vanguardistas la "Scuola dell Annunziata" en contraposición a la "Scuola di San Marco". Dicha scuola debió ser frecuentada por Alonso al ser asiduos de ella sus amigos Francesco Granacci y Giovanni Francesco Bembo, además de por percibirse en toda su obra posterior el mismo carácter innovador. Hay una cercanía a Berruguete evidente en su excentricidad y expresionismo incisivo que pervivirá aun en la evolución que desarrollaron Pontorno y Rosso una vez que retornó a España .cat "*Norma y Capiriccio*" 2014 .Evidentemente Longhi y Arias Martínez llegan a conclusiones similares .Mazaruelo Pajares cap II "*Alonso Berruguete y el Manierismo*" pág. 50 y ss, siguiendo a Azcárate 1961, redundando en la extraordinaria influencia que tuvo Berruguete en Rosso, Pontormo, mucho más jóvenes que él y que constituyeron la primera generación de pintores manieristas junto al sienese Domenico Beccafumi . De hecho, él considera a Berruguete el primer artista íntegro y esencialmente manierista, en la medida en que Berruguete está intrínsecamente inserto su carácter gótico medieval, algo esencial en la renovación manierista y su formación ecléctica que lo enfrenta al Renacimiento desde el conocimiento de sus grandes maestros.

<sup>4</sup> Véase "*El laocoonte y la escultura española*" J.J Martín González en el que afirma que el Laocoonte es el grupo escultórico que más conmoción ha producido en la historia de arte y estudia la influencia que ha tenido en los artistas que trabajaron en España como Giacopo Fiorentino en su S José de Arimetre para la catedral de Granada, una de las primeras traducciones renacentista del Laocoonte en torno a 1520 y, aunque no esté documentada, en "el entierro de Cristo "Museo de la Alhambra. En Alonso Berruguete "El Laocoonte" aparece en sus composiciones en diagonal, con el rictus de dolor, la mirada hacia lo alto y la boca entreabierta de muchas de sus esculturas que encontramos en varios Apóstoles y en el Abraham de San Benito donde Berruguete busca acentuar el dolor y todo aquello que tiene de expresivo, sin importarle la belleza de sus formas. Véase Orueta 1917. Sin embargo, Martín González considera que el influjo más claro lo tuvo sobre todo en Juan de Juní, entre otras, en sus esculturas en barro cocido policromados de San Jerónimo y San Sebastián 1537 de San Francisco de Medina de Rioseco y en sus esculturas de San Juan Bautista y María Magdalena para la Iglesia de San Benito de Valladolid.

polos: El puramente Florentino donde se percibe un manierismo expresivo propio de Gian Francesco Rustici derivado del estilo del Leonardo pintor de la batalla de Anghiari, muy vanguardista pero siguiendo una evolución natural del quattrocento florentino de Donatello y Pollaiuolo, acentuando el movimiento concéntrico, el carácter nervioso y la expresividad psicológica de sus composiciones como ejes fundamentales de la obra y por otro lado, el miguelangelesco en el que ya se percibe incipientes líneas de fuga, con un tempo más sereno, más grave, si cabe más grandioso y monumental como expresión de valores universales que conforman la manera moderna progresivamente triunfante y que recogen ya por entonces los también florentinos Baccio Bandinelli y Jacopo Sansovino después de su estancia en Roma<sup>5</sup>.

Sin embargo, sin duda la mayor aportación del mundo italiano a Berruguete no es una cuestión técnica ni de estilo, sino puramente conceptual, el haber asimilado la importancia que tiene el diseño en la configuración de una obra artística. Esta cuestión, que pudo comprobarla en la práctica si, según indica Vasari, participó activamente en el taller de Rafael que ejecutó los frescos de las Logias vaticanas, la interioriza A Berruguete en la medida en que propicia su genio creativo muy personal. Un genio que se expresa mediante bocetos como lo hace Portorno, el dibujante más diestro y moderno del momento, cuyos esbozos al combinar formas angulosas casi cubistas con reiteradas líneas giratorias de una extraordinaria bravura y fogosidad, nos recuerdan el diseño nervioso de muchas de las composiciones escultóricas de A. Berruguete.

El diseño y su expresión en el dibujo supone una concepción mucho más intelectualizada de la obra y por ende del artista elevándolo a un plano que se aleja de la figura del artesano y del carácter manual de la profesión<sup>6</sup>. El diseño otorga la primacía al dibujo y a la línea como traslación artística de la obra entendida como idea, como una concepción mental que configura y da sentido al elenco de recursos artísticos novedosos muchas veces esbozados que van desde el contraposto a la serpentinata, pasando por la ruptura de la frontalidad, la desproporción y la inestabilidad de las formas. Todo ello va definiendo las pautas de un estilo, volcado fundamentalmente en la expresividad y en atraer la atención del espectador.

En este orden de ideas la escasa docena de dibujos de Alonso Berruguete conservados, muchos de ellos en los Uffizi<sup>7</sup> son un material importantísimo para comprender el

---

<sup>5</sup> Véase Azcárate 1961 pág. 12 donde defiende una influencia de Miguel Ángel del cual coge cuestiones técnicas como el contraposto y la línea helicoidal y sobre todo de Leonardo en el estudio de caracteres y de la expresión anímica a través del movimiento. A Leonardo por esas fechas lo que le interesaba era la representación de ímpetu y del frenesí que tan bien vemos expresado en la batalla de Anghiari y en las terracotas de su discípulo Rustici. La Epifanía de la Iglesia de Santiago el Mayor de Valladolid de Berruguete aparece claramente influenciada por Leonardo, cuestión recogida por Arias Martínez 2011, su Eva de la sillería arzobispal de Toledo puede relacionarse con la Leda de Leonardo y la prodigalidad de los caballos en toda la obra de Berruguete es una reminiscencia de Rustici.

<sup>6</sup> Arias Martínez 2014 pág. 173 alude a una formación integral basada en la práctica del dibujo la cual lleva parejo la evolución de una actividad artesanal hacia una consideración más elevada del artista. Así mismo alude al oficio del artista como una actividad interdisciplinar en la que el maestro tiene que dominar las diferentes técnicas, pero siempre dando prioridad a la invención y su traslación en modelinos de cera o al dibujo. También véase Parrado del Olmo 2001.

<sup>7</sup> Siguiendo el magnífico estudio acerca de los dibujos de Berruguete de Lizzie Boubli 1994, hay que hacer referencia obligada a Benito Navarrete en sus comentarios de los dibujos de Alonso Berruguete en

origen de su proceso creativo. Estos dibujos muestran unos una dicción suave, lineal y perfilada, de cuidada ejecución y otros, otra mucho más briosa y eléctrica, pero siempre parece algo inacabada, silenciosa a veces o estridente en otras, dejando siempre espacios para la imaginación y mostrando una enorme sensibilidad artística<sup>8</sup>. En el dibujo de Levi del Chicago Art Institute, directamente relacionado con la escultura del Levita de Gian Francesco Rustici, cuya traslación escultórica encontramos en el de San Benito al que Berruguete añade la frontalidad y crudeza del Zucone de Donatello y en el dibujo del Cristo de la Columna<sup>9</sup>, se percibe en ambos dibujos la disposición del pie apoyado de puntillas, un recurso muy frecuente en obras autógrafas de Berruguete pero que en este último caso lo acompaña por un movimiento de piernas más parecido al de nuestro San Pablo, de lo más original entre los diseños de A. Berruguete y piedra de toque de singular importancia para confirmar la autografía de obra<sup>10</sup>.

El estilo de Alonso Berruguete, muy bien definido en las esculturas de San Pedro y San Pablo, se basa en una combinación entre el desequilibrio compositivo, la asimetría en los rostros, una calculada desproporción en las formas, el movimiento como fuerza expresiva y el contraste de las líneas, actitudes y sensaciones, siendo todas estas cuestiones piedras angulares de una obra artística tremendamente original, precursora de

---

el catálogo con ocasión de la exposición de los dibujos españoles en los Uffizi en la Academia de San Fernando 2016.

<sup>8</sup> Muy interesante el comentario de Michele Zurla sobre el dibujo "*Studio per la capella Brancacci*" atribuido sucesivamente a Rosso, Berruguete (Wardman) y hoy en día por el propio Michele Zurla 2014 a Baccio di Bandinelli. Dicho comentario en parte podría extrapolarse a A. Berruguete en lo que se refiere a que el dibujo responde a una meditación de la capilla Brancacci del Massaccio que sabemos por Vasari que él estudió, pero que, su resultado más miguelangelesco y menos donateliano, hace inclinar su opinión más hacia una autoría de Bandinelli que de Berruguete. En este sentido podría relacionarse también este dibujo con el recién descubierto "*Estudio de hombre*" Museo del Louvre ilustrado fig. 5 pág. 152 /153 del catálogo "Norma y capriccio".2014 que, en su artículo "*Studio e invenzione: Pedro Machuca e Alonso Berruguete*" Lizzie Boubli atribuye a Berruguete y en el que mantiene sin embargo el impacto que tuvo en él la interpretación que hace Miguel Ángel de Masaccio.

<sup>9</sup> Arias Martínez 2011 pág. 134 considera que el dibujo "Cristo de la Columna" de Berruguete podría ser un estudio de la escultura del Cristo de la Columna que, según el contrato que firmó debería ser la figura única que estaba en la hornacina central de la Iglesia de Santiago el Mayor de Valladolid y que ahora falta. Así mismo véase su artículo "Alonso Berruguete, sperimentazione e maniera" 2014 en torno a la influencia de los descubrimientos arqueológicos y del repertorio gestual que supieron crear sus contemporáneos a raíz del estudio de estas esculturas clásicas. Recoge una cita de Salvatore Settis en torno a la selección que cada artista hace del repertorio gestual clásico a cuyos modelos otorgan una autoría y una eficacia expresiva superior al suyo propio.

<sup>10</sup> Véase Parrado del Olmo, "San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete" Agosto 2016. Ahí confirma, al estudiar este movimiento de San Pedro y San Pablo, como uno de los rasgos más significativos de la inventiva de Berruguete, en especial su capacidad para variar el repertorio gestual clásico, infundiéndole una expresividad al movimiento que solo él sabe dar y que además no repite. Esto ocurre también con las caras donde se perciben tipos, pero pocas veces se repiten rasgos fisionómicos literalmente, salvo en algunas esculturas de San Benito y Mejorada de Olmedo donde la actividad del taller fue muy activa y en estado todavía muy primario, lo que explica las múltiples incorrecciones de talla y en ocasiones la burda policromía, lo que no hace más que ensalzar las obras donde se percibe la intervención plena de Maestro cuya magistral técnica escultórica y pictórica queda perfectamente probada. Sin embargo, en la policromía la finura y libertad de ejecución propia de un Maestro como Berruguete solo la percibimos en algunos ejemplos en San Benito y sobre todo en los estofados del retablo de la epifanía de la Iglesia de Santiago Mayor en Valladolid, en el retablo del Colegio de Santiago de Fonseca y en las esculturas de San Pedro y San Pablo que nos ocupan.

futuras corrientes. El desequilibrio compositivo se evidencia a primera vista al colocar estas esculturas en una peana convexa, lo que facilita el que San Pedro se eche ligeramente hacia atrás con esa sensación de inestabilidad y deslizamiento tan típica de Berruguete. Estas peanas convexas las vemos igualmente en el retablo del Colegio de Santiago de Fonseca en el San Juan, en el mal identificado como San Pedro, así como en uno de los angelotes. El San Pablo que nos ocupa adopta un movimiento en espiral, casi helicoidal en este caso, muy inestable, tremendamente forzado y de lo más manierista por lo irreal de la posición. Este gesto que apreciamos en forma inversa, más natural en el Levi de San Benito y más comedido en el San Juan o el San Andrés de Santiago de Fonseca, lo utiliza por primera vez Berruguete en el "Ecce Homo" de Mejorada de Olmedo, inspirado en El Mercurio actualmente en los Uffizi que muy probablemente vio cuando se encontraba en el Belvedere <sup>11</sup>. Sin embargo, sólo en el dibujo del Cristo de la Columna adopta una posición similar, aunque de manera más estable y real que en San Pablo, el cual se retuerce, rotando y estirando todo el cuerpo en un movimiento inestable típicamente berruguetesco levemente volcado hacia delante que culmina en su rostro tornándose hacia San Pedro y no hacia abajo, como en el dibujo del Cristo de la columna o del Levi. Este diseño es una original interpretación de Berruguete de un gesto que ya trataron en la antigüedad, recogido por Rafael en su Escuela de Atenas 1510, por Gian Francesco Rustici en su Levi del Baptisterio de Florencia 1506, por Sebastiano el Piombo en su San Pedro de la capella Borgherini 1521 y por Pontormo en su San Juan Evangelista de Empoli en 1528 y su dibujo preparatorio del Musée des Beaux Arts de Lille<sup>12 13 14</sup>.

---

<sup>11</sup> María José Gainza comenta este movimiento que Berruguete plasma por primera vez en el Ecce Homo de Mejorada de Olmedo recurriendo a Winkelmann quien lo considera símbolo de aflicción en los clásicos. Esta es la actitud en la que anuncia Antíloco la muerte de Aquiles a Patroclo. Berruguete aquí lo utiliza con mucha propiedad al querer expresar la aflicción de Cristo.

<sup>12</sup> Parrado del Olmo ve muchas connotaciones clásicas en el retablo de Mejorada de Olmedo, en especial su traza que cree inspirada en los dibujos de edificios romanos de Giuliano de Sangallo que también inspiraron a Jacopo Fiorentino en la traza del retablo de la sacristía de la capilla real de Granada según Gómez Moreno. Parrado del Olmo "El retablo del renacimiento y los Jerónimos. Mejorada de Olmedo y el parral de Segovia " 2000. Ese interés por la antigüedad queda igualmente plasmado por primera vez en su Ecce Homo en similar movimiento de piernas que el Mercurio de los Uffizi el cual se tiene constancia documental que estuvo en el Belvedere en 1536, pudiéndola ver ahí Berruguete antes. Para un compendio de opiniones históricas del Ecce Homo en las que todos coinciden que es sumamente desconcertante y admirable la manera que expresa un dolor moral véase María José Gainza pág. 20 Véase también Orueta 1917 y Azcárate. "Alonso Berruguete cuatro ensayos " Salamanca 1988".

<sup>13</sup> Arias Martínez 2014 se refiere a la capacidad genial de Alonso Berruguete de reinterpretar el repertorio gestual clásico y de las obras maestras de los artistas contemporáneos a través un sagaz proceso remeditación siempre en búsqueda de nuevas fórmulas dentro de un patrimonio común de imágenes de gran homogeneidad. Trata las referencias clásicas de las sibilas de San Benito, la relación entre el brazo del Laocoonte y el de San José en la Natividad de la Iglesia de Santiago el Mayor de Valladolid y, más en la línea de nuestro San Pablo, relaciona el Levita de San Benito con Donatello y Rustici. Lizzie Boubi 2014 trata este proceso de apropiación del gesto del Levita de Rustici modificando su postura y la caída de los pliegues de la túnica, siendo esta capacidad de inventiva inspirada en modelos mucho más sorpresiva y original en el movimiento de nuestro San Pablo. Arias Martínez, 2014 pág. 178, así mismo considera que su presencia entre los estudiosos de la "Capella Brancacci" de Massaccio es una prueba más de su voluntad de fundir el vocabulario tradicional con el desarrollo de un nuevo lenguaje que se estaba produciendo en Florencia y cuya mejor constatación eran los cartones de la batalla de Cascina y Anghiari.

Esta inestabilidad tan característica en toda la obra de Alonso Berruguete es de hecho la línea estilística fundamental que define todas las esculturas de Santiago de Fonseca de forma más homogénea que en San Benito, sobresaliendo muy especialmente en su San Bartolomé virtualmente echado hacia delante en una posición que recuerda a marineros luchando contra el viento, en su San Cristóbal cuya inestabilidad radica en la fragilidad de sus piernas en contraste con el niño pesado que se vierte por los costados y en el San Roque actualmente en el Museo del Marés, con un decidido movimiento hacia delante de acérrimo caminante.<sup>15 16</sup>

La asimetría viene originada por la concepción genial de A Berruguete de transmitir distintas sensaciones en un mismo rostro en función del lado o ángulo desde donde se mire, una idea que Miguel Ángel recreó en alguna de sus esculturas y con la que cinco siglos después Picasso coincidirá en sus retratos cubistas<sup>17</sup>. Así la cabeza de San Pedro es redonda por un lado cuando muestra su icónico llanto y alargada por el otro cuando nos lo enseña como Príncipe de la Iglesia. En San Pablo, su perfil izquierdo que corresponde al que se percibe la espada fuertemente empuñada, aparece iracundo, violento, descoyuntado, con una mirada encendida cargada de seguridad intelectual inherente al Apóstol evangelizador que da origen a la expansión de la Iglesia y que con igual fuerza, retrató Durero tan solo un par de años antes en 1526, frente al lado derecho mucho más espiritual propio de quien vive una experiencia mística magníficamente señalada por la mano alargada que levemente asciende al compás de la mirada. De frente, la expresión se torna atormentada, melancólica, con el desasosiego propio del San Pablo recluido en el desierto o exilado al final de su vida, consciente de su propia impotencia y de la levedad de su ser que nos recuerda en alguna medida al "Cristo como varón de Dolores", 1493 de Alberto Durero. Todas estas facetas muestran a la vez que

---

<sup>14</sup> María Concepción García Gainza "Alonso Berruguete y la antigüedad" relata como Vasari sitúa a Berruguete en el escenario más excelso para un escultor del Renacimiento; esto es en el patio del Belvedere y ante la colección de esculturas clásicas que el papa Julio II tenía en el patio del Belvedere que comprendía el Apolo, el Laocoonte, el Hércules y Anteo, el Hércules, La Venus Felix y el Tíber. También hace alusión a la célebre frase de Berruguete al descubrirse el sarcófago de Orestes de los Husillos en Palencia que recoge Ambrosio Morales en "la relación del viaje" 1572: la excelencia de la escultura se puede relacionar con lo que dijo Berruguete: "Ninguna cosa mejor he visto en Italia y pocas tan buenas" el excelente movimiento dramático de este sarcófago que narra la vida de Orestes es prueba del buen juicio de Berruguete.

<sup>15</sup>

<sup>16</sup> Muy relevante me parece la reciente atribución por Arias Martínez 2010 y 2014 pág. 175 a Berruguete de los extraordinarios púlpitos en bronce de la catedral de Toledo, uno de ellos representando a San Pablo y otro representando a San Mateo; tienen una relación muy cercana en su posición forzada y la exageración de la pierna izquierda a nuestro San Pablo y al dibujo del Cristo de la columna del Museo. Además, demuestra como Berruguete domina la interacción disciplinar tanto del trabajo escultórico en madera, mármol o cera como la pintura policromada o al caballete procedente de una completa educación artística adquirida en Italia.

<sup>17</sup> Esta cuestión viene tratada por Arias Martínez en su comentario sobre el San Jorge Museo de S Benito para el catálogo de la exposición "Norma y capriccio" en los Uffizi 2014. Ahí, siguiendo una cita de Pacheco que recuerda un comentario de Berruguete a una crítica en torno la incapacidad de una escultura suya para dar una solución satisfactoria desde varios puntos de vista responde: " cuatro perfiles? Para Miguel Ángel " Berruguete sabía y le interesaba jugar con la riqueza que aporta los diferentes puntos de vista en una escultura. Aunque reconociendo sus propias limitaciones en relación con Miguel Ángel, en su obra escultórica, de una gran variedad y originalidad compositiva, los escorzos laterales son cruciales para entender su concepción del espacio y son reveladores de una meditación contemplativa de los clásicos y de sus contemporáneos.

conforman el carácter contradictorio de San Pablo, violento, intelectual y con un sentimiento trágico de su destino<sup>18</sup>. La desproporción junto a la asimetría y la ruptura de la frontalidad son todos ellos recursos que utiliza A Berruguete para impresionar al espectador y dotar de ritmo a la composición; la desproporción la distinguimos en la pierna derecha del San Pablo, larguísima y casi desencajada de la cadera o en la pierna izquierda del San Pedro que pliega levemente en un movimiento típicamente cuatrocentista señalando una tibia de reducidas dimensiones en relación con el cuerpo del santo. Estas desproporciones y asimetrías que pueden parecer errores de diseño son, sin embargo, algo intencionado con una gran carga de contenido artístico y sin duda señas de autenticidad estilística. Muchas veces responden a recursos expresivos o estéticos consecuencia de estar situadas las esculturas muchas veces en alto.

Este recurso lo apreciamos igualmente en el hombro izquierdo del San Bartolomé del retablo del Colegio de Santiago de Fonseca totalmente desproporcionado en relación con el derecho y que también vemos exponencialmente tratado en varias esculturas de San Benito<sup>19</sup>.

El movimiento constituye el eje fundamental de la fuerza expresiva de Alonso Berruguete<sup>20</sup>, el cual sigue una línea diáfana que marca el compás y el ritmo de las emociones que desea expresar el artista en sus composiciones escultóricas<sup>21</sup>. Así en

---

<sup>18</sup> Véase Antonio Natali 2014 y la relación de los grabados de Durero con los pintores de la "scuola de Anunziata". También es interesante traer aquí a colación la teoría que Alonso Berruguete retornase a España a través de Flandes, lo que explicaría que aparezca Berruguete sólo como pintor de la corte Borgoñona de Carlos V y no en las nóminas de la casa real de Castilla así como que hubiera podido heredar el puesto de su padre Pedro Berruguete si, tal y como muchos mantienen fue pintor de la corte de Felipe I. José María Azcárate pág. 10 "Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano". 1961 Jesus Mazariegos Pajares 1975. Esto podría explicar el paralelismo entre Berruguete y Matthias Grunwald y muy especialmente entre su Crucifixión de Isenheim pintada entre 1512 /16 y el "Ecce Homo" de Mejorada de Olmedo. El carácter tan singular y contrastante, a la par realista e idealista como brutal y tierno, es algo muy relacionable con Berruguete. En su "Ecce Homo" de Mejorada de Olmedo su capa roja con pliegues crujientes cae con similar contundencia y gravidez, marcando una clara línea vertical, como ocurre con el San Sebastián y el San Juan Bautista del retablo. Sus formas extremadamente magras y alargadas, su expresión dramática a la vez que enigmática, sus manos finísimas o ganzudas, la forma angulosa de posicionar su brazo derecho, el dramatismo estridente y sonoro de toda la obra de Berruguete hasta mediados de los años 30, todo ello tiene connotaciones con Mattias Grunwald. Muy especialmente su Crucifixión del retablo del Monasterio de Isenheim situado justo en la ruta que pudo coger Berruguete para desplazarse a la corte borgoñona y que desde luego debió de ser objeto de atención por parte de cualquier artista del momento.

<sup>19</sup> Arias Martínez 2011 y Orueta pág. 63 y Parrado del Olmo sobre los errores y desproporciones. También Mazariegos Pajares pág. 66 quien abunda en la diferencia entre imperfección y el concepto tan manierista de la deformidad. Parrado del Olmo se refiere a las típicas "chapucerías" de Berruguete en los talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León 2002.

<sup>20</sup> Orueta pág. 58-60 sobre el movimiento como fuerza expresiva y la capacidad de contrastar sensaciones opuestas para sorprender al espectador. También véase Azcárate 1961 pag 17. "...esta voluntad de sorprender al espectador mediante la expresividad de las formas se une con el concepto estético hispánico de la primacía de la visión total en la que enlaza lo Gótico con lo Barroco...". Aquí encontramos al Berruguete escenógrafo de San Benito y más tarde de la Transfiguración de Toledo que sin embargo compagina con una consideración artística independiente de cada una de las figuras en los que desarrolla una variadísima gama de actitudes tipos y gestos en busca de concordancias y contrastes...

<sup>21</sup>

nuestro San Pedro domina una crispación contenida relacionada por un lado con un movimiento ortodoxo y natural de los pliegues de la toga, en gran medida derivados de las esculturas de Donatello y de las esculturas de los patricios romanos y por otro, con el hecho que esté literalmente enganchado este manto por la mano izquierda, nervuda como en la mayoría de las esculturas de San Benito, la cual nos recuerda sobre todo las de los apóstoles del banco de Mejorada y las del San Roque. Los drapeados dejan ver unos pies tendinosos de alto empeine que constituyen uno de los elementos más sobresalientes de la escultura y que volvemos a ver en el San Juan o en el Cristo del Calvario y en otras esculturas del Colegio de Santiago de Fonseca y de San Benito, como los pies del San Jerónimo o el Abraham<sup>22</sup>. En el San Pablo, más espiritual, el movimiento es tremendamente manierista generado por una línea en serpentinata creando una sucesión de ondulaciones y pliegues a medida que rota, en la línea no solo de las esculturas de J. Sansovino sino de las bancantes griegas con sus túnicas al viento marcando sutilmente sus cuerpos.

Esta sensación de viento que recorre las esculturas y les da, por decirlo de alguna forma, vida es otra de las características del estilo de A. Berruguete que vemos en muchas de sus esculturas en el Retablo de Santiago de Fonseca, como el San Cristóbal o el San Bartolomé incluso en el San Roque ahora en el Museo del Marés.

Este viento, en el caso de San Pablo hace que la túnica se ciña al cuerpo definiendo el vientre y la pierna derecha, que avanza como en el Levi o en el San Bartolomé de Fonseca y, en el caso de San Pedro, en consonancia con su contención psicológica, incide en su inestabilidad, creando un efecto como de resistencia a ese fenómeno imaginario, como ocurre también en varios relieves de la sillería episcopal de la catedral de Toledo.

Esta expresividad en constante movimiento viene reforzada por la voluntad del Maestro de contrastar sensaciones y actitudes opuestas que sorprendan al espectador. Por un lado vemos un San Pedro con expresión de profundo sentimiento a punto de brotar, con una composición ortodoxa y natural, sin embargo con manos y pies crispados en oposición a un San Pablo de espiritualidad exaltada, fiel reflejo de su temperamento apasionado, muy ligero en sus formas alargadas extremadamente manieristas<sup>23</sup>. De igual forma que nos sorprende en San Benito el grito de dolor inaudito del viejo Abraham como algo que sale de la madre naturaleza, frente a la expresión de profundo sufrimiento psicológico sumamente humano de un joven de formas tan naturalmente bellas como su San Sebastian<sup>24 25 26</sup>. Así mismo la mano izquierda del San Pablo que sujeta la espada

---

<sup>22</sup> Estas manos crispadas y gonzudas esos pies tendinosos tan típicos de Berruguete nos recuerdan la crispación y nervio de las manos y pies de los Cristos de Grundwald.

<sup>23</sup> Véase Parrado del Olmo "Dos esculturas de San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete" Agosto 2016.

<sup>24</sup> Siguiendo lo que indica Mazariegos Pajares pág. 52 la "Terribilita" de Miguel Ángel alcanza un grado exponencial en Berruguete por su carácter hispánico, más conceptual y abstracto, a la vez que primando la expresión frente a las formas, lo que le aleja de Miguel Ángel a la par que le dota de esa singularidad en su interpretación del gran Maestro Italiano. Esto es en esencia lo que le separa de Becerra, el escultor español que sigue más fidedignamente a Miguel Ángel. Así mismo Berruguete busca lo sorprendente, el dinamismo y la deformidad, siguiendo en la literatura lo que dice Gian Battista Marino "quien no sepa provocar que vaya a la cuadra" "Yo me río de todos lo que consideran lo bueno lo natural". De ahí que la ingravidez como lo más opuesto a la norma esté presente en muchas de las obras de Berruguete y de los grandes maestros manieristas como el Greco.

mostrando la firmeza del poder terrenal frente a la otra, alargada y mucho más en consonancia con su fuerza espiritual que se mantiene en sutil movimiento de ingravidez, como en el Ecce Homo de Mejorada de Olmedo o en menor medida el San Bartolomé del Retablo de Fonseca. Sus pies bellos, alargados, muy parecidos a los del de San Sebastián o a los de San Roque del Museo del Marés, en evidente contraste a los del San Pedro, nervudos hasta llegar a ser ganzudos, como lo son igualmente los de Abraham y San Jerónimo de San Benito o los del Cristo o el San Juan del calvario de Fonseca. Podríamos encontrar muchos otros contrastes, así en las encarnaciones mucho más rojizas del San Pablo que la blanquecina tez del San Pedro cuyos ojos azules, profundamente concentrados en un sufrimiento incontenible muy parecidos a los de San Sebastián difieren de los ojos pardos de San Pablo, iracundos o místicos según qué perfil se elija, en las policromías recargadas que enriquecen un diseño escultórico mucho más convencional del jerarca de la Iglesia frente a aquellas menos vistosas, aunque de igual técnica, que parecen no querer competir con el diseño mucho más original del San Pablo y que cuenta en su ejecución escultórica como su máximo activo.

Este estilo que culmina en el grupo escultórico de Transfiguración del remate de la silla episcopal de la Catedral Toledo, donde todas estas características aparecen exponencialmente tratadas no sin perder parte de su expresionismo inicial, tiene trascendencia en el manierismo expresivo del Greco, a cuyos Santos nos evoca en muchos sentidos nuestro San Pedro y San Pablo, y, sobre todo, parece anticiparse al Barroco cuyas composiciones escultóricas muestran todas ellas un movimiento arrebatador y una capacidad intencionada de sorprendernos mediante continuos contrastes de actitudes y contrapostos formales que solo observamos en igual medida en artistas contemporáneos suyos como Rustici o Pontormo y ya de forma exponencial en Maestros del movimiento como Rubens o Bernini, más de un siglo después. Sin embargo, para hallar una fuerza expresiva de una profundidad equiparable a las del Abraham y el San Jerónimo de San Benito, algo que ya no encontramos incluso en el Retablo de Santiago de Fonseca, tendremos que esperar a Goya en su pintura negra o incluso a un Münch en su famoso cuadro del grito, y al dolor psicológico del joven San Sebastián de San Benito no le encontramos parangón hasta el Picasso del periodo azul y

---

<sup>25</sup> En torno a la fuerza expresiva del dolor J.M. Martínez alude a Winkelmann y Lessing para definir el dolor que expresa el Laocoonte, un dolor contenido que se expresa en el cuerpo y en el rostro, pero alejado de la rabia y furor que le atribuye Virgilio al Laocoonte. La escultura del Laocoonte no lanza ningún grito terrible. La apertura de la boca más bien indica un suspiro ahogado y comprimido. Esto es lo que opina Winkelmann sobre el poema que Saboleta escribió en 1506 sobre El Laocoonte en el que se expresa como Virgilio en términos de intensidad, algo contrario a sus ideales artísticos. Lessing culmina la interpretación de Winkelmann basada en " la noble sencillez reposada grandeza del arte "en su" Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía" 1766, donde cuestiona si el dolor debe expresarse con violencia o con comedimiento, resolviendo el dilema al considerar que El poeta se deja arrastrar por la cólera y el artista por la armonía en su búsqueda de la belleza. EL Laocoonte expresa dolor, pero ante todo aceptación, lo que le permitirá ser un modelo formal y espiritual cristiano. J.M. Martínez pág. 461. En este sentido Berruguete es más un poeta en la translación del dolor inaudito de Abraham, pero llega en su representación de San Sebastián a la belleza suprema, tal y como la considera Winkelmann, al expresar de forma contenida el dolor silencioso e íntimo del joven Santo.

<sup>26</sup> Orueta pág. 55 es la emoción de la naturaleza que el alma de nuestro artista sabe percibir y poner en la obra con una fogosidad de la que no hay ejemplo en el arte... el dolor que expresa Berruguete es un dolor universal que él siente en consecuencia de vivir tiempos convulsos (saqueo de Roma 1528) y de una crisis del humanismo. Siguiendo a Francisco de Holanda, escribe Orueta y Pajares en torno al alma particular que infunde a sus esculturas, una sensación de angustia y de ahogo sin causa aparente algo existencial del propio artista que de acuerdo con Longhi también vemos en Pontormo y Rosso.

rosa, cuyos personajes, muchos de ellos títeres circenses parecidos al joven Santo, nos estremecen en igual medida.

## EN TORNO A LA AUTOGRAFÍA DE LA TALLA

Alonso Berruguete, al no conseguir los encargos esperados como pintor del círculo real que seguramente propiciaron su vuelta de Italia, se centra en la realización de trabajos escultóricos, aprovechándose de los conocimientos y la práctica que desarrolló en Italia donde Vasari cuenta que participó en el concurso para copiar en cera al Laocoonte recién descubierto, lo que aporta una idea del nivel de consideración y de interacción con otros grandes artistas que debió tener ahí Alonso Berruguete <sup>27 28 29</sup>.

---

<sup>27</sup>Tommaso Mozzatti 2007 y 2014 defiende una actividad escultórica, aunque de forma excepcional durante la última parte de su periodo italiano, pero sólo en madera policromada y no en mármol, tal y como lo hicieron Diego de Siloé y Bartolomé Ordoñez. De aquí que defienda la atribución a Berruguete de la "Madonna della Cintola", Basílica del Santo Spirito, como un "raro esempio italiano" ya señalada por M. Gracia Ciardi Dupré, poniéndola en relación con la virgen de la Anunciación del Retablo de Mejorada de Olmedo, ambas muy en la línea de Donatello. Sin embargo Mozzatti niega la atribución a Berruguete del magnífico relieve "Deposición de Cristo" en el sepulcro "Capella Teodori" Nápoles sugerida por M.G. Ciardi Dupré 1968, asignándolo al taller de Ordoñez en base a ser hijo de pintor, a que su primera inspiración fue la práctica pictórica que pretendía perfeccionar en Italia, a que no aparece el nombre de Berruguete en los documentos florentinos de Carrara, cosa que si ocurre con Diego de Siloé y Bartolomé Ordoñez, a tener constancia de la falta del suficiente de espacio para el ejercer el trabajo del mármol en la casa alquilada con Bembo y a que Miguel Angel en su última carta 1512 se refiere a él como pintor. Gian Carlo Gentilini, a propósito de su propuesta de una estancia en Nápoles antes de embarcar para España, defiende la autoría de dicho relieve a Berruguete en base a notas estilísticas berruguetescas y a su relación con varios dibujos del ámbito de Donatello que influyeron en su madurez artística "Deposizione" Uffizi inv 14525 y "Dollenti" de Bandinelli, British Museum. El hecho que participara en el concurso del Laocoonte en 1510 podría ser un hecho significativo de que estaba familiarizado con la técnica escultórica si no fuera porque los pintores practicaban sus diseños en cera o yeso y dicha práctica les daba el conocimiento plástico indispensable para después pasarlos a dibujo. Arias Martínez 2014 p174. En todo caso Arias Martínez mantiene como muy significativo el dominio que debía tener Berruguete en el ejercicio de la plástica incluso de la "pittura statuaria" para ser elegido dentro del elenco de artistas que debían de competir copiando El Laocoonte ante juicio de Rafael y Bramante. No es desafortunado por lo tanto pensar en réplicas de modelos donatelianos Caglioti 2001 p 115. Más que obras propiamente esculpidas habría que considerar terracotas similares a las atribuida a Jacopo Sansovino Del Bravo 2008 o incluso "la Madonna coll bambino", un estuco muy berruguetesco del Museo Castelvecchio.

<sup>28</sup> . Gian Carlo Gentilini pág. 81 2014 alude al buen hacer que se percibe en la "Madonna della Cintola" atribuida a Berruguete del periodo italiano, como se mueve tímidamente en perfecta sincronía con la expresión de humildad y agradecimiento y como espléndidamente giran sus paños, buscando como en Donatello la desnudez del cuerpo, tal y como hacían los antiguos.

<sup>29</sup>Parrado del Olmo atribuye como primera obra escultórica de Berruguete en el ámbito castellano el Calvario del retablo mayor de Olivares de Duero en Valladolid cuyo estudio compartió Parrado con el profesor J.J Martín González con ocasión de su restauración. Véase G Weiss 1925 y F Portela 1977. "En este grupo escultórico domina un expresionismo crujiente una artificiosa deformación y un dinamismo impetuoso"... Los rasgos faciales del San Juan refuerzan su dramatismo con los ojos en posición oblicua, la boca entreabierta y la nariz recta. La técnica es abocetada, con incorrecciones y las consabidas chapucerías y manos grandes desproporcionadas..." Todo ello en conexión con la forma de hacer del Maestro cuando trabaja las esculturas de los cuerpos altos. Parrado percibe también una influencia directa de Miguel Ángel en la forma de disponer los hombros muy cargados y una relación evidente con el manierismo florentino en el alargamiento del canon, la serpentinata, el movimiento y los pliegues

Alonso Berruguete como escultor se distingue por combinar unas formas apuradas y meticulosas que pueden alcanzar un gran virtuosismo técnico con una patente despreocupación por ciertos acabados. En él lo finito y lo non finito<sup>30</sup> están indisoluble e intencionadamente unidos por su proceso creativo como diseñador, escultor y pintor, sin perjuicio de utilizar en ocasiones este recurso en su forma más miguelangelesca de resaltar la expresividad de las formas y de su movimiento.

Alonso Berruguete cuando esculpe para los cuerpos inferiores de los retablos y muy especialmente para su banco, lo hace imprimiendo su singular impronta, con una factura que muestra un gran detalle y esmero. Así cuando talla los pies del San Pedro, los hace como si los trabajase en cera, nervudos con empeine alto, marcando meticulosamente los talones, los tendones y ligamentos<sup>31</sup> así como definiendo los dedos un tanto ganzudos, como los del Abraham o el San Jerónimo de San Benito o más alargados, elegantes, pero igualmente bien cincelados como los del San Pablo mucho más parecidos a los del San Sebastián de San Benito y a los del San Roque del Museo del Marés. En los brazos suele mostrar con acierto la conformación ósea y muscular canalizando para ello muy hábil y sutilmente el reflejo que produce la luz en la materia para sugerir de forma natural los huesos y los músculos<sup>32</sup>. En las manos, Berruguete, como ocurre en el Greco, centra gran parte de la fuerza expresiva de la obra. En los cuerpos superiores del retablo normalmente estas son grandes, desproporcionadas y mucho menos trabajadas, a diferencia de las esculturas de los cuerpos inferiores en las que se afana técnicamente Berruguete, haciendo unas manos tensas unas veces como las del San Pedro o indolentes en otras como la mano derecha de San Pablo, demostrando un conocimiento casi científico de las formas humanas.

En estas esculturas de reducido tamaño y de fino acabado es donde mejor se aprecia las técnicas italianas y, paradójicamente, donde se comprende en toda su plenitud esa tendencia al non finito tan Miguelangelesca que él solo debió conocer en sus albores, pero que supo desarrollar como propia. Miguel Ángel, ya en sus primeras obras, como la Batalla de los Centauros o en la Virgen de la escalera y desde luego en el San Mateo del Duomo de Florencia, experimenta con este recurso con el que dota de mayor expresividad a sus obras que culmina en los esclavos de la tumba de Julio II y en sus composiciones del Día y la Noche de las tumbas de Juliano de Medici; siendo quizás ahí donde se perciba más tal efecto en la forma que lo interpretará Berruguete, en la medida que Miguel Ángel en esa obra alterna unas formas muy pulidas que definen meridianamente un movimiento lánguido y melancólico, con unos acabados

---

convencionales. Muchas de estas razones las reitera Parrado para atribuir al propio Berruguete las esculturas de San Pedro y San Pablo objeto de este estudio. Parrado del Olmo Agosto 2016

<sup>30</sup> En torno al "non finito" ver Arias Martínez, Orueta. Giancarlo Gentilini lo relaciona a la tradicional capacidad resolutoria de Donatello basada en una brevedad en el hacer ya indicada por Vasari que aparecen en el abocetamiento y non finito de ciertas figuras de la Cantoria como la expresión más poética del arte que "con pochi golpi in un subito si esprime il concetto dell animo" en contraposición "a la diligenza e la fatica nelle cose pulite".

<sup>31</sup> Orueta hace referencia a unos ligamentos transversales en las manos y los pies que dotan a sus esculturas de una gran fuerza expresiva de contracción mecánica y de fuerza nerviosa. Orueta pág. 64 los considera una modalidad de su factura y los suele marcar con una saliente vigorosamente marcada.

<sup>32</sup> Véase Parrado del Olmo " San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete Agosto 2016.

intencionadamente desdibujados que dotan a esta composición de un halo de misterio, desasosiego y melancolía tan humana a la vez que universal. Sin embargo, en Berruguete el finito y no finito es algo inherente a el mismo, en el sentido que es, más que una elección de un recurso artístico, un elemento intrínseco a su proceso creativo, diría yo casi de su técnica artística o incluso de sus propias carencias y por ende de su genio artístico en esencia pictórico aun cuando esculpe<sup>33</sup>.

por el movimiento sumamente grave, sincrónico y natural que une a la Virgen con el Cristo yacente. En definitiva, su técnica escultórica, no apurada en ocasiones justamente lo es así por no querer el maestro deslindarla de su faceta como pintor. De aquí que cuando talla el bucle tan Donatelliano del cabello laceo y de viejo del San Pedro, lo deja sin acabar para perfilarlo a punta de pincel, lo mismo que ocurre con las puntas del cabello, la barba o las uñas del San Pablo o los mechones deshilachados del San Sebastián de San Benito, tan parecidos a los hilos de pelo de nuestro San Pedro. De este modo las mejores esculturas de Alonso Berruguete sólo podemos apreciarlas en su plenitud al contemplar el resultado artístico de esa sin igual simbiosis entre lo esculpido y lo pintado<sup>34</sup> y que sea fundamental para valorar técnicamente sus tallas el que la policromía, especialmente las carnaduras y tratamiento del pelo, sean originales y no estén desvirtuadas por restauraciones posteriores.

En este sentido, tal y como resalta la restauradora Sara Cavero, quizás el activo más relevante del San Pedro y San Pablo que nos ocupa, no sólo sea su homogénea maestría de ejecución tanto de talla como de policromía, ambas dignas Alonso Berruguete, sino por su excepcional estado de conservación, el cual nos permite estudiar a fondo la forma con que combina como nadie todas sus facultades como artista.

En los cuerpos altos del retablo de San Benito y muy especialmente del Colegio de Santiago de Fonseca, A. Berruguete simplifica los planos, suprime matices, interesándole solo los contornos que dotan de movimiento a las esculturas. Su técnica escultórica se torna seca y cuando trata los pliegues de los ropajes, lo hace de forma angulosa, con dos o tres líneas rectas combinadas en ocasiones con alguna centrífuga. Es, sin duda, el Berruguete más esencialmente puro, más moderno, más escenográfico y

---

<sup>33</sup> Véase "The sculpture of Michel Angelo" donde Umberto Baldini enumera las diferentes interpretaciones que se han dado en torno a este recurso que van desde que procede de la insatisfacción al puro aburrimiento tras pasar el furor creativo. Marini lo considera consecuencia del eterno conflicto entre espíritu y materia. Thode cree que surge de su preocupación por la dificultad de dotar a las formas paganas de un contenido cristiano. Venturi y Bertini lo ven como una fórmula para ensalzar las formas mediante el contraste entre áreas muy pulidas y otras inacabadas. Bertini añade que la intensidad emocional aumenta cuando el movimiento emana de una lucha de la forma para liberarse del bloque de mármol

<sup>34</sup> Arias Martínez 2014 profundiza el hecho que la escultura policromada fuese la forma artística más requerida en España por la Iglesia, principalmente por su verismo y naturalismo, lo que dio una oportunidad a Alonso Berruguete para desarrollar su genio en una completa síntesis de disciplinas, permitiéndole imprimir sobre la madera conceptos que los pintores italianos más transgresivos de su generación, como Pontormo, lo hacían sobre tabla o tela. Arias Martínez pone en relación los estudios preparatorios de Pontormo para los frescos de S Lorenzo 1546 con los pequeños relieves de la silla arzobispal Toledana del diluvio y del Juicio Final, la serpiente de bronce y el juicio universal, realizados por Berruguete en 1548, no encontrando otro ejemplo en ámbito español de tal audacia compositiva sin orden ni perspectiva. El de la serpiente de Bronce y el Diluvio tienen una clara referencia en el cartón de la batalla de Cascina de Miguel Ángel siguiendo lo que indica MC García Gainza pág. 17.

más próximo a sus propios dibujos. En este sentido, es sorprendente apreciar la coincidencia estilística que hay en las esculturas del Calvario del Retablo de Santiago de Fonseca, de su San Andres o del San Bartolomé y de todo el conjunto escultórico con los dibujos de insuperable dinamismo, de líneas quebradas, nerviosas y arrebatadas de Pontormo, muy próximos ambos y, en alguna medida antecedentes lejanos de las "Demoiselles D Avignon" de Picasso, cuyas formas desafiantes, angulosas, esculturales, tan en la línea de Berruguete, constituyen probablemente el manifiesto artístico de mayor transcendencia del siglo XX.<sup>35 36</sup>

Una particularidad de estas esculturas y que aparece en muchas de las esculturas de Berruguete es que están escavadas y no talladas en el dorso para facilitar su colocación y anclaje como ocurre con el Levi, el calvario de San Benito y en la mayoría de las esculturas de su banco, así como en varias esculturas del Retablo de Santiago de Fonseca, como notoriamente lo está su San Bartolomé. Así mismo muchas aparecen sólo talladas o pintadas con detalle por el lado que serían vistas, lo que nos muestra el carácter innovador del Maestro centrado en la escenografía del retablo y no en las obras escultóricas en concreto. Incluso algunos tienen un corte plano al final de la cabeza, como ocurre con nuestro San Pablo y en el mal identificado como San Pedro o los angelotes en el Colegio de Santiago de Fonseca<sup>37</sup>. (ver catálogo fotográfico)

Otro de los nudos gordianos de la obra escultórica del Maestro y que aparece si cabe en su máximo esplendor en el San Pablo es la forma en que trata la túnica que se mueve al compás de un movimiento en espiral, cae en una sucesión de pliegues en forma volutas muy similares al tratamiento del Levi, se ciñe al cuerpo al avanzar el Santo la pierna derecha cuyo muslo queda evidenciado por el destello de luz que cae sobre él y cuyo vientre desvela sutilmente el ombligo entre cadenciosas oleadas de paño que nos recuerda algunos relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo. Así mismo, es absolutamente magistral la manera en que esculpe los hombros, cuya forma define una perfecta línea propiciando todo el movimiento helicoidal de la escultura al bajar por la espalda la túnica pegada al cuerpo que se contorsiona de forma medida.

Todo esto no es solo un diseño inspirado, como ya hemos mencionado, en las esculturas clásicas griegas, sino un auténtico "tour de force" de técnica escultórica y un dechado de talento artístico que vemos en las obras escultóricas que ejecuta con mayor esmero y detalle, muchas de ellas correspondiendo al banco por su situación más cercana a los fieles. Esta manera tan especial, tremendamente elegante de tallar la caída de los paños, en perfecta sincronía con el movimiento y marcando las líneas maestras del diseño es uno de los sortilegios de la mano de Alonso Berruguete y una de las claves para distinguir el carácter autógrafa de su obra escultórica.

---

<sup>35</sup> En torno a la simplificación de planos y el carácter casi cubista de su escultura que a su vez encontramos en dibujos de Pontormo ver Orueta pág. 60, 61. Así mismo Arias Martínez, pág. 344 cat "Norma y Capriccio", menciona su mayor preocupación por el concepto que por la forma y de la economía de medios tanto a nivel de la talla como de la policromía, por estar destinadas la mayoría de sus obras a estar colocadas a gran distancia del espectador.

<sup>36</sup> Arias Martínez 2014 trata también la importancia de la economía de medios en Berruguete en función de la colocación final de la estatua.

<sup>37</sup> En torno a falta de importancia "del dietro" en las esculturas de Berruguete véase también Arias Martínez pág. 344 cat Norma y Capriccio.

Por último, Alonso Berruguete tiene una especial predilección por tallar bocas abiertas, como anhelantes, marcando mucho las comisuras y en cuya cavidad pueden percibirse los dientes e incluso la lengua, pintados a veces y otros esculpidos, en un auténtico alarde de combinación de técnica escultórica y pictórica. Todo esto, unido al entrecejo fruncido y los ojos hundidos, otorga una expresión de profundo dolor a sus personajes que en el caso del San Pedro muestra un sufrimiento concentrado en su sentimiento de culpa y en el San Pablo frontalmente una expresión de desasosiego y de extenuación espiritual, como también nos lo expresa tan hondamente el San Sebastián, el Abraham o el San Jerónimo de San Benito Este elenco de recursos artísticos cuyo origen está en la Grecia de Skopas, vuelve a aparecer en el quattrocento con Donatello más dramático ("Lamentación por Cristo muerto".1460 Victoria & Albert Museum), con Pollaiuolo (Hércules y Antaeus 1460 M Bargello, Florencia) y Leonardo (un hombre engañado por los gitanos. 1493 Royal Collection), cobrando toda su influencia con el descubrimiento del Laocoonte en 1506, cuando lo asimila magistralmente Gian Francesco Rustici en sus Terracotas 1510 del Louvre y del Bargello inspiradas en la batalla de Anghiari 1504 - 1505 de Leonardo y se divulga con la "bocca" de la "verità" en Roma a principios del siglo XVI. (En Santiago de Fonseca los medallones con cabezas de profetas recuerdan, por su simplicidad y frontalidad, a la "bocca" de la "verità" y a las máscaras romanas). Alonso Berruguete integra estos recursos artísticos de forma muy personal dotándoles en ocasiones de una fuerza casi volcánica. En este sentido el alarido de Abraham o del San Jerónimo se inscriben en los precedentes de muchas de las más desgarradoras escenas religiosas y mitológicas pintadas por Caravaggio varias generaciones después (cabeza de Medusa Florencia Galería de los Uffizi) y ya en el umbral del siglo XX adquiere una actualidad en el Grito de Münch (1893).

Otras características de la talla de Berruguete que distinguimos en estas esculturas es como trata el pelo con poco relieve, con suavidad, a diferencia de la forma ensortijada de Juni, tratándolo él como más apelmazado, de ahí que sus barbas den la impresión de estar humedecidas y casi siempre terminando el efecto alargado a punta de pincel, clavándose en el pecho, como El Greco las pintará después en sus apóstoles<sup>38 39</sup>.

## EN TORNO A LA AUTOGRAFÍA DE LA POLICROMÍA

La capacidad y el reconocimiento que debió de tener en Alonso Berruguete como policromador en parte se debe al dato muy revelador que la catedral de Oviedo<sup>40</sup> estuviera a punto de contratarle en 1522 para realizar las policromías de su retablo

---

<sup>38</sup> Véase Orueta, Azacarrate, J.M. Martínez, M. Pajares, García Gainza, Parrado del Olmo y Arias Martínez.

<sup>39</sup> En relación con sus barbas puntiagudas, un tanto humedecidas y muchas clavadas en el pecho, como ocurre en nuestro San Pablo, Véase Parrado del Olmo Agosto 2026. Es sugerente ponerlas en relación con Lomazzo en sus preceptos que considera las formas que produce el fuego como las que mejor reflejan lo que es el movimiento por terminar en punta y variar continuamente de forma, como lo son las figuras alargadas en continua torsión de Berruguete o cuando están comprimidas en hornacinas de las que consiguen salir por los laterales como llamaradas.

<sup>40</sup> Véase Simancas consejo real leg 9 fol1 hoja y Gomez Moreno "el retablo mayor de la catedral de Oviedo".

mayor que al final encargó al más considerado policromador castellano del momento, León Picardo<sup>41</sup>.

Estas esculturas, si en algo se distinguen del resto de la obra conservada de A. Berruguete, con la excepción de la Pietá de Santiago de Fonseca<sup>42</sup> es por el estado de conservación tan excepcionalmente bueno de su policromía el cual nos permite conocer mucho mejor las técnicas que utilizó el Maestro, demostrando un gran esmero y precisión en su ejecución por estar destinadas estas esculturas a ser contempladas de cerca al pertenecer al banco de un retablo. En este sentido merece la pena el detenernos en varios puntos, con independencia de que en el informe de la restauradora Sara Cavero, se traten con mayor detalle<sup>43</sup>.

La primera cuestión que sobresale en estas obras, tanto en las encarnaciones como en los estofados y troquelados, es la enorme minuciosidad del trabajo unido a una libertad de ejecución que sólo puede ser ejecutada por un maestro y que en la obra de Alonso Berruguete sólo nos ha llegado en contadas ocasiones. Seguramente esta escasez de notables ejemplos de policromías sea debido a las sucesivas restauraciones y limpiezas que ha sufrido el corpus escultórico renacentista español principalmente en el siglo XIX, lo que ha impedido un estudio concienzudo de sus técnicas y el distinguir diferentes niveles de calidad y maestría<sup>44</sup>.

La minuciosa y extrema delicadeza la distinguimos en como pinta, con muy finas pinceladas, los pelos de la barba y arrugas del rostro del San Pablo, en como perfila el bucle tan donatiliano del pelo del San Pedro, superponiendo un doble tono, uno pardo y otro blanco, lo mismo ocurre con su barba canosa donde define individualmente sus pelos y en el entrecejo de ambos santos señalado con unas finísimas líneas ocre. En los estofados también se aprecia una suma delicadeza donde cualquiera de las formas las alarga el maestro terminándolas en un ligero y finísimo bucle. Este trabajo es de una enorme riqueza, principalmente el de San Pedro donde encontramos tres diseños diferentes de esgrafiados, otro diferente para las corlas y otro para el grafismo del oro. Los esgrafiados del San Pablo son menos opulentos, aunque desde luego destacan unos corlados finísimos que se distinguen en su más que sobresaliente espalda que al tornarse en espiral nos los enseña a contraluz. Ninguno de sus diseños son iguales, aunque sigan todos el estilo al de San Pedro. Si comparamos esta policromía con la de las esculturas de San Benito hallamos una relación evidente en como pinta las encarnaduras, los ojos y sobre todo los las puntas del pelo y la barba siempre terminados en forma curvilínea, sin embargo, los esgrafiados son mucho más burdos y repetitivos en San Benito y sólo

---

<sup>41</sup> En torno a la importancia que tuvo Berruguete como pintor en Italia véase Longhi y sus seguidores Zeri, Criseri, Becheruzzi y Mozzati. ... también Jesús Mazariegos Pajares 1975 en "Alonso Berruguete pintor" 1975 donde trata el menosprecio que hubo en la crítica hacia su pintura frente a su escultura hasta la publicación del célebre artículo de Longhi. Es casi unánime la opinión que en Italia su consideración era la de pintor, tal y como se deduce de las célebres cartas de Miguel Angel y de que su obra más importante de ese periodo sea su participación en la Coronación de la Virgen de Filippino Lippi mencionada por Vasari. Su obra escultórica aparece fundamentalmente en España y es producto de la adaptación al medio principalmente eclesiástico y su progresivo distanciamiento de la corte de Carlos V como pintor real.

<sup>42</sup> Véase El colegio Mayor del arzobispo Fonseca. 1977 de Manuel Sendín Calabuig.

<sup>43</sup> Véase informe de restauración de San Pedro y Dan Pablo de Sara Cavero.

<sup>44</sup> Véase artículo René Payo.

pueden ser comparados los que nos ocupan con aquellos que aparecen en el retablo de Santiago de Fonseca y muy especialmente en el manto de su Pietá que, por no tener casi limpiezas y por la gran calidad de su ejecución, constituye sin duda la base más fiable con la que comparar el magnífico trabajo de esgrafiado sobre todo del San Pedro<sup>45</sup>.

La libertad de ejecución es algo consustancial a estas obras y es pieza angular para demostrar que han sido directamente ejecutadas por un pintor con unas cualidades tan especiales y no estereotipables como Alonso Berruguete. De aquí que la demostración del carácter autógrafo de su policromía sea el mismo que el de su pintura, cuyos ejemplos notables encontramos en el propio retablo de Santiago de Fonseca. Esta misma libertad de ejecución, no solo la hallamos en el tratamiento tan resolutivo y valiente de como perfila los ojos, el pelo o las uñas, sino la percibimos también en la ejecución de los esgrafiados y troquelados que si bien sigue una plantilla, esta es complementada y modificada sin criterios específicos, lo que convierte a estos diseños en únicos, como lo son aquellos ya referidos del manto de la Pietá de Fonseca o en menor medida por su precario estado de conservación, los esgrafiados de San Roque.

Íntimamente unido con lo anterior es importante resaltar la gran homogeneidad de la calidad de toda la policromía de la obra, de su unidad de estilo y de la manera tan coherente cómo se integra con el resto de las esculturas y con las decoraciones que componen el retablo de Santiago de Fonseca (Salamanca). Los bucles, los mechones, las formas de los dibujos de los estofados, los propios grutescos de las decoraciones e incluso sus pinturas, muestran acabados curvilíneos y un tanto deshilachados. Su falta de respeto a los modelos preestablecidos, sus mismas incorrecciones, modificaciones y sin duda su voluntad de no acabar ciertos detalles, son elementos claves para determinar su carácter autógrafo<sup>46</sup>. Como lo son igualmente la tremenda expresividad que consigue en estas esculturas<sup>47</sup> cuando, con escasamente cuatro manchas de color, pinta los ojos, ambos claramente asimétricos, enmarcados en un cuenco siempre rugoso, con un nivel de fuerza en la mirada distinto para cada uno y que nos transmiten una profunda tristeza en el caso de San Pedro y desasosiego en el caso del San Pablo contemplado de frente, de lucida fogosidad visto desde un perfil y de éxtasis desde el otro. Esta capacidad de transmitir un sentimiento espiritual por la sinceridad y verismo que emana una mirada es algo reservado sólo para los grandes genios pictóricos, los únicos con un talento natural para dotar de un significado al par de toques de color que integran una pupila y un iris. No es una casualidad que en su San Sebastián, Berruguete alcance el nivel de los grandes genios de la pintura cuando nos subyuga esa mirada absorta de mártir ya sin aliento para luchar. Ahí llega al nivel de un Velázquez, un Watteau o un Picasso, por mencionar tres genios que, cada uno en su época, supieron transmitir mediante una mirada un sentimiento de profunda melancolía.

---

<sup>45</sup> Orueta pág. 65 describe su policromía como muy especial y perfectamente armonizada con sus ideales artísticos. ...es brillante, no mate como se usaba entonces y emplea un recurso muy poco común el dorar con brillo grandes superficies. sus encarnaciones son ricas y muy contrastadas en sus matices muy carminosas y cálidas... sus estofados conforman un conjunto muy fino y delicado sobre verde azul o pardo y libre en su ejecución cuando lo hace Berruguete, tal y como alude Pajares pág. recogiendo una cita de Cossío.

<sup>46</sup> Véase Cossío, M. Pajares y René Payo.

<sup>47</sup> Parrado del Olmo "San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete".

Asimismo, otra piedra de toque que nos desvela el carácter autógrafa de su policromía es su perfecta sincronización con la escultura y en última instancia con su diseño. El non finito se perfila siempre atinadamente a punta de pincel, cuando trata el bucle de San Pedro o las uñas con una levísima pincelada blanca a veces resaltada por una línea negra, como las vemos también en nuestro San Pablo, en el San Roque, o cuando deja sin esculpir los últimos dedos de las manos y los pies o cuando pinta individualmente los pelos perfectamente engarzados con la forma en que talla los bucles de la barba humedecida o las típicas cejas fruncidas del San Pablo trazadas igualmente con una sola línea siempre curva e huidiza. Este indisoluble efecto artístico conseguido por la gubia y el pincel solo puede responder a un mismo talento, a una misma concepción artística y a una misma destreza en su ejecución<sup>48</sup>.

Por último, ambas esculturas representan un elenco de técnicas de policromía, único por su estado de conservación y por su enorme calidad artística.

Una incipiente técnica de pulimento al óleo de las carnaduras utilizada por Alonso Berruguete sólo en aquellas esculturas de banco como El San Sebastián y el Abraham de San Benito, muy innovadora para 1529 y lógicamente resuelta todavía de manera un tanto tosca en sus acabados, tiene una magnífica expresión en el brazo derecho del San Pablo un tanto escocido en sus extremidades, con una graduación de color sumamente conseguida y realizada con un brillo muy natural que parece dirigir la luz para definir las formas. En igual medida las encontramos en el Ecce Homo de Mejorada de Olmedo, en el Magnífico San Sebastián de San Benito y en la pierna izquierda del San Roque del Museo del Marés con unas carnaduras igualmente bien pulidas y coloreadas. El San Pedro tiene un tono más blanquecino en sus carnaduras en contraste con San Pablo mucho más rojizo, pero en cuyo rostro igualmente marca los pómulos con unas pinceladas rojizas muy evidentes que le dan ese aire tan natural y encontramos igualmente en el mal identificado San Pedro de Santiago de Fonseca<sup>49</sup>.

Los estofados, realizados al temple, muy innovadores en sus diseños sobre fondos verde cardenillo o azul azurita en contraste con el oro y el tono rojizo de las corlas, son todos ellos de una finura y suntuosidad sólo demostrada en igual medida en la Pietà de Fonseca, estando inspirados seguramente en el recuerdo que A Berruguete tuvo de los gajos del Domus Aurea con decoraciones vegetales que él estiliza si cabe más, añadiendo finísimas líneas en cada elemento dotándoles de una gran originalidad. Los motivos representados tendrán un efecto revolucionario en la escuela castellana sobretodo en la disposición de fajas horizontales, reservando los más bellos estofados para las cenefas de los mantos y las túnicas. Merece la pena insistir en los diseños tan originales de los esgrafiados muy relacionables con los de la Pietà y los del San Roque e incluso con los diseños de muchos de los relieves decorativos de Santiago de Fonseca.

---

<sup>48</sup> Cossío sentará las bases para la crítica moderna, indicando la dificultad de separar la talla de la policromía en Berruguete, en la medida que forma un todo, siendo el primero que considera a Berruguete como un escultor fundamentalmente pictórico por superar lo pictórico a lo plástico y donde el pincel corrige a los volúmenes. Así mismo Camón Aznar acepta todas las extravagancias del pincel de Berruguete como rasgos manieristas aún más renovadores que los italianos considerándolo como un adelantado, un incomprendido solitario que se anticipa al Greco y a las formas barrocas Cap. I "la fortuna crítica de Alonso Berruguete pintor" Mazariegos Pajares pág. 31 a pág. 47.

<sup>49</sup> Véase Carrasson Lopez de Letona "las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos" Mayo 2006.

Todos ellos tienen una elegancia, una estilización y homogeneidad que no encontramos en San Benito y que hacen de este conjunto escultórico una transición a la obra que hará Alonso Berruguete en Toledo<sup>50 51</sup>

Las corlas son quizás el elemento más original de la policromía de esta pareja de esculturas y sobretodo el más raro al estar esgrafiadas y en tan buen estado de conservación. De aquí que merezcan un estudio muy especializado en este caso realizado por Sara Cavero restauradora de estas esculturas. Están situadas en el interior del manto de San Pedro y la capa de San Pablo y realizadas en colofonia según indican los análisis estratigráficos. Otro ejemplo de corla lo encontramos en el manto rojo del Ecce Homo, si bien no se han encontrado otros ejemplos de corlas esgrafiadas en la obra de Alonso Berruguete, salvo quizás en el forro del manto del San Roque Museo del Marés donde percibimos un diseño muy original esgrafiado en plata a base de tréboles sobre un fondo igualmente rojizo que, a pesar de su pobre estado de conservación, bien podría corresponder a esgrafiados corlados. Esta escasez de ejemplos no significa que Berruguete no haya utilizado esta técnica en otras obras, sino que la extrema fragilidad de esta técnica y su dificultad de mantenerse en un estado de conservación mínimamente óptimo hayan hecho desaparecer la consistente transparencia inherente a esta técnica, haciendo difícil diferenciar, su efecto traslúcido y casi calidoscópico, de los simples estofados semitransparentes, lo que explica que tampoco se haya señalado dignos ejemplos de corlas en otros escultores castellanos del XVI. En este sentido los mejores ejemplos los encontramos en policromías del siglo XIV, Cristo de Cisneros en Palencia y siglo XV, pero ninguna de ellas está esgrafiada<sup>52</sup>.

El troquelado de las zonas doradas, técnica que encontramos en muchas de las tablas del siglo XV, en el primer tercio del siglo XVI y, sin embargo en menor medida en la obra escultórica, pudo aprenderla A Berruguete en Italia o en el taller de su padre en cuyas obras, como una que se conserva en Museo de Valladolid, percibimos esa técnica que utiliza excepcionalmente en esta ocasión por ser esta una obra para ser contemplada de cerca y en la que demuestra un especial esmero en su diseño y ejecución. El troquel posee 14 circunferencias en torno a una central de mayor tamaño mucho más rico que el habitual que contiene ocho y sigue un diseño libre no siempre sujeto a un patrón como ocurre con en el resto de las técnicas utilizadas en estas esculturas<sup>53</sup>.

## **2.2 TRANSCENDENCIA DE LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE: INFLUENCIAS, CORRESPONDENCIAS Y COINCIDENCIAS CON OTROS MAESTROS**

La obra de Alonso Berruguete, tanto por la relevancia de su figura artística como por el carácter innovador de su desbordante concepción creativa, tiene influencias en muchos

---

<sup>50</sup> Véase el informe estratigráfico de las esculturas especialmente de las muestras de los estofados azul (azurita) y verde (cardenillo) de los estofados y las encarnaduras del San Pablo realizados por ArteLab.

<sup>51</sup> Véase Arias Martínez 2011 y Manuel Sendín Calabuig 1981 e Informe de restauración del S Pedro y S Pablo 2016

<sup>52</sup> Véase las referencias anotadas por Sara Cavero en relación a las corlas en especial la tesis de Luis Angel de la Fuente sobre los metales plateados como policromía y su ponencia las corladuras.

<sup>53</sup> Véase Catálogo de troqueles incluidos en el libro tratado del Dorado, plateado y su policromía y su interpretación por Sara Cavero en su informe de restauración. Véase también "Polychrome sculpture" de Johanes Taubert pág. 97 – 101, Getty Conservation Institute 2015.

de los más geniales artistas españoles, hasta el punto que puede considerársele como el origen de lo que se ha denominado como El Genio español<sup>54</sup>. Por otro lado, su movimiento, expresividad y carácter escenográfico se inscriben dentro de la evolución de un manierismo muy expresivo hacia el Barroco y por ende uno de los precedentes más claros de su máximo exponente Gian Lorenzo Bernini.

Sin duda más relevante que la influencia que tuvo en el devenir de la escuela escultórica castellana del siglo XVI, con insignes figuras como Giralte, Villoldo o Jamete,<sup>55 56</sup> rápidamente reconducida por un gusto hacia formas más romanistas propulsado por el éxito de Gaspar Becerra y los Italianos como Pompeo Leoni<sup>57</sup>, fue el impacto que tuvo ya en siglo XVII, dónde por la expresividad de su movimiento perduró mucho más su espíritu, muy especialmente en la escuela andaluza y en su máximo exponente, Martínez Montañés así como en la figura principal de la escuela vallisoletana del XVII, Gregorio Fernández.

---

<sup>54</sup> Viene a colación de lo que puede considerarse el origen del Genio Español las muy atinadas frases de Azcárate 1961 pág. 14 y ss en torno a la resistencia del pueblo español a perder la tradición medieval en favor del culto de las ideas paganas que idolatran la belleza aparente. EL Renacimiento como tal estaba en contraposición a las ideas religiosas y políticas imperantes en la España de los Reyes Católicos que se consideraba la defensora de la Cristiandad. Esta idea que se forjó durante siglos con la determinación con que lucharon los diferentes reinos de España contra el Islam y que culminó con la conquista de Granada y en su propia unidad como nación y como Estado. Este sentimiento mesiánico prosiguió con la evangelización de territorios americanos recién descubiertos lo que hace surgir un renacimiento fundamentalmente cristiano, opuesto al italiano fundamentalmente pagano en su origen, pero que sin embargo tiene todos los fundamentos para dar impulso a la renovación artística de los tiempos modernos que desembocarán en el manierismo trentino y finalmente en el Barroco. Este renacimiento que en escultura Berruguete es su máximo representante, como lo será después el Greco siguiendo sus huellas, desprecia la forma externa y supedita toda su valoración al nivel de su carácter expresivo en su deseo de agitar el alma del espectador que es conducido de lo visible a lo invisible mediante la percepción intelectual de la belleza eterna. Todo esto explica en parte el dolor irreal del San Jerónimo y el patetismo de su S Sebastián. Berruguete se refugia en el mundo de las ideas de la concepción intelectual coherente con las corrientes neoplatónicas, pero sin perder el contacto con la realidad, con el mundo de las sensaciones y de los sentimientos, siendo justamente ahí donde radica el barroquismo e incluso toda la modernidad de Berruguete. Es esa deformación intencionada de las formas visibles para crear un nuevo mundo de formas que va en paralelo con la ruptura de los pintores abstractos con la visión sensualista de los impresionistas.

<sup>55</sup> Azcárate 1961 pág. 18 y 19. La importancia de Berruguete estriba, en su transcendencia como el protagonista indiscutible del renacimiento español que influye no solo en la plástica castellana del primer tercio del siglo XVI, en su primer colaborador Felipe Bigarni y en sus magníficos discípulos Giralte Villoldo y Manuel Vázquez, sino también en Aragón en Damiant Forment a través del cual su arte se extiende en Zaragoza, Huesca y la Rioja y en Andalucía a través de la influencias que se ejerce en Bautista Vázquez el cual constituye el fundamento de la gran escuela sevillana.

<sup>56</sup> Véase también Parrado del Olmo. Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia 1981; los escultores seguidores de Berruguete en Ávila. 1981, la obra de Francisco Giralte en Valladolid Junio 2009 y "*La influencia de Alonso Berruguete en la escultura del siglo XVI*". Agosto 2016.

<sup>57</sup> Su influencia, aunque superficial y solo comprendida en su esencia por los círculos cultos castellanos, se verá interrumpida por Gaspar Becerra, fiel seguidor de las formas miguelangelescas que con sus figuras más carnosas siguiendo lo que dice Juan de Arfe y algo enjutas fue desplazando lo berruguetesco. En este sentido es significativa la referencia de Pacheco a la célebre frase de Berruguete al contemplar una obra de su nuevo competidor: "que tal quedaba yo, si no hubiera hecho y el Agosto de mi fortuna" Pacheco dice: "Gaspar Becerra quitó gran parte de la gloria de Berruguete,. y ver en sus figuras más enteras y de mayor grandeza y siguieron su camino los mejores artistas españoles.

Sin embargo, es en la pintura donde la originalidad y modernidad de su genio ha dejado con mayor contundencia y profundidad su impronta, de forma individual y en cada caso en un aspecto diferente. Es ahí donde pervive con más fuerza y de una manera más auténtica Alonso Berruguete, haciendo de su arte, aunque sea de forma indirecta, a través y por la importancia de otros genios españoles, una fuente de inspiración, renovadora que confluye en movimientos artísticos internacionales como el Manierismo, El Barroco o ya en el siglo XX en el Expresionismo, incluso en su forma más abstracta de Jackson Pollock. Todo ello hace de Berruguete un genio intemporal, pero ante todo y fundamentalmente moderno<sup>58</sup>.

En este sentido Alonso Berruguete al inicio del siglo XVI es sin duda uno de los primeros artistas que hoy en día podríamos considerar como un genio moderno porque su obra y muy especialmente la que hace para el retablo de San Benito, es una pura manifestación de su alma particular, de su temperamento, de las oscilaciones de su sensibilidad, en definitiva, de lo que hoy denominaríamos su psique<sup>59</sup>.

El grito de Abraham o del San Jerónimo es un alarido de la madre naturaleza mediante el que Berruguete expresa de forma volcánica un dolor universal cuyas raíces están en su subconsciente. Su San Sebastián expresa un estado de perplejidad, de parálisis, casi de ensimismamiento en las raíces de su dolor que impide toda acción de rebeldía. Es el mal de su época, la melancolía, que tan bien expresa Durero y que encontraremos después en la pintura de Velázquez y Watteau, esa sensación de abismo, de caos que se sufre en tiempos convulsos o cuando los genios perciben o intuyen cosas para ellos mismos inexplicables<sup>60</sup>. Esta necesidad de expresar el lado más interno de cada uno lo encontramos en otros genios que conforman todo ellos un sesgo común en la historia del arte, como El Greco, Goya, Picasso, Münch o Jackson Pollock, todos ellos artistas que llegamos a percibirlos como genios por su capacidad de transmitir en sus obras de

---

<sup>58</sup> Santiago Amón en su libro sobre Picasso se pregunta si existe una escuela española o solo maestros españoles imbuidos por el genio español, llegando a la conclusión que, siendo todos ellos rupturistas, su clave radicaría en su inimitabilidad, lo que les impide crear escuela y hace casi imposible una secuencia estilística entre ellos, sin perjuicio que surja lo Berruguetesco, lo Velazqueño o lo Goyesco, por no hablar de lo Picassiano, de lo cual se infiere la falta de discípulos de entidad de estos Maestros que sólo pueden ser superados por otros genios.

<sup>59</sup> Véase Francisco de Holanda, Orueta, Mazariegos Pajares. Todos ellos coinciden en que la obra de Berruguete es pura expresión de su alma particular.

<sup>60</sup> María Bolaños profundiza en la Melancolía en su artículo con ocasión del catálogo para la exposición del Museo Nacional de Escultura de Valladolid "Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España de siglo de oro" 2015. Ahí alude a cómo vivió Berruguete la liquidación de optimismo humanista en un sentido acorde con aquel artista que identifica Felipe Vergara en sus comentarios de la pintura 1560 con un tipo "melancólico, saturnino, fue sin duda airado y mal acondicionado que, aunque quería pintar ángeles y santos la natural predisposición suya... le trae inconmensurablemente a pintar terribilidades y desgarros". María Bolaños pág. 22 profundiza en una cultura de la melancolía, una refinada tragedia espiritual que se convierte en signo del talento metafísico del creador moderno, de su energía mental, de esa "pazzia" que han dejado testimonios Miguel Angel, Pontorno... y desde luego Berruguete. El particular desasosiego que tuvieron que vivir todos los artistas tras el saqueo de Roma en 1528, y que implicó para muchos su destierro, es causa, sin duda, de la expansión definitiva de las ideas extravagantes manieristas por toda Italia, Bohemia, Francia y Norte de Europa, consolidando una segunda generación de artistas que irán perdiendo esa profunda sensación de ahogo y angustia de los primeros años de Pontorno, Rosso o Becafumi en favor de un mayor decorativismo y superficialidad que rechazaron con sumo convencimiento y eficacia las escuelas emilianas de los Carracci y los Caravagistas.(Fig. 13)

forma violenta, estridente y desinhibida, sus recónditos sentimientos individuales que eclosionan como una reacción al mundo externo que a cada uno le ha tocado vivir.

A título de ejemplo solo apuntaré algunas correspondencias como que las hay entre las manos de nuestro San Pablo y las del Ecce Homo de Mejorada de Olmedo con las manos del San Pablo y San Pedro del Greco, Museo Nacional d 'Art de Catalunya. La inestabilidad de sus figuras, la irrealidad de sus planos, así como la forma suave con que trata las barbas, son todas ellas notas comunes que comparte con el Cretense<sup>61 62</sup>.

---

<sup>61</sup> La influencia que puede tener Berruguete en el Greco viene corroborada por Orueta, Azcárate 1961 pag15, y Julián Marías quien sin embargo sorprende al apuntar la indiferencia y casi displicencia aparente que tuvo El Greco hacia Berruguete al no hacer más anotación en su libro de las "Vite" de Vasari que subrayar su presencia en Italia de El Greco, "Historia de un pintor extravagante" 2013 pág. 290. Contrasta dicho laconismo con las palabras laudatorias que Tristán escribe en dicho ejemplar. Este desapego podría en alguna medida justificarse por su cercanía tanto espacial como artística a Berruguete que hubiese podido restar a El Greco ese carácter rupturista y de iniciador de nuevas formas en favor de Berruguete. Su carácter envidioso de las dotes artísticas ajenas, como muestra su sólo aparente desprecio por los frescos de la Capilla Sixtina así lo atestigua. Lo mismo le ocurrirá a Picasso con su palmario silencio ante Goya, su más inmediato precedente. Sin embargo, los paralelismos son evidentes entre Berruguete y El Greco en temperamento y carácter, formación, dotes empresariales, ambiente cultural donde anidó su creatividad y decidida voluntad de ruptura con las formas tradicionales italianas. Su temperamento enraizado con el mundo judeocristiano en contacto con lo islámico, su común carácter contestatario como lo prueba que ambos fueron asiduos en resolver disputas mediante juicios, dando una especial importancia a su ascensión y reconocimiento social, cosa también común en Velázquez; su formación ecléctica pero absolutamente al día en lo que concierne a nuevas tendencias tras su paso por Italia, el ambiente multicultural castellano forjado en el fanatismo, su configuración como genios tardía unido a una técnica particular, su capacidad emprendedora para configurar un taller de grandes dimensiones y sobre todo, su absoluta necesidad de romper con lo tradicional, creando nuevas formas que llamen la atención del espectador; todo ello nos conduce a un corpus con parecidas connotaciones artísticas y a poder considerar a Berruguete un claro precedente del Greco, aún a costa de restar algo al carácter inovativo que desde hace un siglo se ha atribuido del cretense. Ahora bien el hecho que la pintura de Berruguete no sea tan revolucionaria como su escultura, otorgaría en exclusiva a el Greco el mérito de haber sido el primero en el arte de la pintura en romper de forma radical con los principios que guiaron el Renacimiento, muy en especial con la perspectiva tradicional en profundidad e introducir su típico "horror vacui", cuestiones que pudo contemplar el Greco en la obra de Berruguete y muy especialmente en los pequeños relieves del trascoro de la silla episcopal de Toledo ya mencionados. Así mismo debe considerarse que el Berruguetismo todavía inserto en los círculos más cultos Toledanos, especialmente los eclesiásticos, pudo servir muy probablemente como caldo de cultivo para comprender la pintura del Greco y su aceptación como principal pintor de la ciudad arzobispal, por haber ya asimilado una generación antes las extravagancias de Berruguete.

<sup>62</sup> Me gustaría sacar a colación en este apartado el esclarecedor artículo de Parrado del Olmo "la estigmatización de San Francisco", de Alonso Berruguete y una pintura desaparecida de "San Pietro in montorio" por la especial proximidad que a mi entender tiene este relieve del primer cuerpo del retablo mayor de la Iglesia de Santiago de Cáceres con la iconografía de San Francisco y su hermano Leo del Greco y muy especialmente a las que pintó en Italia. Parrado no entra en esta cuestión, pero si defiende su autografía como obra tardía de Berruguete. La composición muy original, con San Francisco con los brazos abiertos formando una diagonal y ligero giro del cuerpo. El hermano Leo en posición de serpentinata y en escorzo, creando espacio donde no lo hay. Como indica Parrado, Berruguete aporta un mayor dinamismo y una grandiosidad espacial que transforman el boceto eminentemente de composición clásica en una versión plenamente manierista que no sería aventurado pensar pudo inspirar al Greco.

Velázquez, por temperamento en muchos aspectos opuesto a Berruguete y a lo que se considera el genio moderno por excelencia, pero sin duda el pintor con más talento para pintar la apariencia de las cosas y más revolucionario en su técnica, se inspira muy probablemente en el relieve de la Visitación de Sta. Úrsula de Toledo de A. Berruguete para configurar la composición de la escena principal de la Rendición de Breda donde escenifica el choque espiritual de dos fuerzas que se funden en un sentimiento de nobleza<sup>63</sup>.

Su obra Maestra, la Transfiguración del remate de la Sillería de Toledo, por su arrebatador movimiento, desbordante energía y una elegante sucesión de contrapostos, se anticipa a las mejores composiciones barrocas de Bernini como la que concibe para La Fontana de Trevi en Roma<sup>64</sup>.

En Goya perviven cepas berruguetescas del periodo de San Benito en su pintura negra y muy especialmente en su "Kronos devorando a su hijo", en su duelo a garrotazos y en la expresividad desgarradora de su perro hundido<sup>65</sup>.

Ya en el siglo XX Picasso coincide con Alonso Berruguete, en su periodo azul y rosa cuyas conexiones con el San Sebastián de San Benito ya hemos mencionado, en sus "Demoiselles de Avignon" cuya disposición y simplicidad de planos recuerdan algunas esculturas del retablo Fonseca y, más sutilmente en su estilo del entrelazo que vemos culminar en la "Muchacha ante el espejo" 1927 y en "el pintor y el modelo" 1926, donde Picasso se vuelca en la idea de reproducir bucles y curvas entrelazadas muy berruguetescas y que tendrá influencia en pintores tan dispares como Marc Ernst, Paul Klee, Georges Braque y sobre todo en Jackson Pollock.

Especial mención merece tener sus conexiones con la obra de Jackson Pollock<sup>66</sup> y

---

<sup>63</sup> En Velázquez no existe más paralelismo con Berruguete que el rupturismo que implican ambos genios, principalmente por la importancia que otorgan a renovar la concepción del espacio tradicional, cuestión que Velázquez eleva de rango al concebir un espacio interior, al pintar un vacío que da solidez al espacio y que envuelve las cosas que lo integran. Sin embargo, Velázquez, como buen connoisseur que fue, sabe distinguir como nadie la calidad y seleccionar sus fuentes de inspiración, siempre que tengan o le permitan alcanzar esa grandeza universal que caracteriza toda su obra

<sup>64</sup> Viene muy a colación para defender el barroquismo de Berruguete las continuas referencias que hace Orueta a que Berruguete quiere actuar en los sentimientos del espectador y la alusión que hace Mazariago Pajares a su concepción espacial y compositiva sublimemente expresada en su Transfiguración donde las figuras están libres en el espacio y donde la luz juega un papel fundamental. Todo ello confiere a Berruguete el carácter Barroco. Georg Weisse en uno de los capítulos referentes a la escultura española se extiende en esta cuestión "Berruguete y otros maestros del barroco temprano.

<sup>65</sup> En las pinturas negras de Goya pervive Berruguete en la medida que puede considerarse en última instancia el precedente más lejano de lo que se ha llamado "la veta Brava" en el arte español y cuyo máximo representante es el Genio de Fuentetodos.

<sup>66</sup> En mi opinión, el sesgo común que une a Berruguete, El Greco, Picasso y Pollock es lo que dota de toda la actualidad al Corpus de Alonso Berruguete y su perfecta interacción es la mejor demostración de la modernidad de Alonso Berruguete. Lo que une al Greco y Picasso es su afán y casi obstinación por la ruptura, la simplificación de las formas y la necesidad imperiosa de expresar sus ideas y sensaciones internas a través de su arte, lo que sin duda puede extrapolarse también a Berruguete y a Pollock. Ruptura en Berruguete y el Greco de todo lo que habían aprendido en Italia y muy especialmente de la composición renacentista, siempre en profundidad y perfectamente equilibrada. Como dice Malraux, refiriéndose a El Greco, "se liberó de Italia" sustituyendo lo apolíneo por lo dionisiaco. Picasso rompe al ser el protagonista del hito de sustituir la pintura figurativa, lanzando "la sonora pedrada" que supuso

Munch<sup>67</sup>, tres personajes turbulentos en lo personal, desafiantes en lo artístico, con una misma fuerza creadora casi telúrica y con una violencia expresiva de igual pureza. Jackson Pollock en sus obras de los años 40 como en su Crucifixión o en 1950 en su "Authum rythm" del Metropolitan" o en su "Number 1A" 1948 del Museum of Modern Art, llega a través de la de influencia directa de Picasso y de su estilo de entrelazo a coincidencias sorprendentes con la obra de A Berruguete. Son obras en su conjunto con un ritmo coreográfico similar, fundamentalmente gestual y escenográfico y que en lo particular también se adivinan coincidencias como su obsesión por las líneas deshilachadas, sus frecuentes truncamientos y la espontaneidad de los acabados, todas ellos señas de identidad de la obra de Alonso Berruguete.

---

"les Demoiselles d'Avignon" en la faz del arte tradicional, por un arte conceptual, disasociado de la realidad visual, descompuesto, configurando un auténtico testimonio o declaración de ruptura. Pollock rompe a su modo y a su manera primando el proceso creativo puramente gestual frente a su resultado final, liberando al subconsciente como única fuente creadora.

La simplificación es un proceso que inicia Berruguete en el diseño de sus esculturas de los cuerpos superiores, esquemático, quebrado y donde solo importa el movimiento marcado por las líneas externas de la composición para impactar con mayor fuerza en el espectador. El Greco sigue esa línea muy especialmente en su "Quinto Sello del Apocalipsis" en el que aparecen unas figuras súbitas, afórmicas, espectrales a la vez que evanescentes y en un absoluto primer plano. Picasso llega a la simplificación por la destrucción total de las formas, por su descomposición y recomposición en nuevas imágenes disasociadas de la realidad, interpelando al espectador que es quién, dirigido por la genialidad del Maestro debe dotarlas de un significado. En Pollock la simplificación se aborda en el proceso creativo mismo, al tener en primer lugar la feliz idea del "dripping", verter la pintura en gotas o arrojarla mediante cubos al suelo, propiciando lo casual, aquello que surge sin más, producto del instinto que en su caso emana con una intensidad feroz y cuyo resultado final le es indiferente. Pollock en definitiva simplifica el arte, desintelectualizándolo por completo, reduciéndolo a la más pura expresión de la psique de su creador, ajeno a toda interferencia cultural.

. La voluntad de expresarse es algo seguramente común a todo artista que en el caso del genio digamos moderno se convierte en una imperiosa necesidad de exteriorizar sus inquietudes, sus ahogos y angustias interiores, como Berruguete lo hace en el grito Heraclítico de su Abraham o en el quejido sordo de su San Sebastián. Picasso se desvela íntimamente en su pintura azul, cuya tristeza infinita en su caso sólo podía explotar en las "Demoiselles d'Avignon" en un acto de rebelión, como una reafirmación de su superioridad como genio y triunfo casi Nietzscheano ante el infortunio y sometimiento de los comunes. En Pollock su subconsciente le lleva a inundar el espacio pictórico de una madeja de líneas nerviosas, muy berruguéticas, en continuos giros y obsesivos movimientos rotatorios pero que sorprendente conforman una obra de igual rotundidad y grandeza que la de Picasso el Greco o Berruguete. Todo esto no es por pura casualidad, por supuesto, sino que es producto de una psique volcánica común a todos ellos que les hace romper por necesidad con todo lo que es cultural y adquirido en el hombre a través su arte, para así verter en su obra toda la esencia de su genio. En ellos lo prioritario es la inspiración creativa, la intuición y no tanto el talento, la técnica la destreza, sin perjuicio que, sobre todo en Picasso, tengan estas cualidades a raudales.

<sup>67</sup> El Berruguete de antes de Toledo y Münch entran en conexión por sus imágenes directas dramáticas e intensas y por la expresión de un profundo nihilismo que surge de su propio inconsciente. "El Grito" y "Bajo las Estrellas" de Münch, Museo de Oslo, son obras que hacen evidente esa coincidencia de espíritus creativos

### **2.3 PROCEDENCIA HISTÓRICA DE ESTA PAREJA DE ESCULTURAS DE SAN PEDRO Y SAN PABLO: RETABLO DEL COLEGIO DE SANTIAGO DE FONSECA (SALAMANCA)**

La posibilidad de que estas esculturas provengan del retablo de Santiago de Fonseca en Salamanca viene dada principalmente por razones estilísticas y de factura, aunque es importante señalar ciertas coincidencias históricas, así como el propio tamaño y proporción de estas esculturas que vendría a apoyar esta tesis que es desarrollada de forma detallada por el profesor Jesús Parrado del Olmo<sup>68</sup>.

EL retablo de Santiago de Fonseca, según indica Pons<sup>69</sup>, remitiéndose a documentos de la época ahora perdidos, fue contratado por Alonso Berruguete en 1529 aceptando en el propio contrato el realizar las esculturas y pinturas de su propia mano, siendo contemporáneo su ejecución con el de San Benito. A diferencia del retablo de Mejorada de Olmedo y del de San Benito ha llegado a nuestros días incompleto, faltando al menos cuatro esculturas de bulto, más el Santiago de la hornacina central y en alguna medida modificado en su estructura original. Su historia ha sido marcada por acontecimientos que comenzaron por la ampliación de la capilla entre 1540 y 1546, lo que obligó modificación del retablo, al incendio acaecido en 1638 que afectó a los cuerpos más altos y al banco, a la abolición de los colegios en 1798, fecha en el que comienza la disgregación de algunas de sus esculturas y a las dos grandes restauraciones del retablo de 1830 y 1970. Todo esto unido a que en el retablo de San Benito, el otro estilísticamente relacionable, están identificadas al completo sus esculturas, ha hecho que las esculturas descubiertas que corresponden por estilo y calidad a la factura al Alonso Berruguete de esta época, se asignen a este retablo de Santiago de Fonseca, sin que hasta el momento haya prueba documental que lo demuestre fehacientemente. De esta manera Manuel Arias y Jesús María Parrado del Olmo han considerado el San Jerónimo del Museo Diocesano de Salamanca o el San Roque del Museo del Marés como pertenecientes al retablo de Fonseca. En este sentido esta pareja de esculturas que nos ocupan muestran correspondencias estilísticas, de factura, de policromía y unas coincidencias históricas e incluso de tamaño que permiten relacionarlas casi con total certeza el banco de este retablo<sup>70 71</sup>.

#### **COINCIDENCIAS ESTILÍSTICAS Y DE FACTURA**

El retablo de Santiago de Fonseca posee un estilo muy homogéneo fácilmente reconocible y diferenciado del de Mejorada de Olmedo, San Benito y o el de la Epifanía de Santiago de Valladolid, en la medida en que es más italianizante en su conjunto. Su característica principal es ser más sosegado y elegante, correspondiendo a un estado de transición creativa entre el de San Benito y el que muestra en la sillería de Toledo. Por otro lado, su calidad de factura es muy uniforme tanto en la talla de sus esculturas de

---

<sup>68</sup> Véase Parrado del Olmo "San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete" agosto 2016.

<sup>69</sup> Véase Pons carta VII tomo XII de su viaje a España pág. 1099.

<sup>70</sup> Manuel Sendín Calabuig "El colegio Mayor del Arzobispo de Salamanca" 1977 Universidad de Salamanca.

<sup>71</sup> Véase Parrado del Olmo Agosto 2016, Arias Martínez 2011 pág. 121 y ss y Orueta 1917 pág. 102.

bulto como de los grutescos de los frisos y en su excepcional policromía que es la de más fina calidad de los retablos considerados como de A Berruguete.

La pareja de esculturas de San Pedro y San Pablo que sin duda proceden de su banco por el tamaño reducido (54 cm) y su desmesurado esmero y detalle en su acabado al ser hechas para ser vistas de cerca, muestran a un Berruguete más comedido, nada estridente, siguiendo la línea del retablo de Santiago de Fonseca, donde las esculturas de bulto se las ve inestables colocadas en bases convexas o muy exiguas, con un movimiento en serpentinata y como enfrentándose a un misterioso viento que las envuelve.

Las correspondencias entre el diseño del San Bartolomé de Fonseca y el San Pablo nuestro, en la medida en que nos recuerdan ambas esculturas a Giacopo Sansovino, sobresalen por la forma en que trata la túnica que se ciñe al cuerpo y marca su vientre, por el juego de brazos que nos evocan aquellos del Ecce Homo de Mejorada Olmedo, por el entrecejo fruncido, el cuenco de ojos hundido y toscamente acabado, así como por la boca entreabierta que muestra más una cierta sorpresa o expectación que sufrimiento. Este sentimiento, siempre de forma contenida, lo encontramos, sin embargo, en la expresión de nuestro San Pedro mucho más en la línea expresiva de la Pietà o el San Juan del Calvario de Fonseca o en el que consideramos nosotros mal identificado San Pedro. Todo ello con una moderación que desde luego no encontramos en el retablo de San Benito donde la exaltación, el contraste, lo imprevisto y una sonora monumentalidad, marcan el ritmo impetuoso de este retablo y de las esculturas que lo componen.

La sensación de inestabilidad es otra de las características comunes en todas las esculturas del retablo de Santiago de Fonseca y que encontramos igualmente en el San Pedro y San Pablo, la cual viene propiciada por tener bases convexas como en el San Juan o alguno de los angelotes o extremadamente pequeñas como en el san Cristóbal de Fonseca y por moverse casi todas las esculturas a un mismo ritmo "alegre ma non troppo", avanzando una pierna y retorciendo el tronco, creando posturas, en contraposto o en serpentinata como lo hace espléndidamente nuestro San Pablo. Esta melodía es muy diferente de aquella que percibimos en San Benito donde, con los mismos recursos y técnica, llega Berruguete a resultados artísticos de tonos mucho más exagerados.

Por último, quizás la nota más singular de nuestra pareja de esculturas, a la vez que más acorde con las del retablo de Santiago de Fonseca, sea sus magníficos estofados dado que sólo encontramos en el manto de la Pietà de Santiago de Fonseca un ejemplo de similar finura en su diseño y factura. En ambos esgrafiados se aprecia una labor de Maestro en la que demuestra, por un lado, un trabajo realizado con gran esmero, minuciosidad y delicadeza, pero también realizado con toda la libertad que confiere ese carácter único a sus diseños tan característicos de la forma de hacer de Alonso Berruguete. Estos diseños curvilíneos, donde cada elemento viene perfilado con finas líneas acabadas en forma de volutas, también los percibimos en el retablo de Santiago de Fonseca en los grutescos de los Frisos y de sus guardapolvos e incluso en la forma de pintar los magníficas pinturas, dando al retablo en su conjunto una homogeneidad decorativa que anticipa lo que será su obra maestra, la sillería arzobispal de Toledo,

mostrando a un Alonso Berruguete a la vez diseñador, escultor pintor y decorador, en definitiva en un auténtico director de orquesta.<sup>72</sup>

## **IDONEIDAD DEL TAMAÑO Y PROPORCIÓN DE LAS ESCULTURAS**

El retablo de Santiago de Fonseca tiene una traza muy similar pero más simplificada que el de S Benito, al punto que es muy parecida su estructura al de las calles laterales de este retablo que tiene una inspiración común en modelos lombardos. De todo ello puede presumirse cual debió ser la conformación del banco que fue parcialmente destruido en el incendio de 1638 y reconstruido a principios del siglo XIX. Este debió seguir el esquema de los cuerpos superiores, situando el tabernáculo justo debajo de la escultura principal de Santiago, hoy perdida, flanqueado por dos hornacinas, con columnas abalaustradas similares a las que hay en los cuerpos superiores, en las que estarían situados a la derecha el San Pedro y a la izquierda el San Pablo. En los extremos del banco estarían colocados los dos angelotes en forma de Atlantes, sosteniendo directamente el entablamento como lo atestigua el que sus cabezas terminen en forma plana. Su altura de 69 cm cada uno y los 54 del San Pedro y San Pablo, algo menor al estar incluidas en sendas hornacinas, corresponden perfectamente con los 83 cm del banco actual reconstruido en justa proporción descendente a los cuerpos superiores<sup>73</sup>.

## **COINCIDENCIAS HISTÓRICAS**

Aunque en el contrato al que refiere Pons no hace mención más que a esculturas de bulto de Santiago, un crucifijo y una Pietà, es muy significativo el hecho que en 1830 con ocasión de la restauración del retablo mandasen a Pedro Micó hacer dos esculturas pequeñas de San Pedro y San Pablo que faltaban en las hornacinas inferiores (actualmente en el Museo Diocesano de Salamanca) justo encima del banco reconstruido<sup>74 75 76</sup>.

El que estas esculturas de Pedro Micó sean tan pequeñas y desproporcionadas en relación con las hornacinas donde estuvieron situadas en el primer cuerpo (ver fotografía) y el que, aún no siendo iguales, recuerden en estilo y formato en alguna medida a las nuestras, nos induce a pensar que fueron hechas por indicación del canónico de la capilla que debía recordar unas esculturas de Alonso Berruguete pequeñas situadas con igual desproporción en dichas hornacinas. La razón de la

---

<sup>72</sup> Manuel Sendín Calabuig 1977 y "una hipótesis razonable de procedencia del San Pedro y San Pablo de Berruguete" Parrado del Olmo, Agosto 2016.

<sup>73</sup> Informe Junio71 de la última restauración realizada entre 1969 y 1971 por el restaurador jefe señor Santos Ramos y las restauradoras Roció y María Dávila en el que se indica expresamente que se eliminaron las pequeñas esculturas decimonónicas que llenaban las hornacinas inferiores.

<sup>74</sup> Manuel Sendín Calabuig 1977 y Parrado del Olmo Agosto 2016.

<sup>75</sup> Véase informes de Don Benito Lobato Caballero dirigido al presidente de la comisión negociadora del restablecimiento de los colegios Mayores 1831 y los contratos de obra para la restauración del retablo fechados el 10 de febrero y 26 de mayo de 1832 firmados por Pedro Micó. 66.

<sup>76</sup> En un informe adjunto al segundo contrato se informa que las dos hornacinas inferiores estaban vacías y se señala la conveniencia de ocuparlas con imágenes. Así se encarga a Pedro Micó "*Dos talladas de San Pedro y San Pablo con sus pedestales para el retablo mayor a ochenta reales cada una*".

desproporción de estas esculturas sería porque en su origen habrían estado colocadas en el banco del retablo como corresponde a su tamaño y lugar donde suelen situar a los príncipes de la Iglesia, flanqueando al Sagrario<sup>77</sup>. Este banco, tal y como ya hemos referido, fue muy deteriorado por el incendio acaecido en 1638, razón por la cual estas esculturas fueron separadas de él, lo que ha permitido se conserven en un estado de conservación tan excepcional y lleguen a nuestros días absolutamente puras e integra, a diferencia del resto de las esculturas del retablo que fueron repintadas, entre otras ocasiones en 1830, con resultados muy pobres y perdiéndose la magnífica policromía que debían de tener como lo atestigua nuestras esculturas y la Pietà del segundo cuerpo.

Durante el periodo que media entre la abolición de los colegios religiosos en 1798 y su reinstauración en 1815, momento de lo más convulso en acontecimientos históricos que propiciaron el desmantelamiento del patrimonio de la Iglesia, seguramente pasaron estas esculturas en forma de pareja a alguna colección privada o marchante- anticuario, como lo hicieron otras esculturas del retablo, como el San Jerónimo del Museo diocesano de Salamanca y el San Roque del Museo del Marés de Barcelona, siendo vendidas en algún momento a la familia Garnica donde permanecieron durante varias generaciones<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Véase las esculturas decimonónicas de San Pedro y San Pablo realizadas por Pedro Micó en el Museo de Salamanca.

<sup>78</sup> "Catalogo monumental de los bienes de la provincia de Salamanca " Parrado del Olmo agosto 2016.

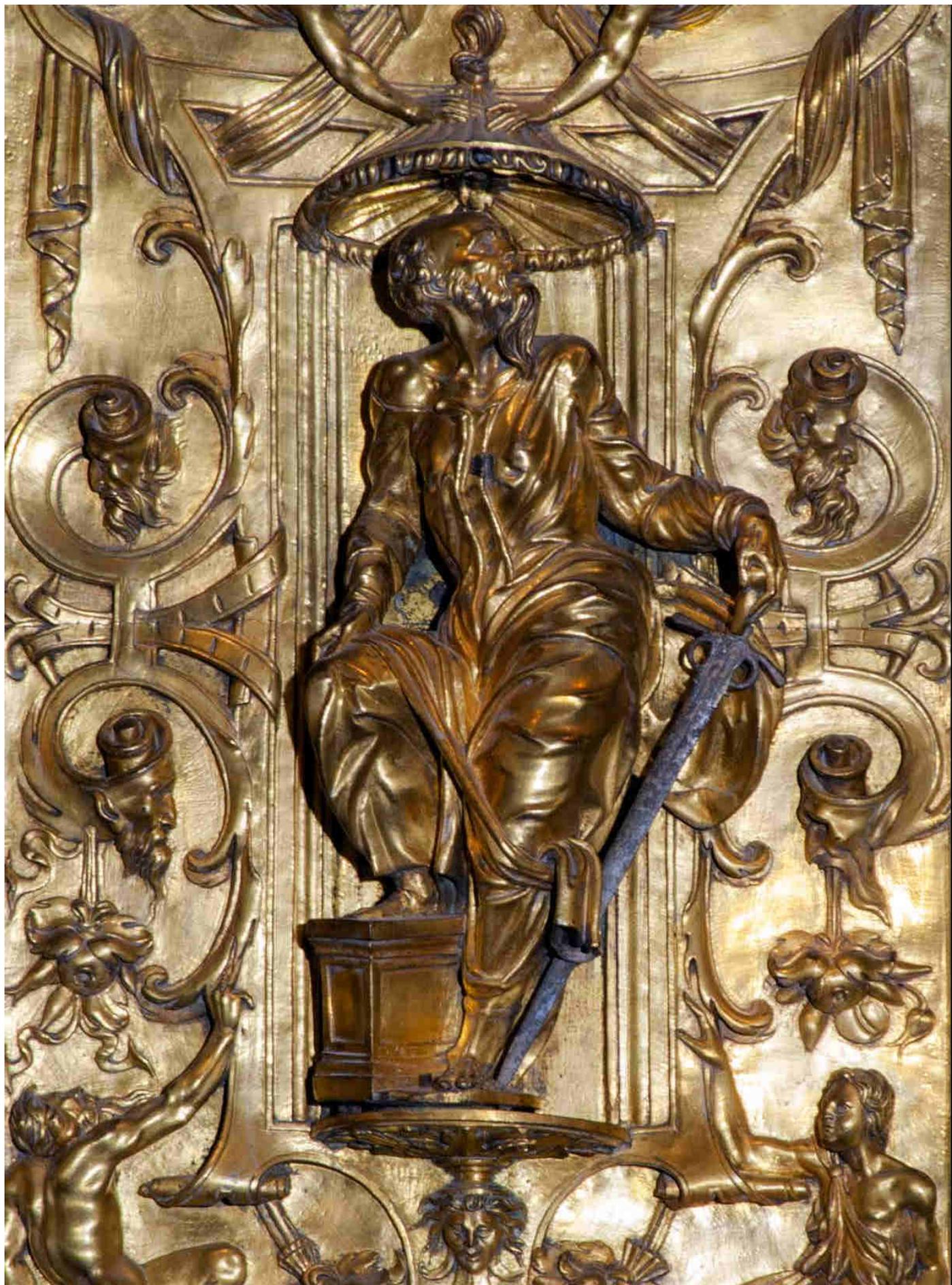


# CATÁLOGO DE IMAGENES

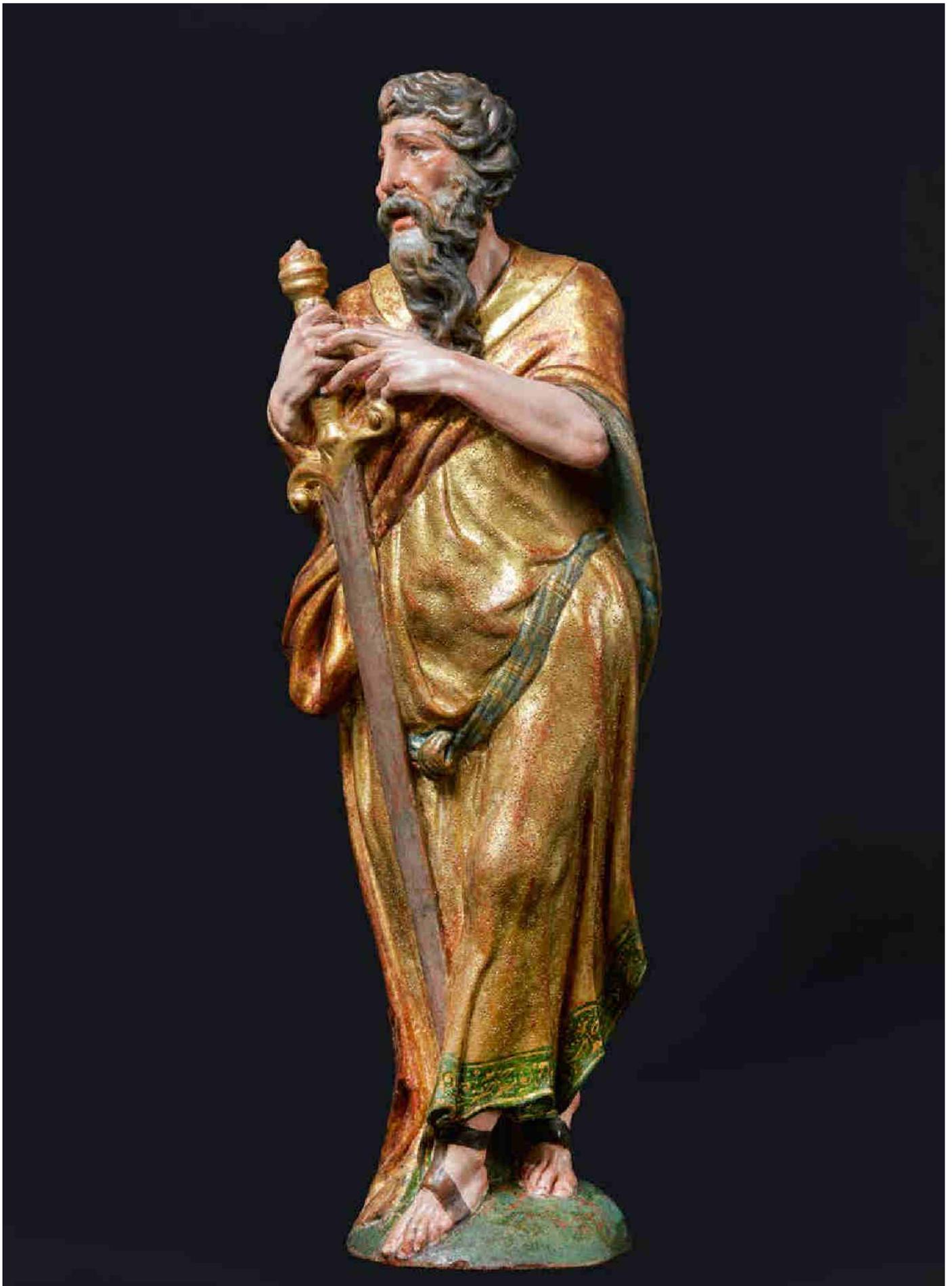
**Publicadas en el libro "Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The origin of the Spanish manner."**  
Ed. Carlos Herrero Starkie. Institute of Old Masters Research (IOMR), 2019.  
ISBN: 978-84-9543-84-3



**Alonso Berruguete**, (Paredes de Nava (Palencia) 1489. Toledo 1561). Pareja de esculturas, San Pedro y San Pablo, 1529/1532, 54 cm Madera de nogal policromada. **Procedencia:** Procedencia histórica presumiblemente del retablo del colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca. Colección Garnica Toledo, hasta 2015. Adquirido en el 2017 por el IOMR, The Netherlands. **Bibliografía:** Prof J M. Parado del Olmo, Prof René Payo Hernanz, en Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The origin of the Spanish Manner, IOMR Septiembre 2019. Se incluirá en la próxima adenda al libro "Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura", Manuel Arias Martínez, 2011.



Alonso Berruguete, *Púlpito*, bronce dorado, circa 1545, Catedral de Toledo.



Alonso Berruguete, *San Pablo*, 1529 - 1532, madera de nogal policromada, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete, *San Pablo***, madera de nogal policromada 1529- 1532, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete. *Cristo atado a la columna***, pluma y tinta marrón sobre papel, circa 1537, 10286 Galeria degli Uffizi.



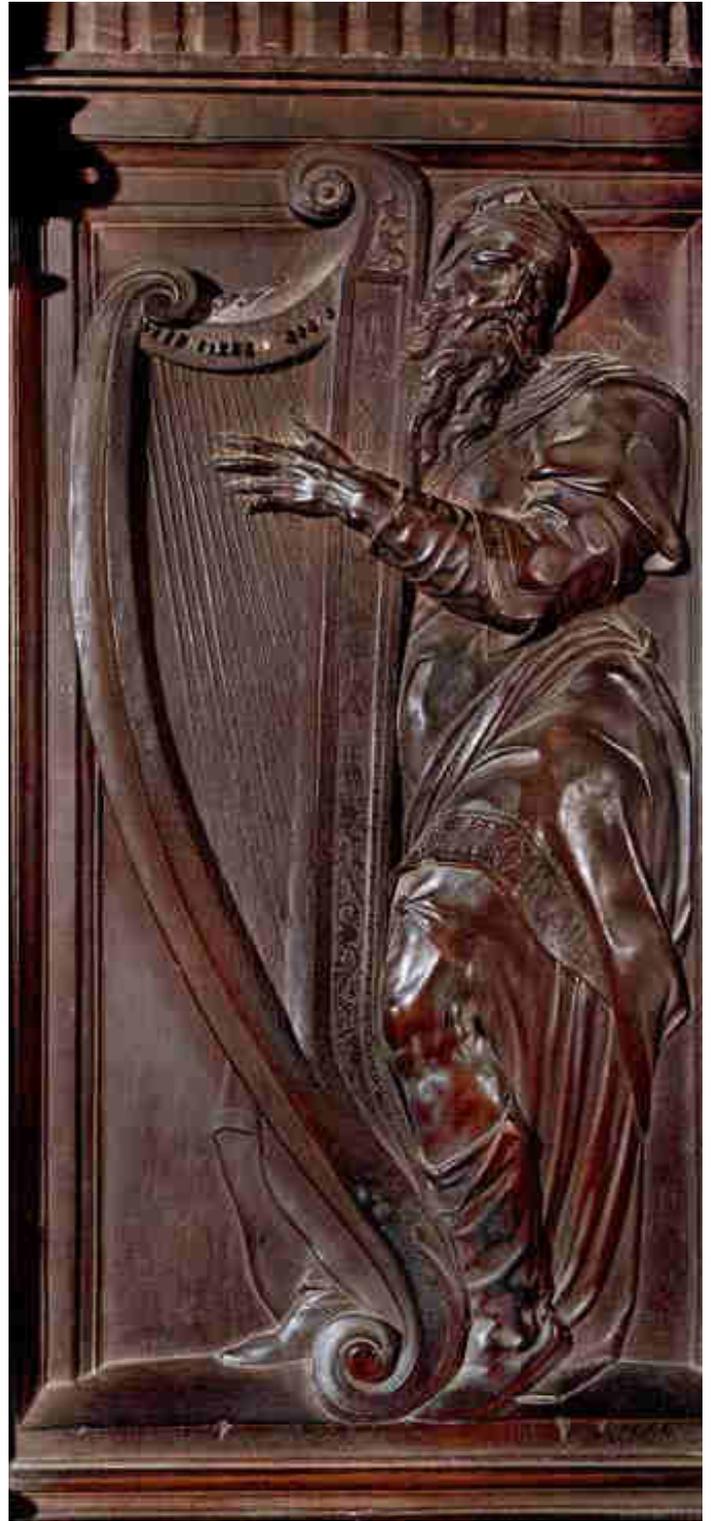
**Alonso Berruguete.** *Ecce Homo*, 1525, madera policromada, Monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete.** *Apóstol*, 1526-1532, madera policromada, Monasterio de San Benito, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete**, *David*, relieve, madera de nogal, detalle de la sillería del coro, 1539-1542 Catedral de Toledo.



**Alonso Berruguete, *Dibujo*,** circa 1526-1532, The Art Institute de Chicago.



**Alonso Berruguete. *Levi*,** madera policromada, 1526-1532, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *Apóstol*, *detalle brazos* Monasterio de San Benito, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *Ecce Homo*, *detalle brazos*, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *San Pablo*, *detalle brazos*, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete, *San Pablo y San Pedro*, detalle manos, Colección del IOMR.**



**Alonso Berruguete, *Ecce Homo*, detalle manos, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.**



**Alonso Berruguete, *San Roque*, detalle manos, Museo Marés, Barcelona.**



**Alonso Berruguete**, *Patriarca*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



**Alonso Berruguete**. *San Bartolomé*, circa 1530, madera policromada, retablo de Colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca.



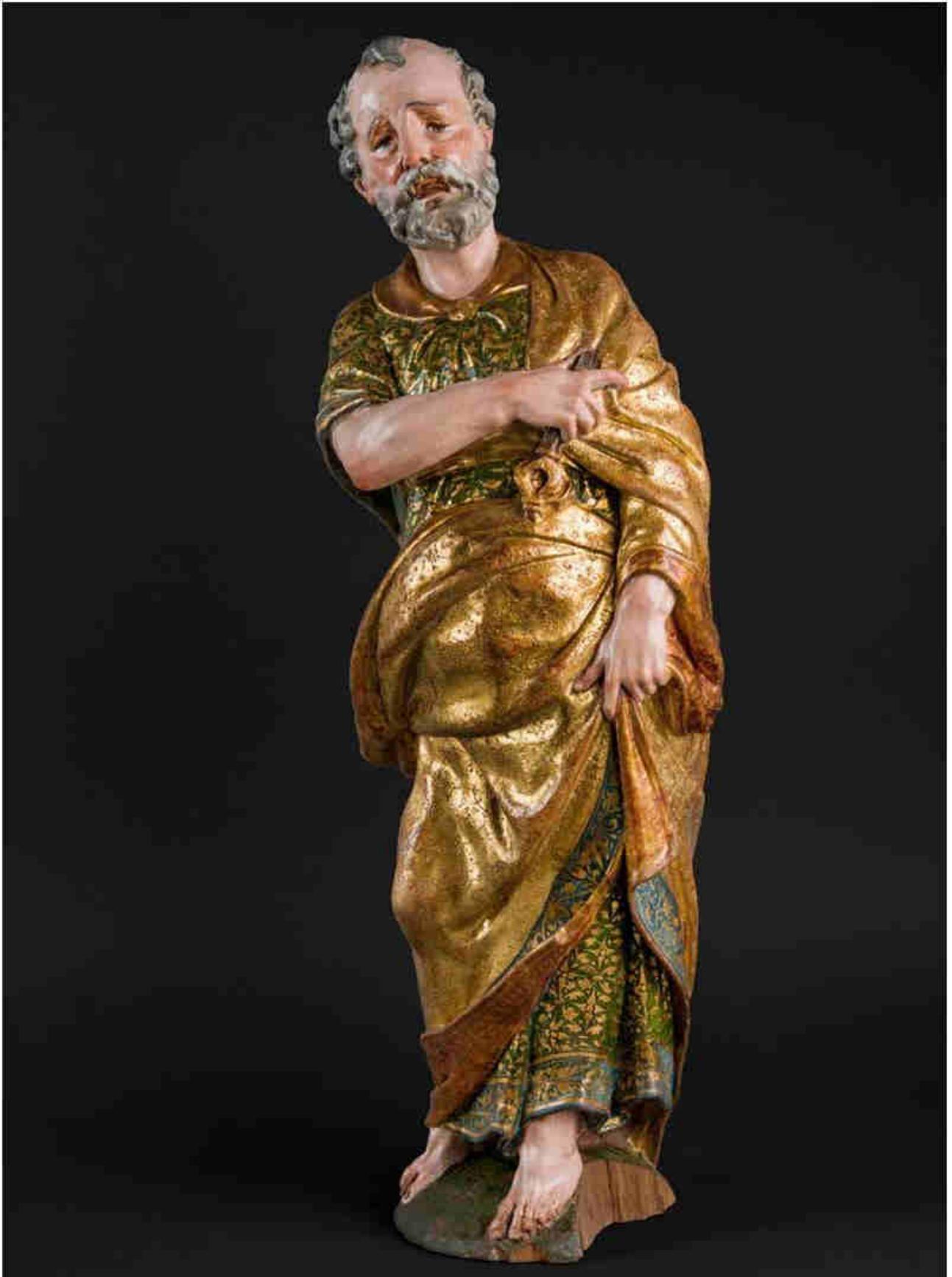
**Alonso Berruguete**, *Apóstol*, 1526- 1532, madera policromada, Monasterio de San Benito actualmente en el Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete**, *Relieve representando a Isaías*, 1539- 1542, madera de nogal, detalle de la sillería del coro, Catedral de Toledo.



**Alonso Berruguete**, *San Pedro*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR



**Alonso Berruguete.** *Apóstol, detalle manos*, Monasterio de San Benito, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete,** *San Pedro*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR



**Alonso Berruguete, *San Pedro***, madera de nogal policromada, 1529- 1532, IOMR



**Alonso Berruguete, *San Jerónimo***, 1526- 1532, *detalle pies*, Monasterio de San Benito actualmente en el Museo Nacional de Escultura.



**Alonso Berruguete, *San Pablo***, madera de nogal policromada, 1529- 1532, IOMR



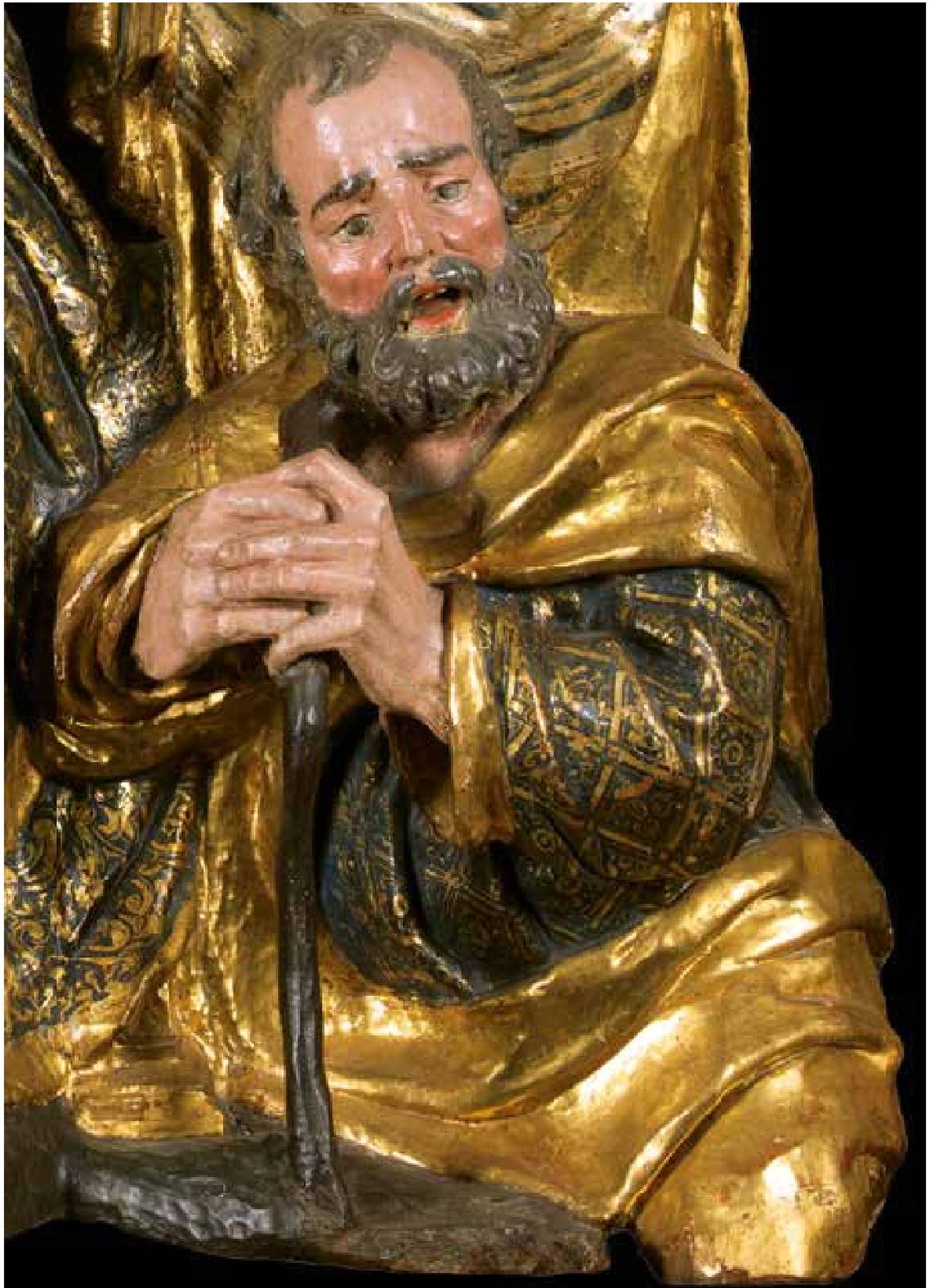
**Alonso Berruguete, *San Sebastian***, *Detalle pies*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



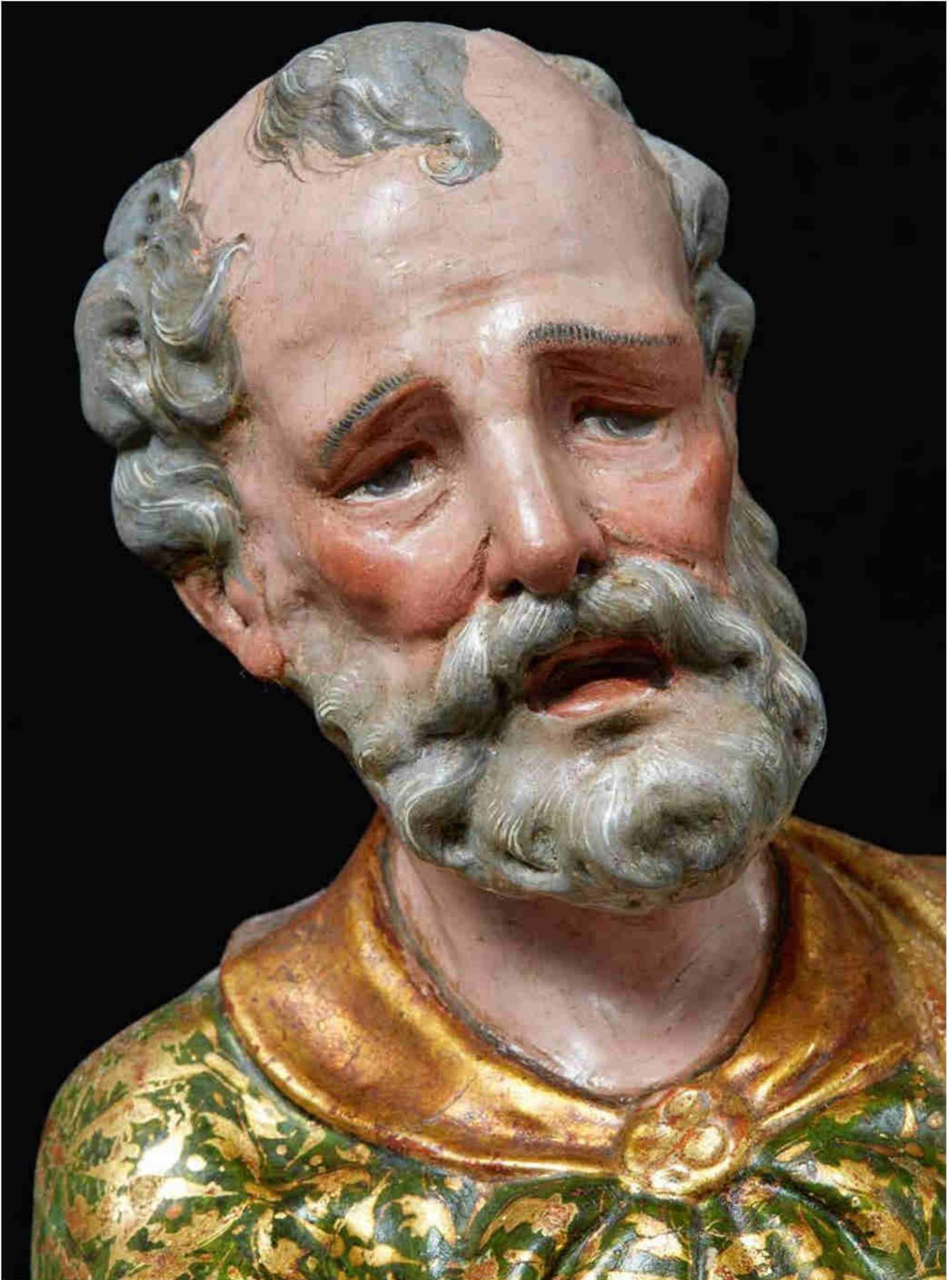
**Alonso Berruguete, *San Pablo***, madera de nogal policromada, 1529-1532, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete, *San Roque*** *detalle pies*, Museo Marés, Barcelona.



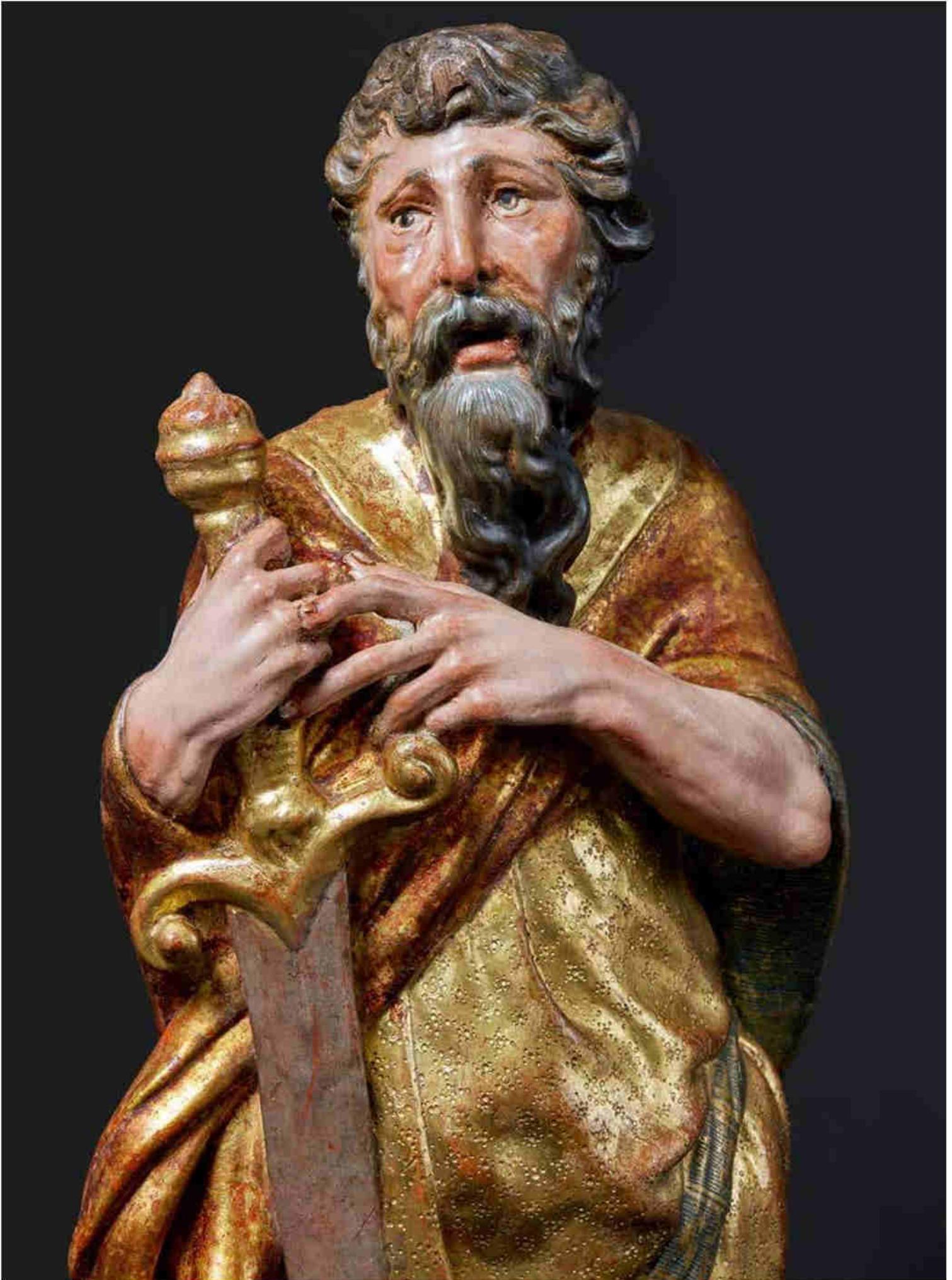
**Alonso Berruguete, *San José*, retablo de la iglesia de Santa Úrsula, Toledo.**



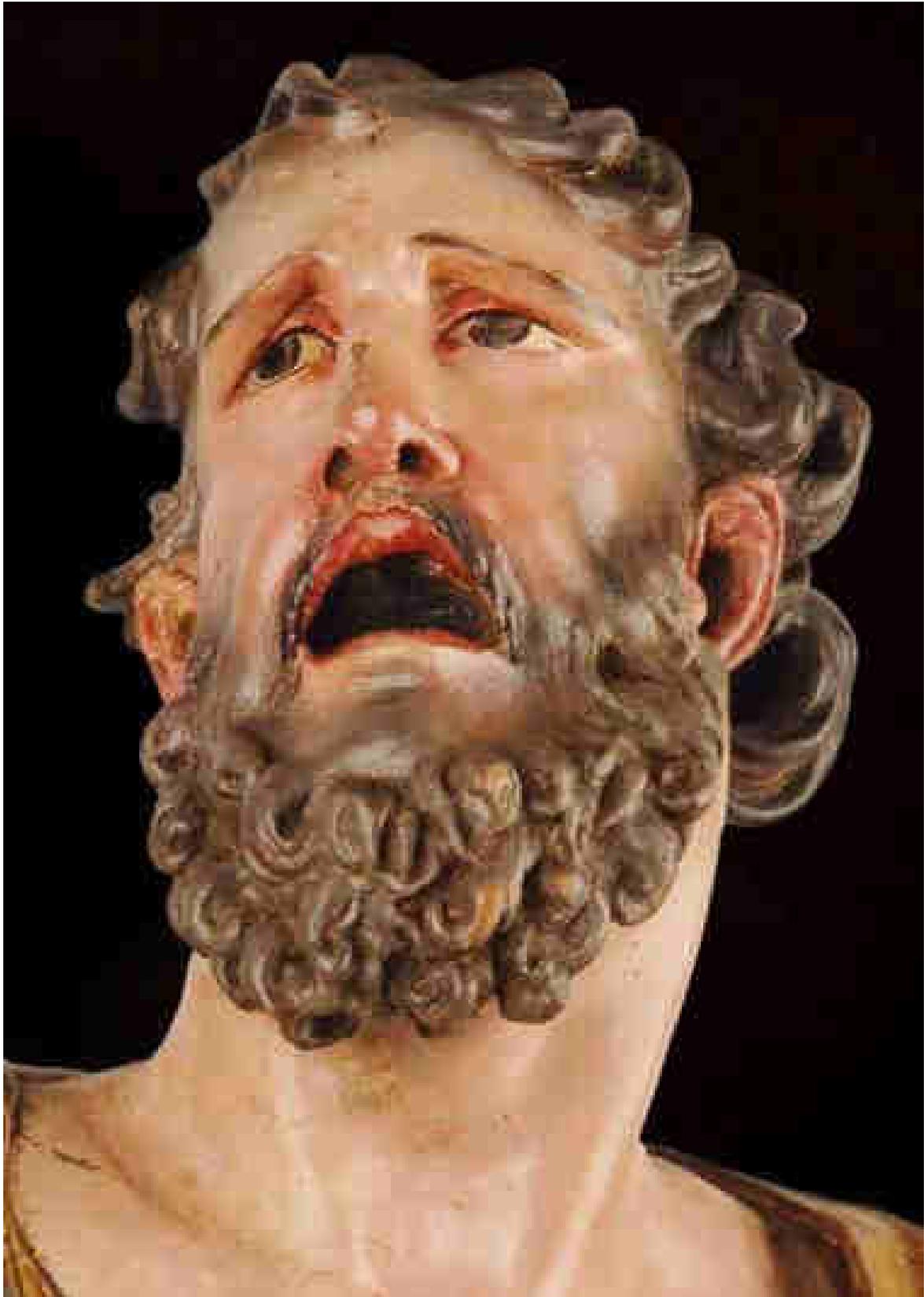
**Alonso Berruguete, *San Pedro*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, IOMR.**



**Alonso Berruguete**, *Apóstol*, madera policromada, Monasterio de San Benito actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

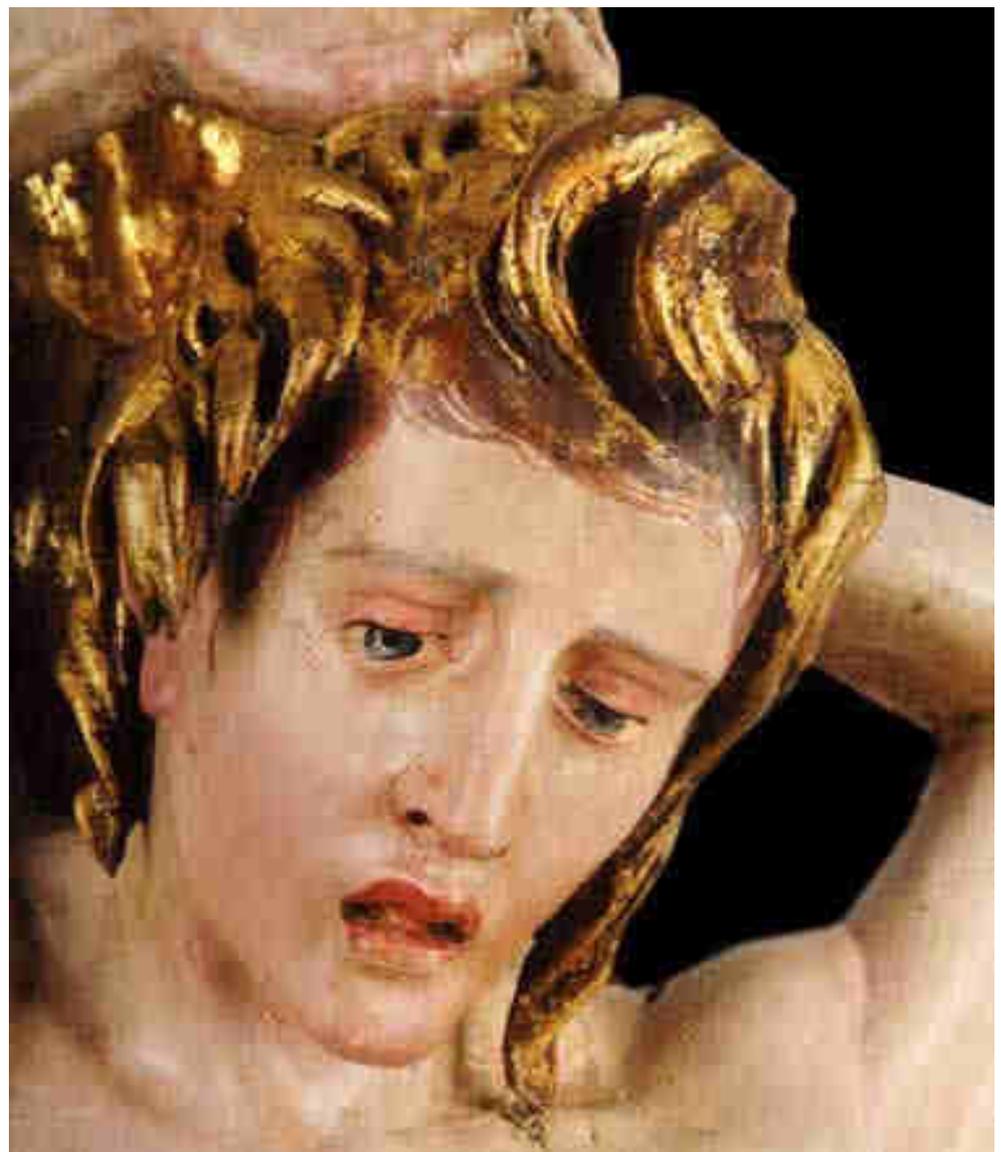
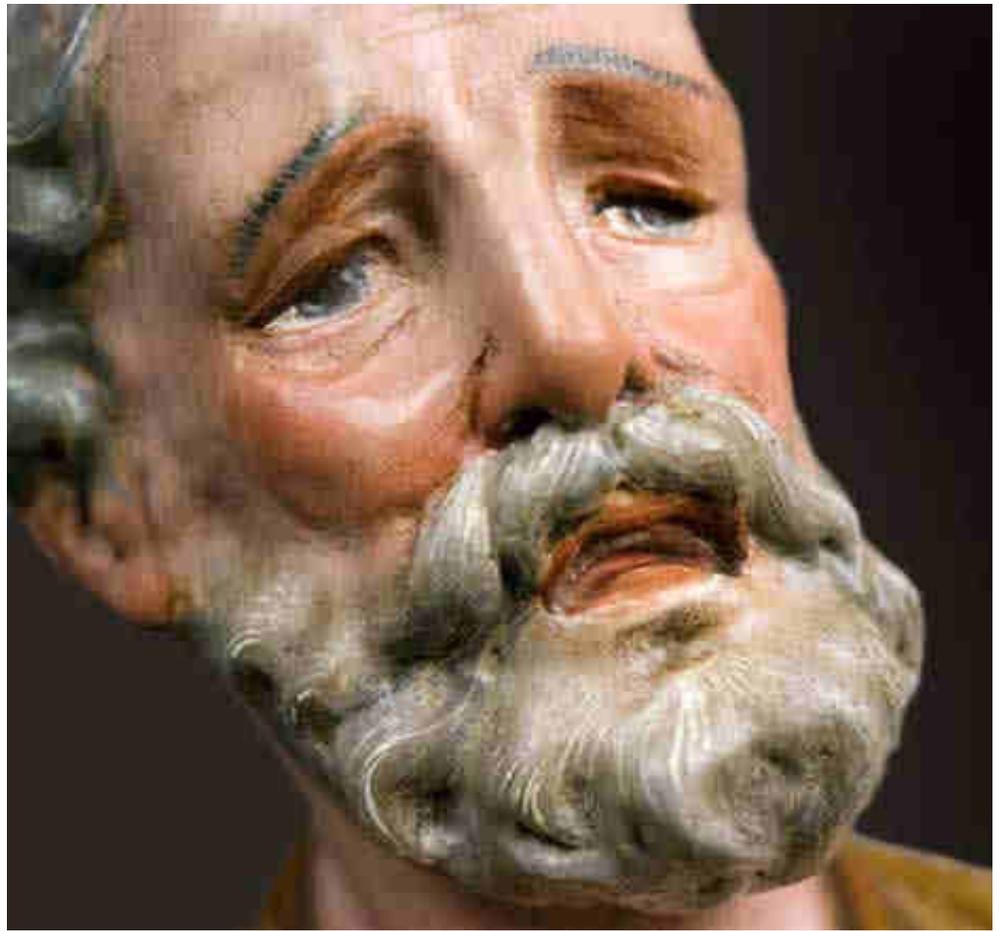


Alonso Berruguete, *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529 - 1532, Colección del IOMR



**Alonso Berruguete, *Patriarca*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.**

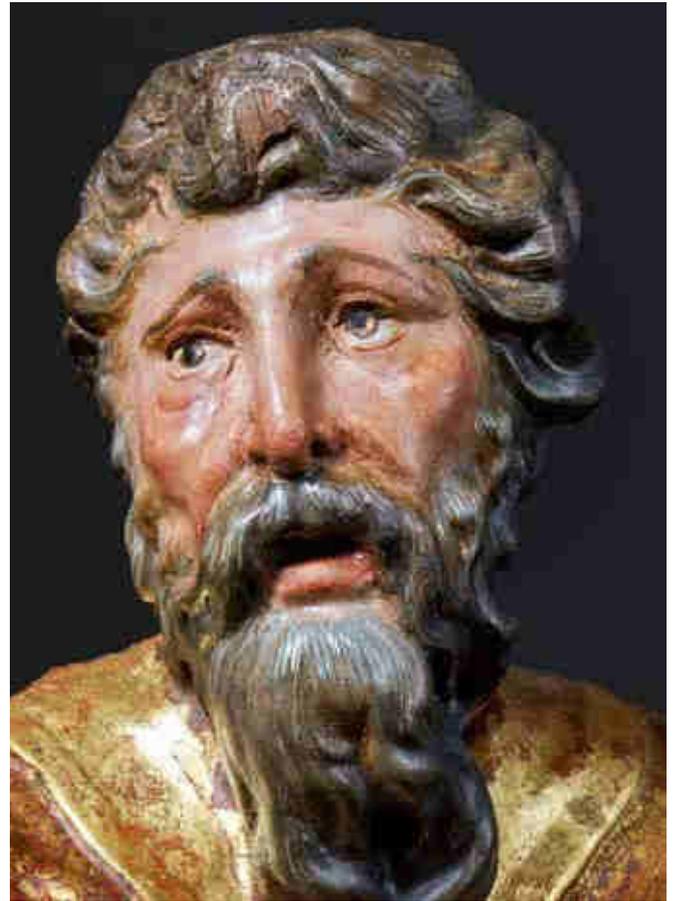
**Alonso Berruguete, *San Pablo*,**  
madera de nogal policromada,  
1529 - 1532, Colección del IOMR



**Alonso Berruguete, *San Sebastian*,**  
1526-1532, Monasterio  
de San Benito, actualmente en el  
Museo Nacional de Escultura de  
Valladolid



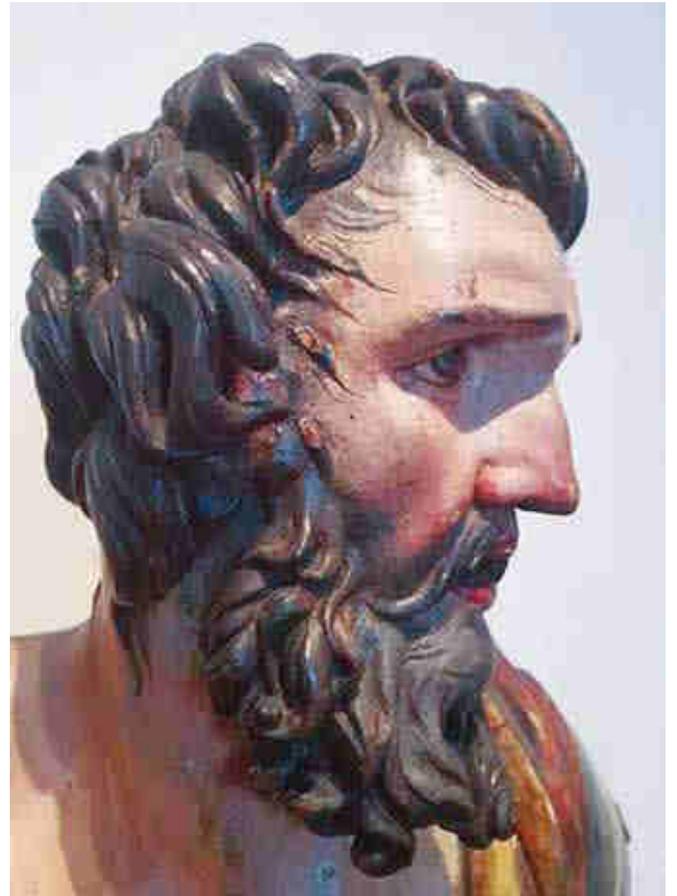
**Alonso Berruguete.** *San Bartolomé*, circa 1530, madera policromada, retablo del Colegio Santiago de Fonseca, Salamanca.



**Alonso Berruguete,** *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR.



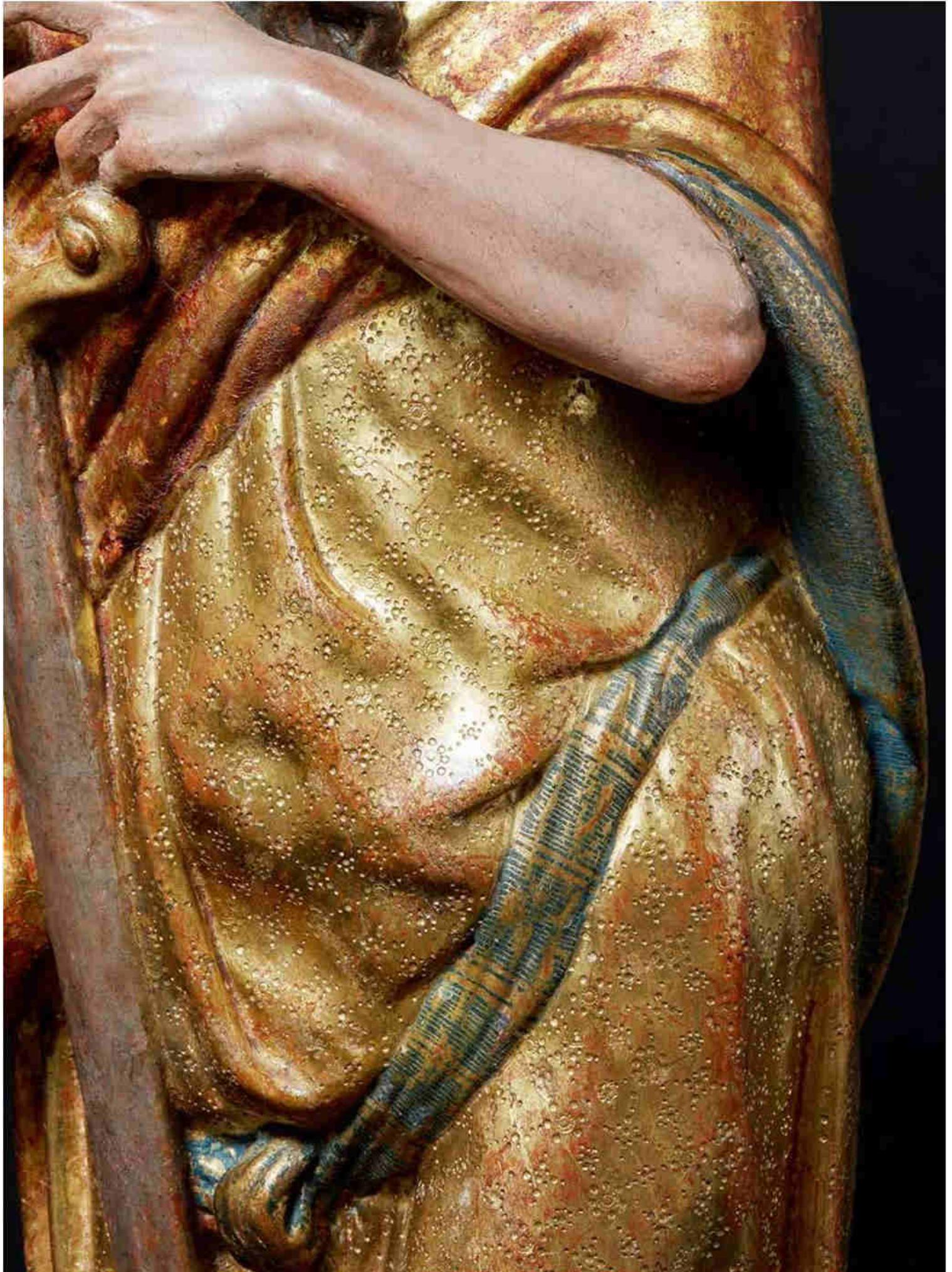
**Alonso Berruguete, *San Pablo***, madera de nogal policromada, 1529- 1532, Colección del IOMR.



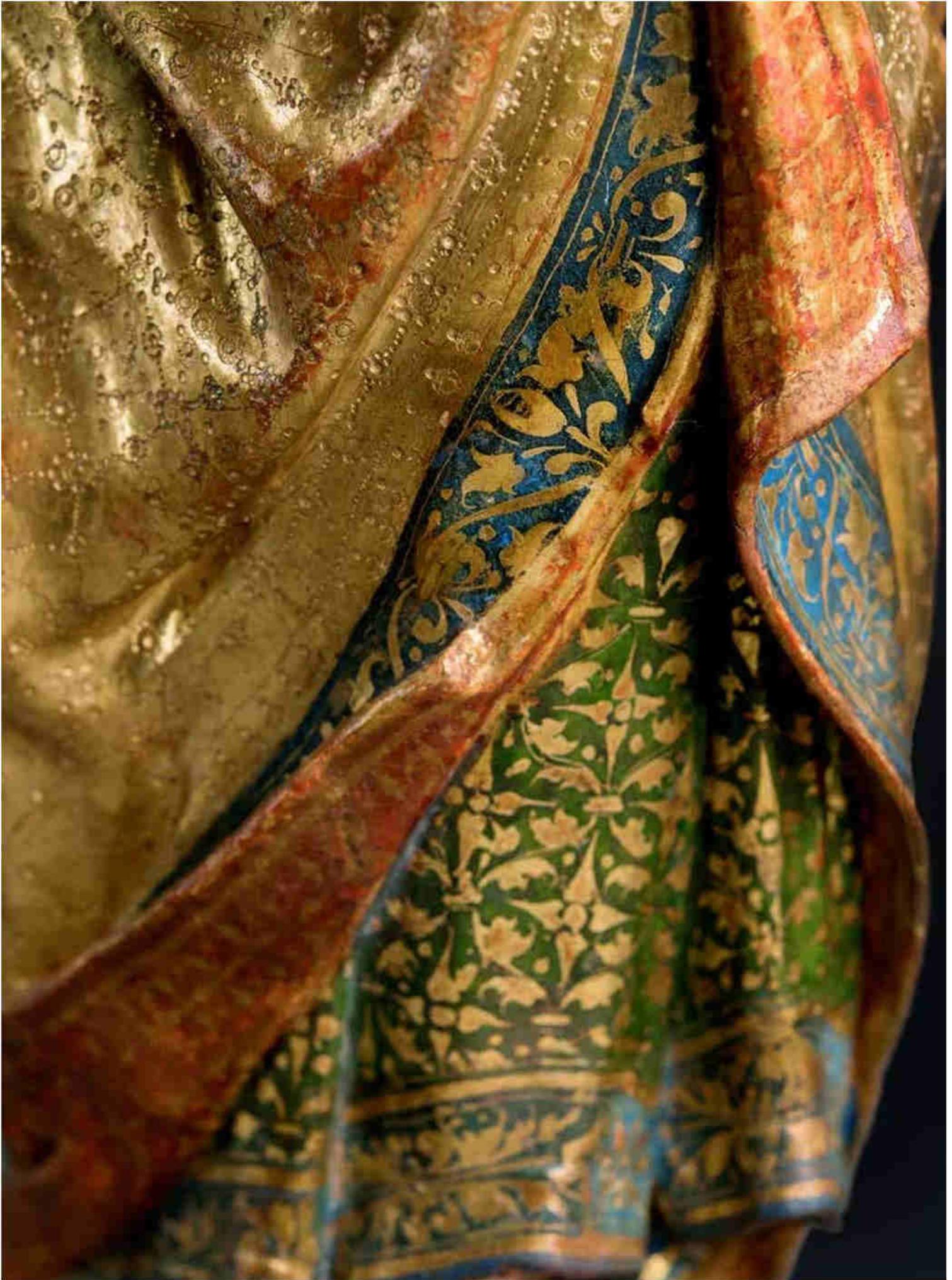
**Alonso Berruguete. *Apóstol***, retablo del Monastery de San Benito, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



**Alonso Berruguete**, *detalle San Pedro*, madera de nogal policromada, circa 1529-1532, Colección del IOMR



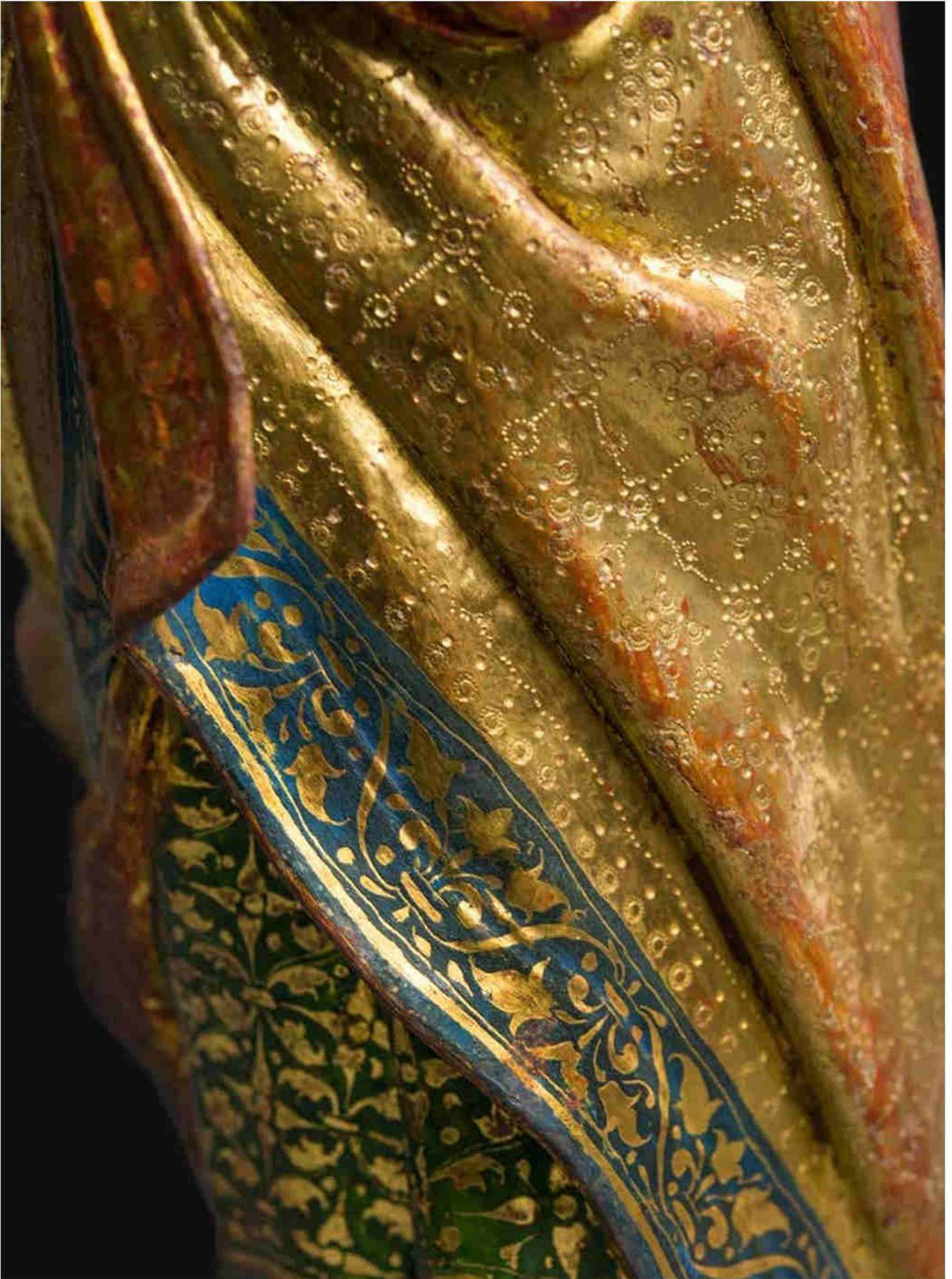
Alonso Berruguete, *detalle San Pablo*, madera de nogal policromada, circa 1529-1532, Colección del IOMR



Alonso Berruguete, *San Pedro, detalle de corla*, madera de nogal policromada, circa 1529- 1532, Colección del IOMR.



Alonso Berruete, *San Pedro, detalle*, Colección del IOMR



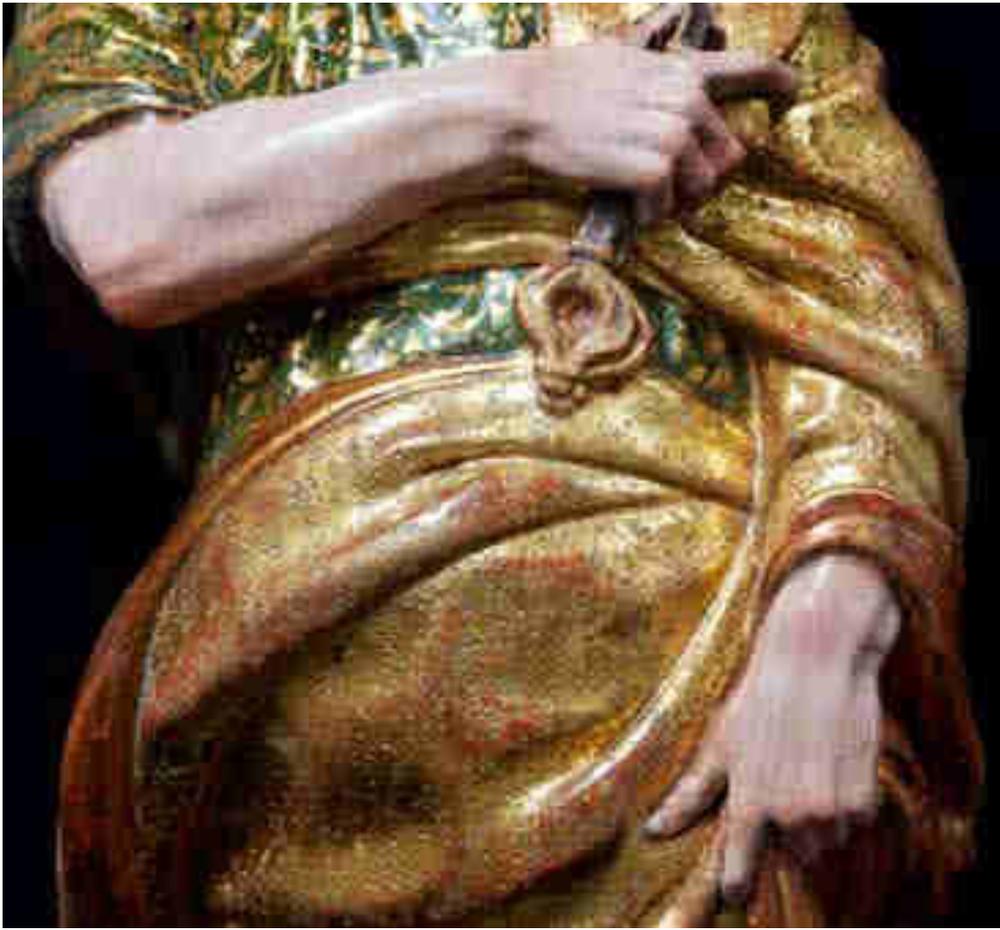
**Alonso Berruguete, *San Pedro*, detalle de la cenefa, Colección del IOMR**



Alonso Berruguete, *San Pedro*, detalle, Colección del IOMR



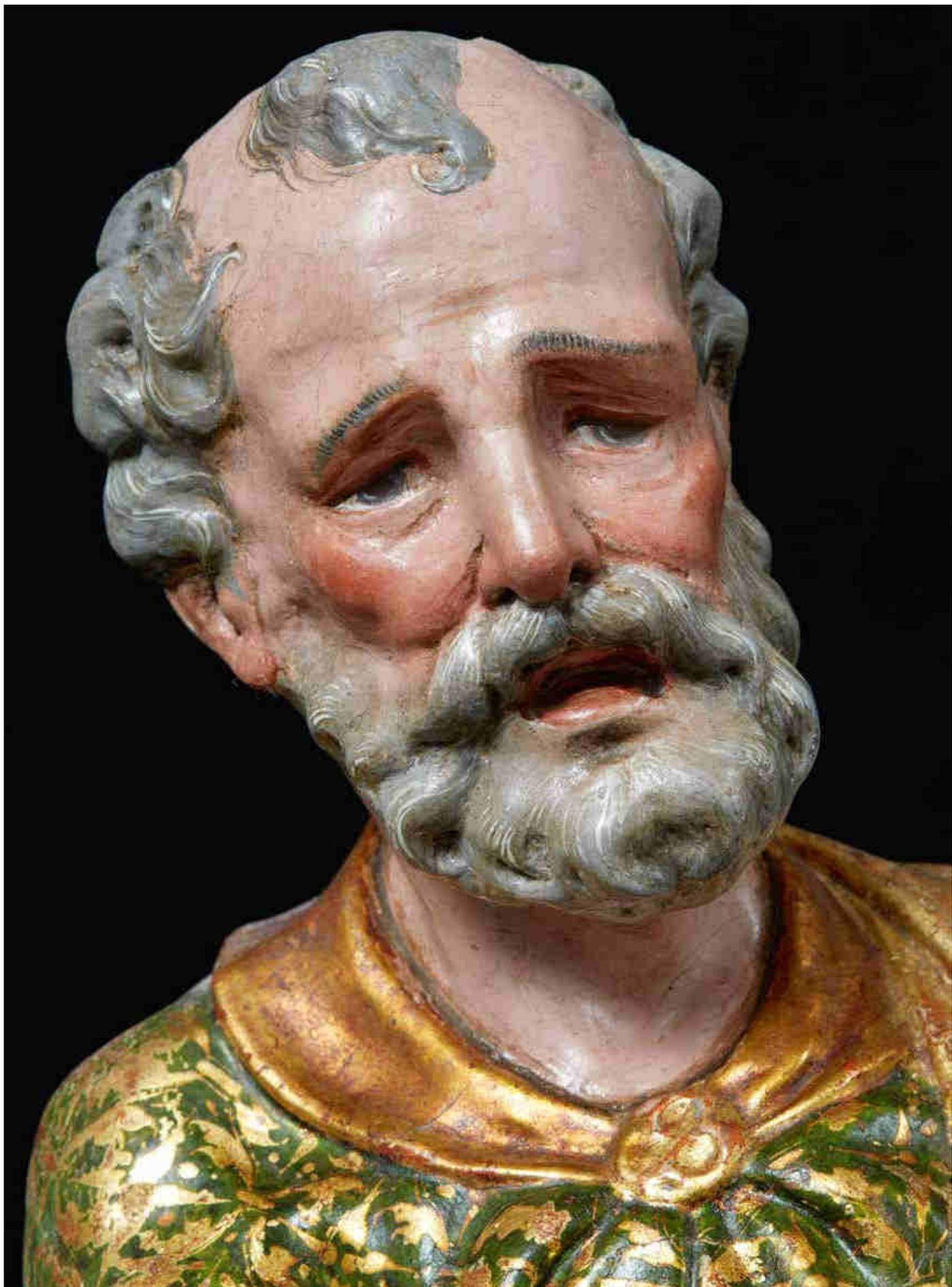
**Alonso Berruguete.** Comparación de policromías: *Pietà* de la capilla del colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca, *Sagrada Familia*, retablo de los Reyes Magos de la iglesia de Santiago, Valladolid; *Figura del* retablo del Monasterio de San Benito, Valladolid, detalle de *San Pedro*, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete, *San Pedro*, detalle de las manos,** Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete, *San Pedro*, detalle,** Colección del IOMR.

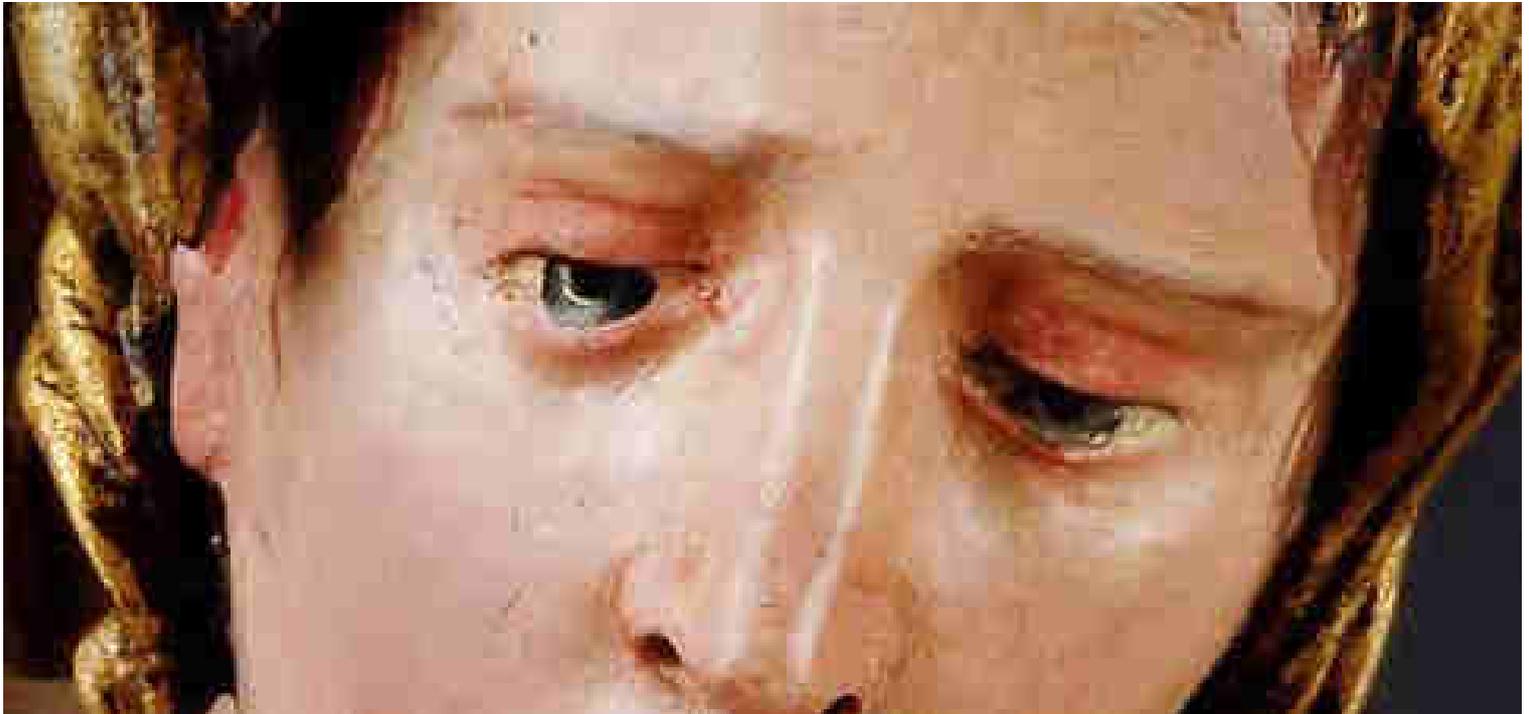


Comparison, *detalle de la cara de San Pedro*, Colección del IOMR, /*San José, Epifanía*, de la iglesia de Santiago, Valladolid, 1539, *Apóstol*, retablo de la Capilla del Colegio Santiago de Fonseca.

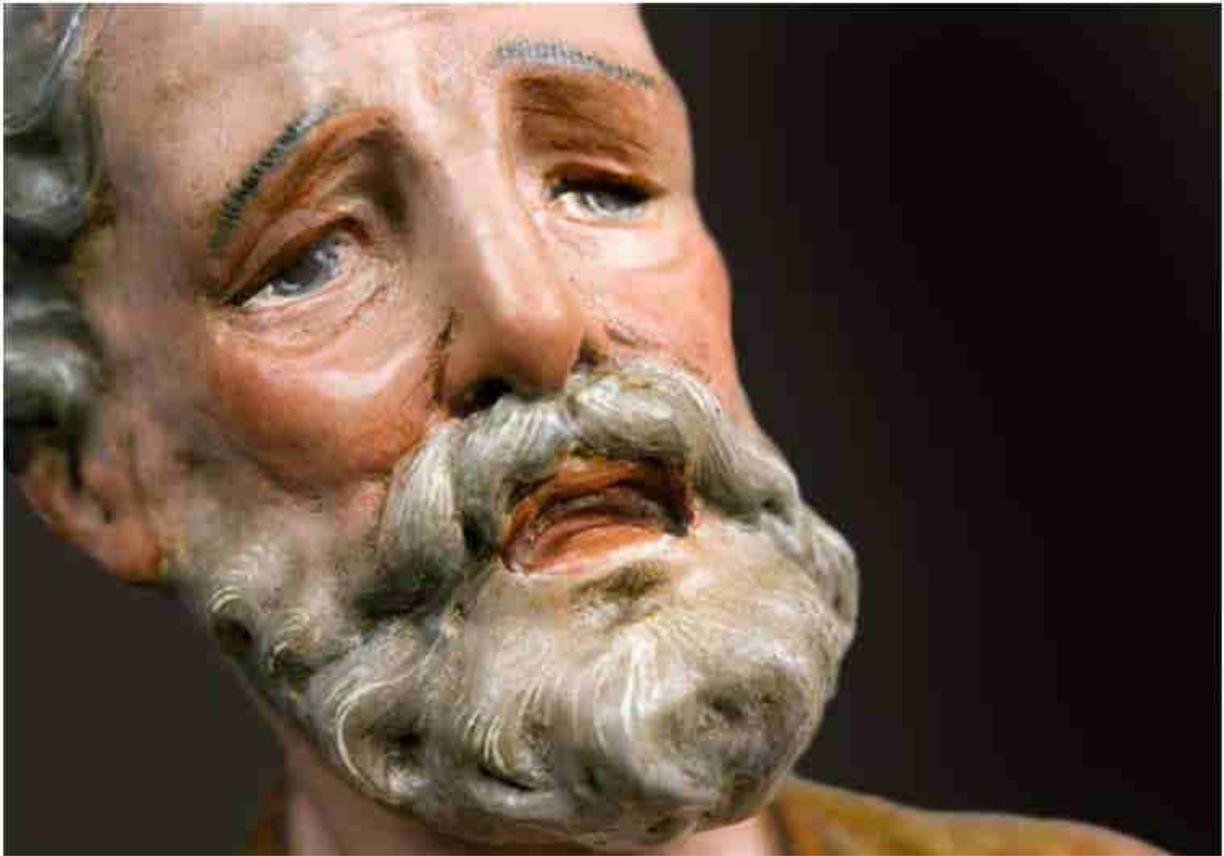




**Alonso Berruguete**, *San Pedro*, detalle de los ojos, Colección del IOMR.



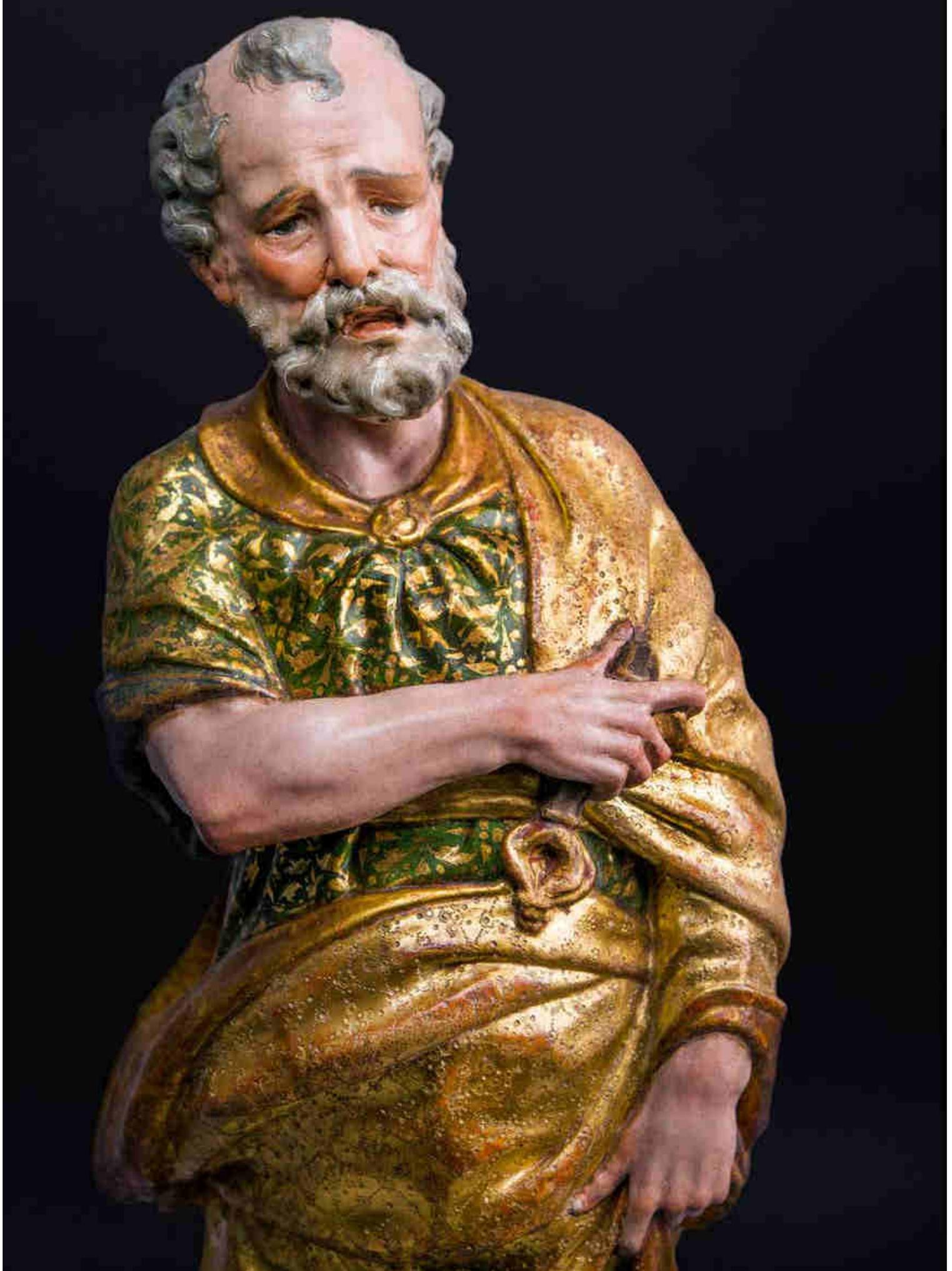
**Alonso Berruguete**. *San Sebastián*, detalle de los ojos, Monasterio de San Benito, Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



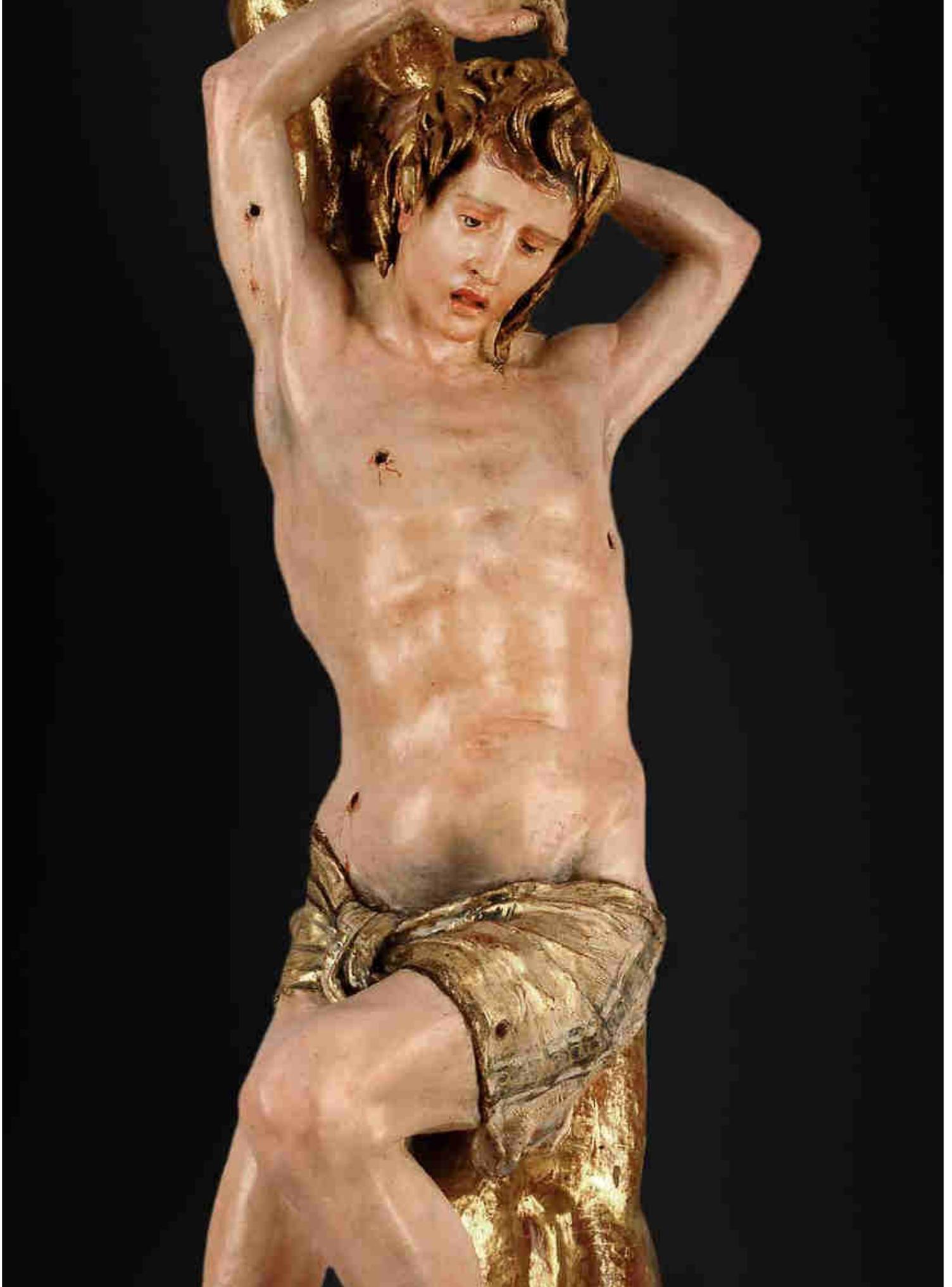
**Alonso Berruguete, *San Pedro*, detalle de la boca, Colección del IOMR.**



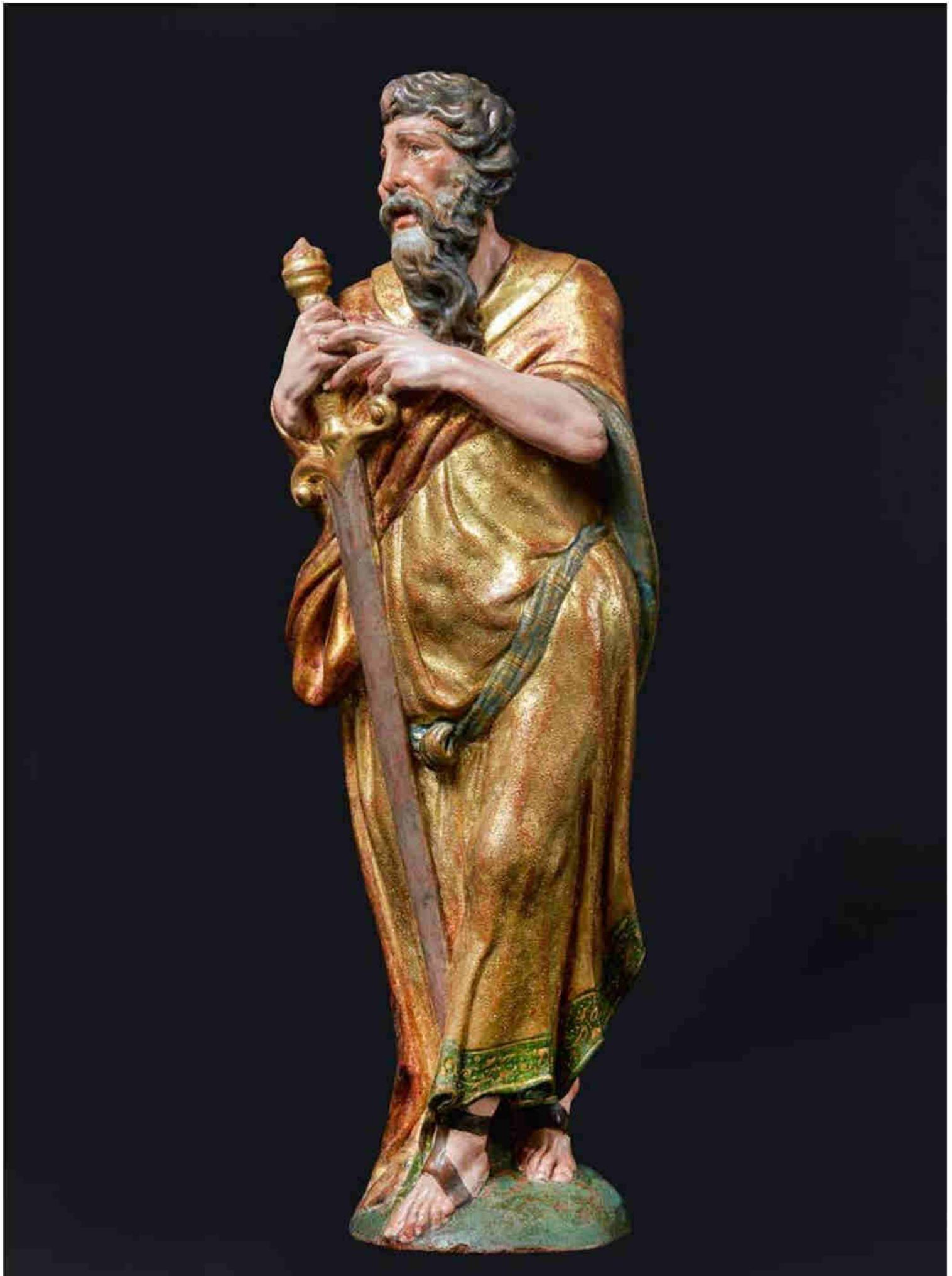
**Alonso Berruguete, *San Juan*, detalle de la boca, Monasterio de San Benito actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.**



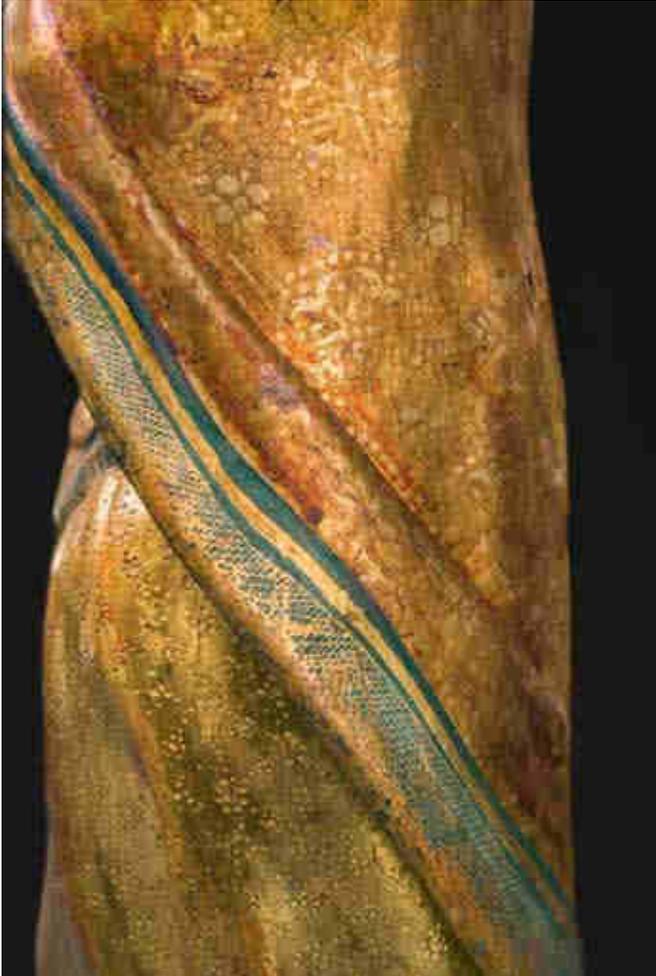
Alonso Berruguete, *San Pedro*, Colección del IOMR



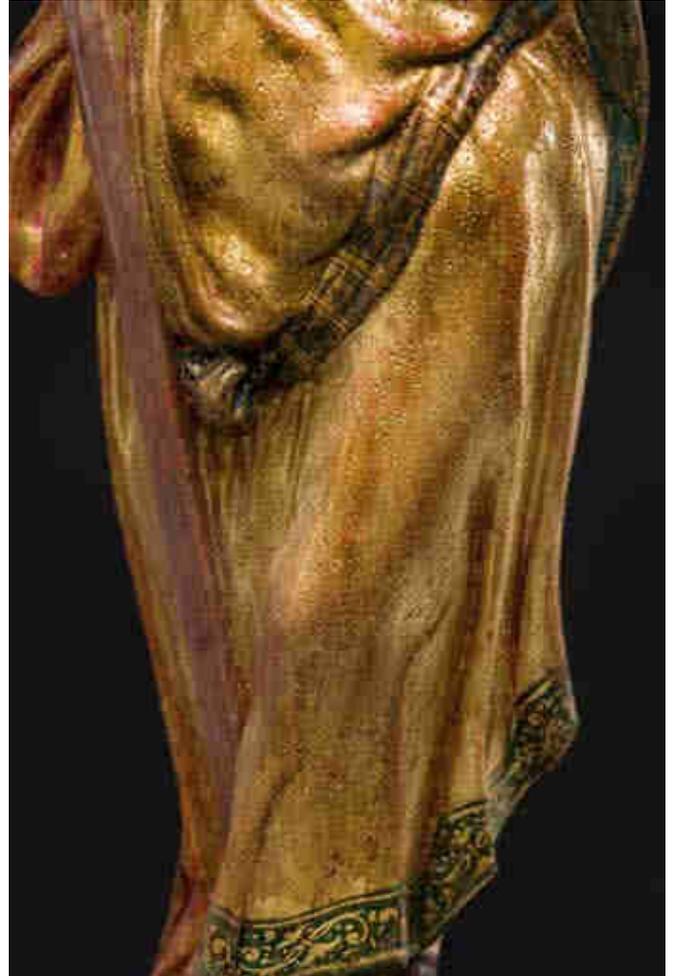
**Alonso Berruguete.** *San Sebastián*, Monasterio de San Benito, Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



**Alonso Berruguete, *San Pablo*, detalle “Corla”,**  
Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete. *San Pablo*, detalle del**  
“cígulo”, Colección del IOMR.

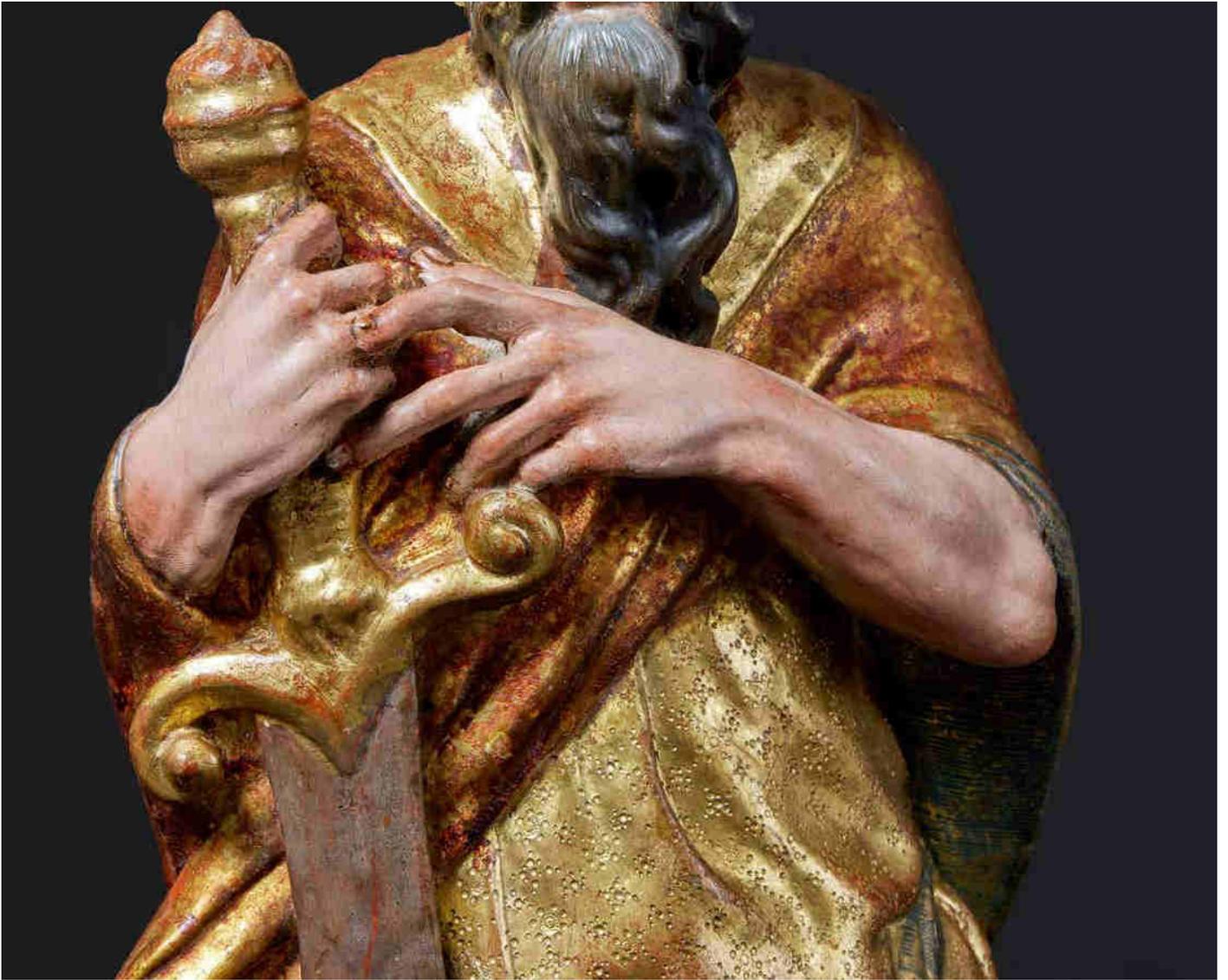


**Alonso Berruguete** , *San Pablo* , *detalle*, Colección del IOMR



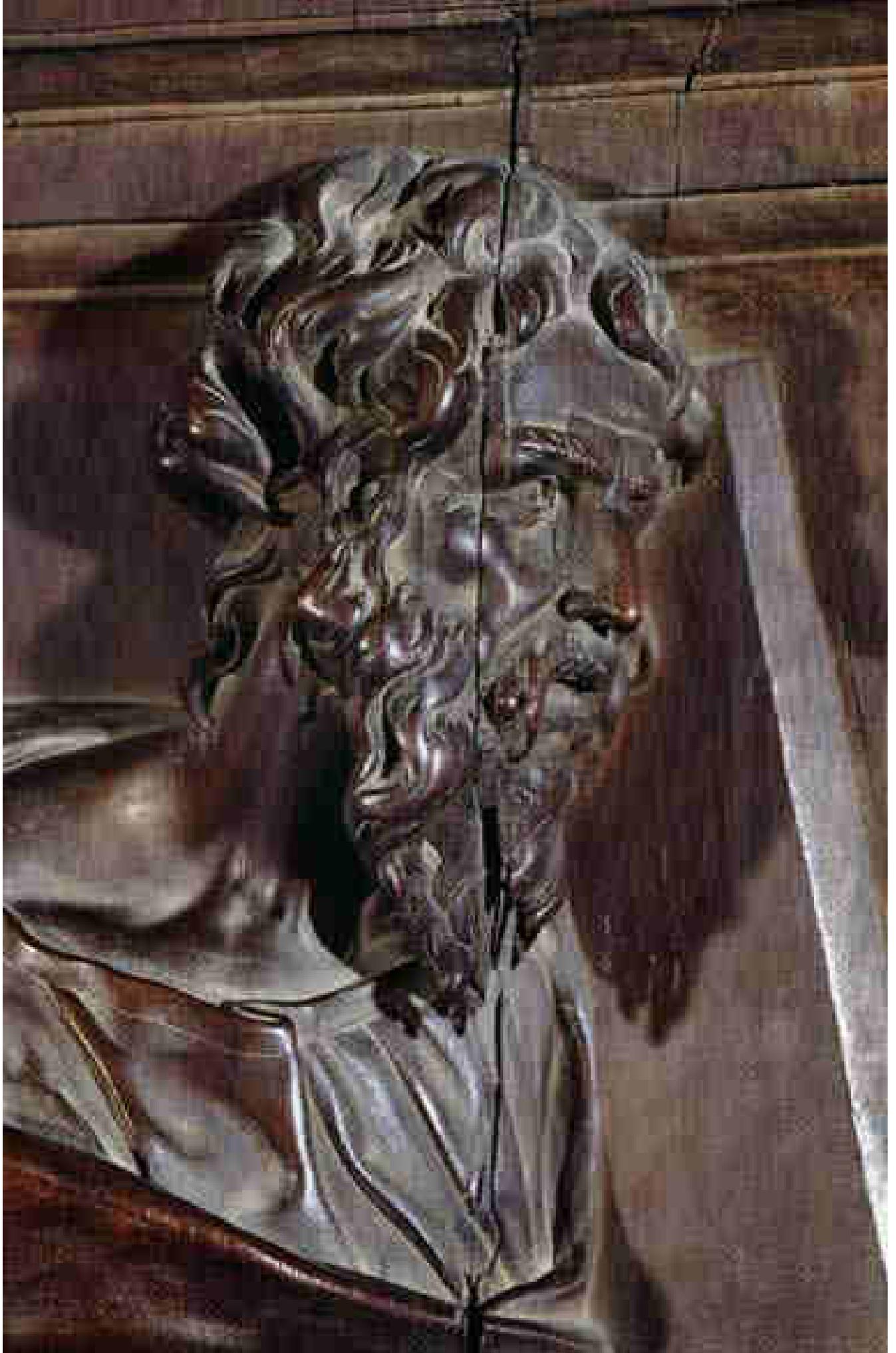
**Alonso Berruguete**, *Levi*, *detalle*, Monasterio de San Benito, Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid,





**Alonso Berruguete, *San Pablo, detalle*, Colección del IOMR.**

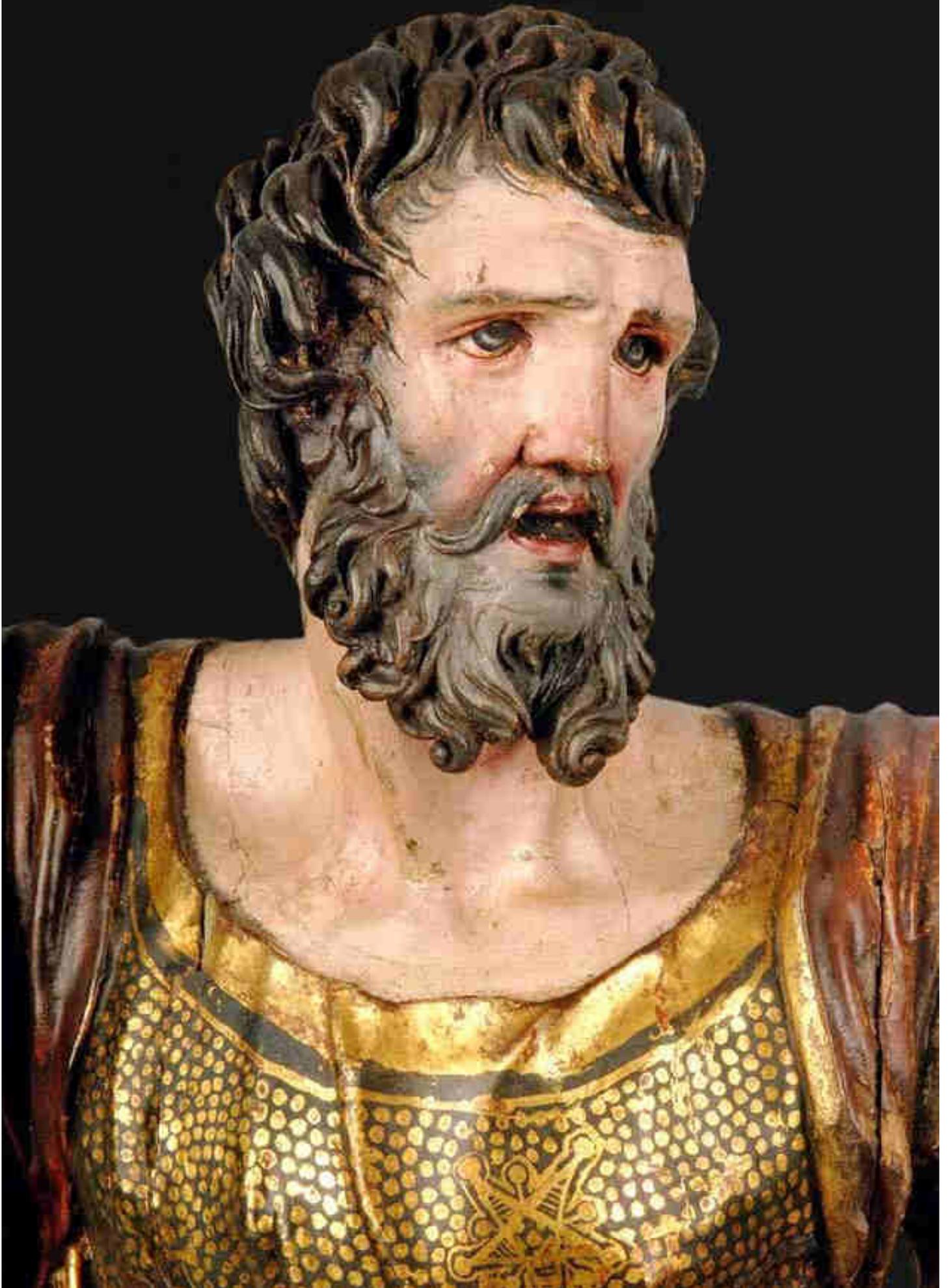




Alonso Berruguete. Detalle de *San Andrés*, 1539 - 1542, sillería del coro, Catedral de Toledo.

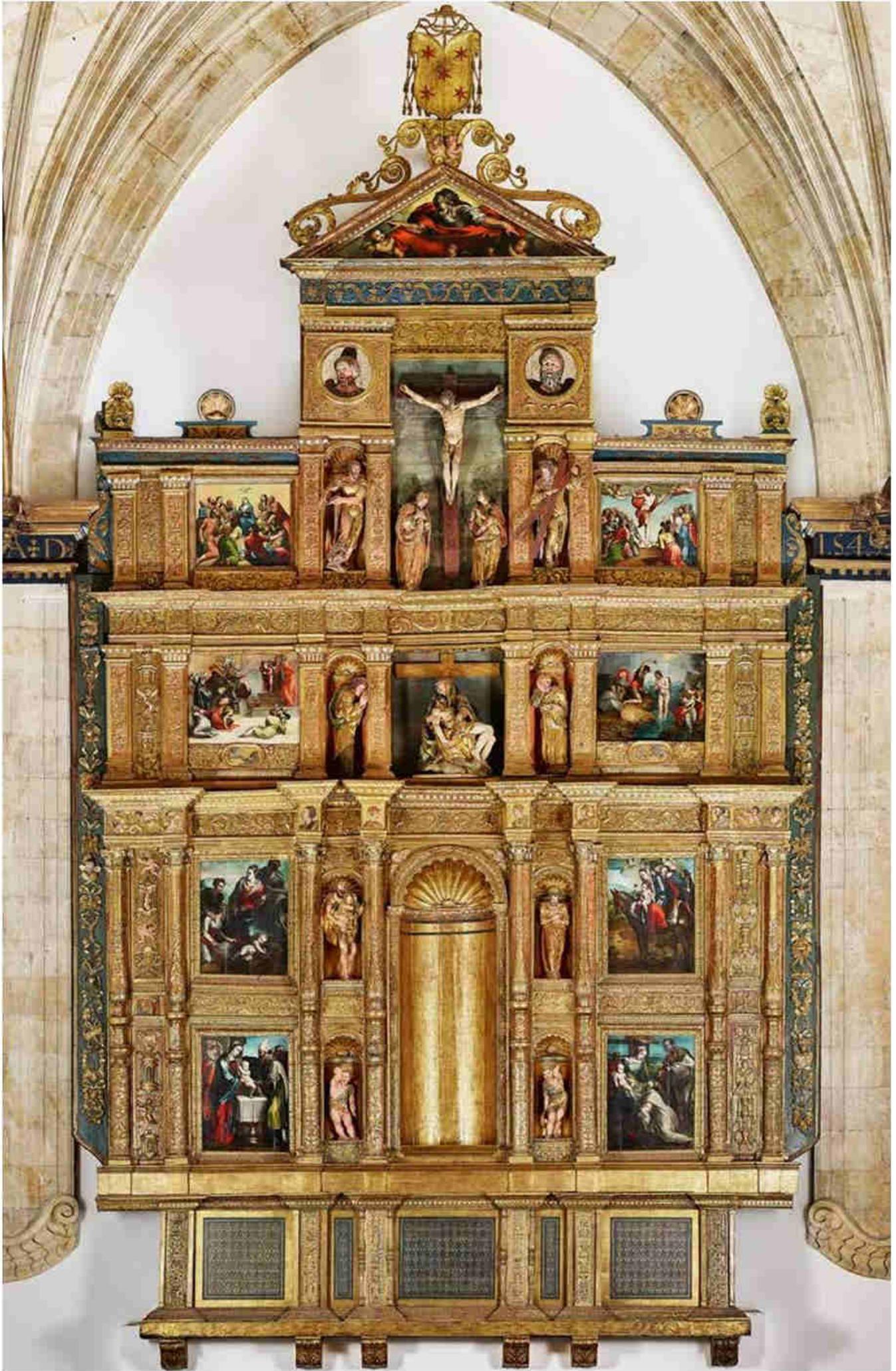


Alonso Berruguete, *San Pablo, perfil*, Colección del IOMR



**Alonso Berruguete, detalle, Apostol/ Patriarch, Monasterio de San Benito actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.**





Alonso Berruguete, retablo de la capilla del Colegio de Santiago de Fonseca, 1529, Salamanca



**Alonso Berruguete**, *San Roque*, retablo de la capilla del Colegio de Santiago de Fonseca, circa 1530, Salamanca. Actualmente en el Museo Marés.



**Alonso Berruguete**, *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529 - 1532, Colección del IOMR.



**Alonso Berruguete** , *San Cristobal*, retablo Santiago de Fonseca.

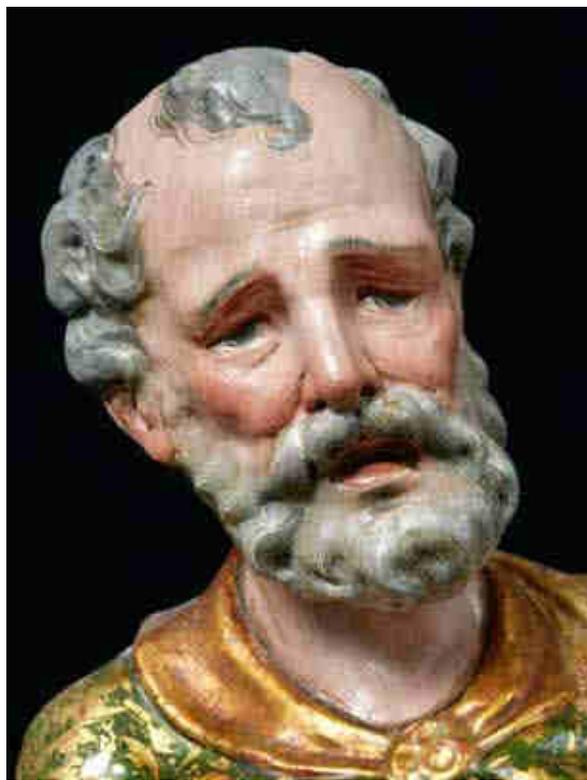
**Alonso Berruguete.** *San Andrés*, retablo Santiago de Fonseca.

**Alonso Berruguete** , *San Bartolomé*, retablo Santiago de Fonseca.

**Alonso Berruguete.** *San Jerónimo*, Museo Diocesano de Salamanca.



**Alonso Berruguete**, *San Pablo*, madera de nogal policromada, 1529 - 1532, Colección del IOMR.



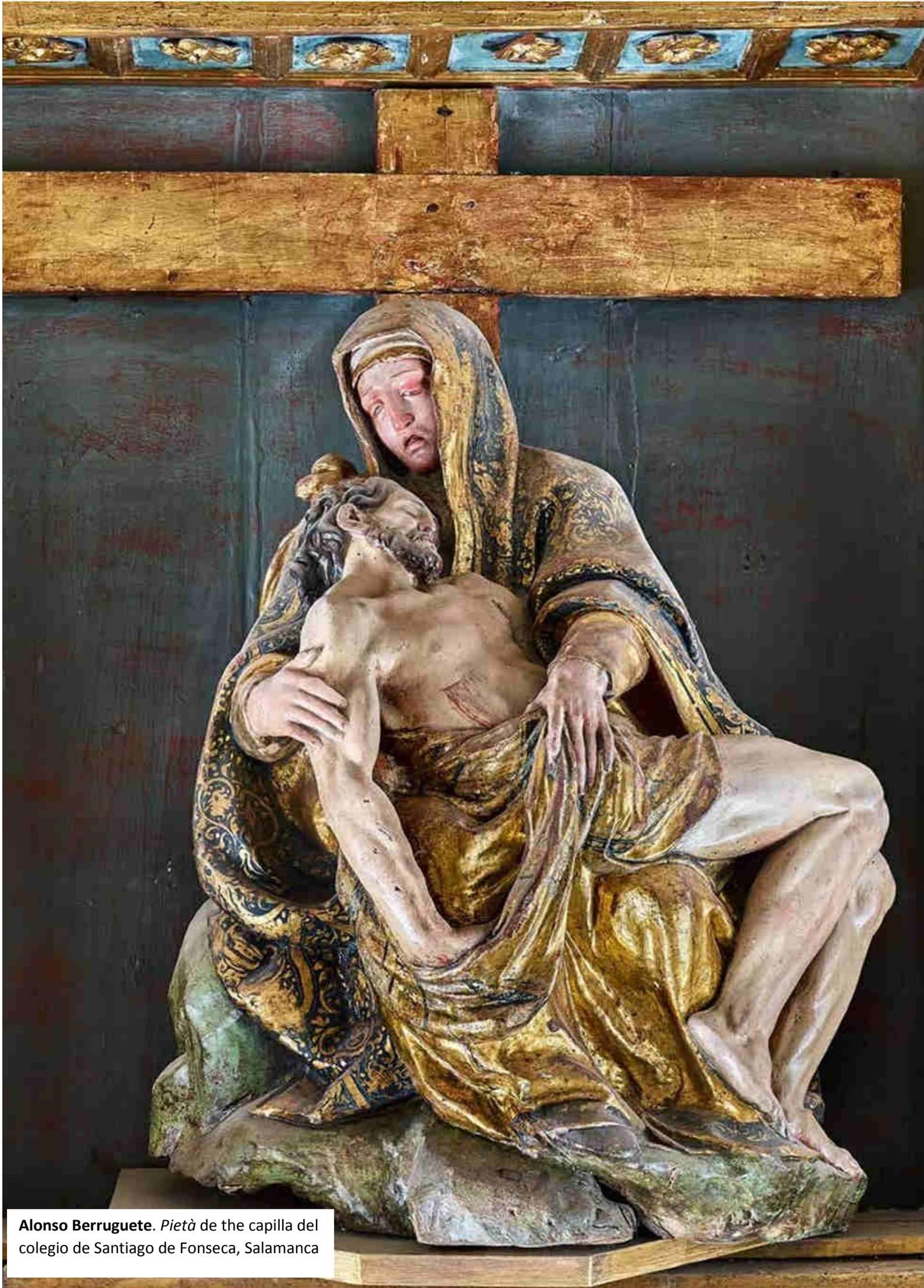
**Alonso Berruguete**, *incorrectamente identificado como San Pedro*, detalle cara, retablo de Santiago de Fonseca.

**Alonso Berruguete**, *San Pedro*, madera de nogal policromada, 1529 - 1532, Colección del IOMR.

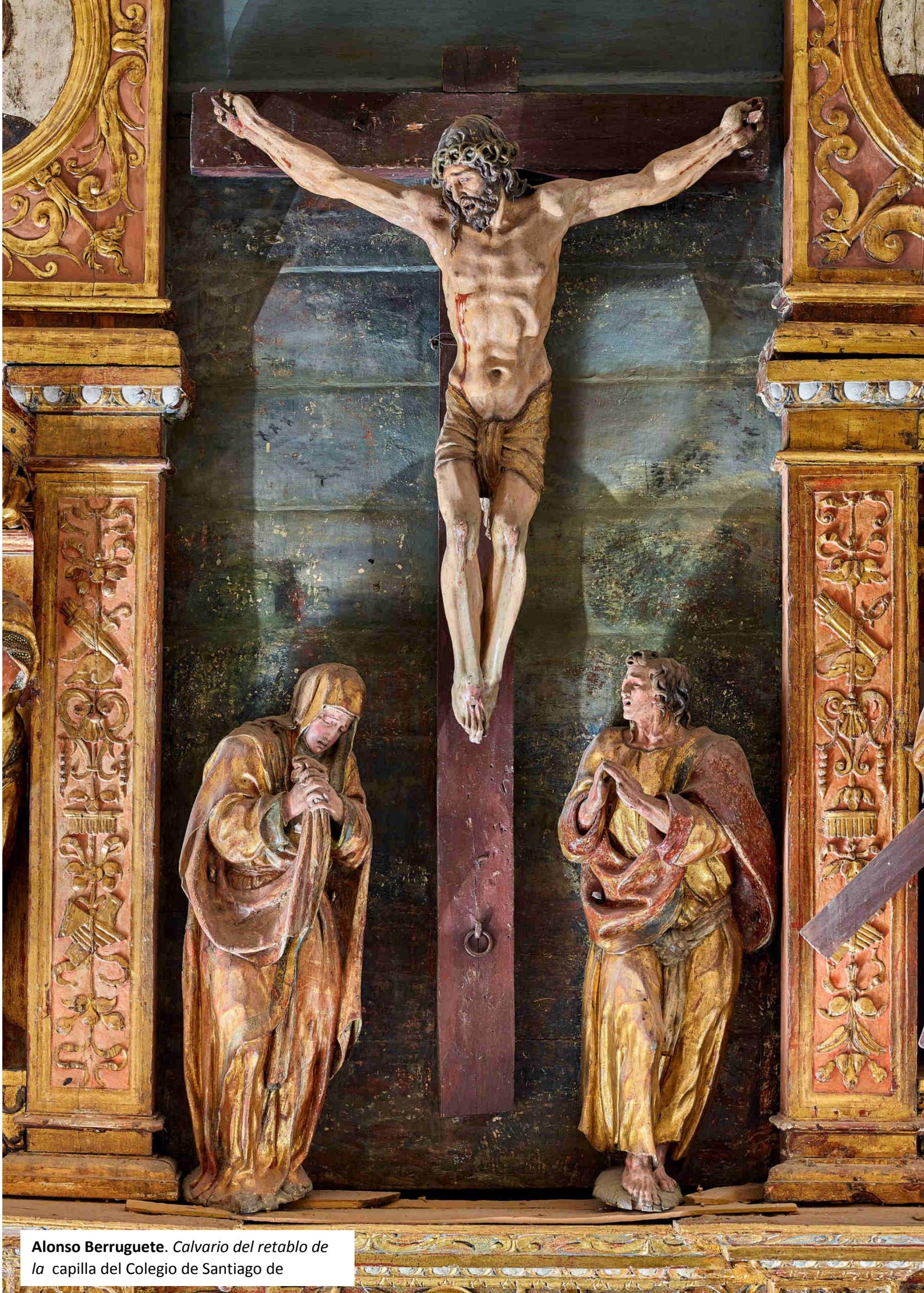
**Alonso Berruguete**, *San José*, Grupo de la Sagrada Familia, Retablo de la Epifanía, circa 1537, Iglesia de Santiago, Valladolid.



Comparación, **Alonso Berruguete**, *San Pedro*, *detalle pies*, Colección del IOMR y **Alonso Berruguete**. *San Juan*, *detalle pies*, circa 1530, retablo de la capilla del colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca.



Alonso Berruguete. *Pietà* de the capilla del colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca



**Alonso Berruguete.** *Calvario del retablo de la capilla del Colegio de Santiago de*



**Alonso Berruguete.** *Angelote*, del retablo de la capilla del Colegio de Santiago de Fonseca, Salamanca.



**Alonso Berruguete, *San Pablo*, detalle, Colección del IOMR.**

# BIBLIOGRAFÍA

**ABBAD RÍOS, F.:** “Estudios del Renacimiento aragonés. La vida y el arte de Juan de Moreto”, en A.E.A., 69 (1945).

**ABBAD RÍOS, F.:** “Estudios del Renacimiento aragonés. Las obras de Juan de Moreto”, en A.E.A. 72 (1945).

**ABBAD RÍOS, F.:** “Estudios del Renacimiento aragonés. Obras atribuidas equivocadamente a Juan de Moreto”, en A.E.A., (1946).

**ABBAD RÍOS, F.:** *Catálogo monumental de España. Zaragoza.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.

**ABBAD RÍOS, F.:** «Estudios del Renacimiento aragonés...»; A.E.A., 69, 1945, pp. 162-177; 72, 1945, pp. 317-346; 75, 1946, pp. 217-227.

**ABBAD, F.:** «Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento»; A.E.A., tomo XXIII, 1950, pp. 55-59.

**ABIZANDA Y BROTO, M.:** “La custodia de la Seo”, A.A., 9-12 (Zaragoza, 1914).

**ABIZANDA Y BROTO, M.:** “Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón”, Biblioteca de Arte Hispánico (Barcelona, 1942).

**ABIZANDA Y BROTO, M.:** Documentos para la historia artística y literaria de Aragón; I y II, Zaragoza, La Editorial, 1915 y 1917.

**AGAPITO REVILLA, J.:** “Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, octubre 1910.

**AGAPITO REVILLA, J.:** “El retablo mayor de san Andrés de Olmedo”. BSCE, T VII, 1915-1916, págs.124-126.

**AGAPITO REVILLA, J.:** “Los restos del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, I, 1926, n.5, págs. 85-98.

**AGAPITO REVILLA, J.:** “Valladolid. Una obra auténtica de Berruguete. (El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago)”, BSCE, T.VI, 1913- 14, nº 128, pág.121-133.

**ALBARDONEDO FREIRE, A. J.:** “El Calvario del Cabildo bajo de la casa consistorial de Sevilla, una obra atribuible a Roque de Balduque”. *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 793-804.

**ALBARDONEDO FREIRE, A. J.:** “Un crucero del taller de Roque de Balduque, procedente de San Isidoro del Campo en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, págs. 85-99.

**ALBAREDA AGUERAS, J.:** “El retablo mayor de María del Pilar”. Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (Zaragoza, 1976).

**ALBAREDA PIAZUELO, J. y J.:** “La influencia de Alberto Durero en dos obras de Forment”, Homenaje a Mariano de Pano, Zaragoza, 1947.

- ALLENDE-SALAZAR, J.:** "Alonso de Berruguete en Florencia", *Archivo español de arte*, X, 1934, págs.185-187.
- ALLENDE-SALAZAR, J.:** "La familia Berruguete", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, septiembre 1915.
- ALONSO CORTÉS, N.:** "Alonso Berruguete, señor de Villatoquite", *BABAV*, nº 9, 1933, págs. 492-495.
- ALONSO MARTÍNEZ, I.:** "Santo Domingo de la Calzada. Recuerdos históricos", Haro, 1980.
- AMÓN, S.:** *Picasso*, Editorial Visor Distribuciones, S.A., 1989.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D./PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.:** "A corpus of Spanish drawings", vol. I, Londres, 1975.
- ARAUJO Y GÓMEZ, F.:** *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causa de sus decadencia*, 1885.
- ARCO Y GARAY, R. del:** "De escultura aragonesa", Seminario de Arte Aragonés, V (Zaragoza, 1953).
- ARCO Y GARAY, R. del:** "El arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos. Datos sobre Damián Forment", *B.S.E.E.*, 1º trimestre, 1915.
- ARCO Y GARAY, R. del:** "El retablo mayor de Montearagón", en "Cuadernos de Arte Aragonés", nº 9 (Zaragoza, 1954).
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "Los retablos del claustro de Mejorada de Olmedo y el escultor Jerónimo fray Rodrigo de Holanda", *BMNE*, nº 6, 2002, págs. 7-13.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "Sobre el documento de constitución del mayorazgo del escultor Alonso Berruguete", *BRAC*, nº 45, 2011, págs. 1928.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "El retablo de los Magos en la iglesia vallisoletana de Santiago y Alonso Berruguete: relaciones y préstamos". *Conocer Valladolid*, III curso de Patrimonio Cultural, 2009-2010, Valladolid, 2010, págs. 115-126.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** *Alonso Berruguete y Gaspar Becerra. Fortuna crítica y fascinación italiana*, Discurso de ingreso en la Real Academia de BB.AA. de la Purísima Concepción de Valladolid, 2008.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "El Berruguete que vio Orueta" en *ORUETA, R., Alonso Berruguete y su obra*, Valladolid, 2011.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "La recepción de las fuentes clásicas y de los grandes maestros en la escultura. El caso del primer Renacimiento castellano", en *Nápoles-Roma 1504...*, Congreso celebrado en la Universidad de Kiel, 2004; Salamanca, 2005, págs. 245-267.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** "Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real de Alonso Berruguete", *BMNE*, nº 9, 2005, págs. 12-27.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** *Alonso Berruguete. El Prometeo de la escultura*. Diputación Provincial de Palencia. 2011.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.:** *El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Salamanca, 2001.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.A.:** "El Renacimiento en Guipúzcoa", San Sebastián, 1968.

**ÁVILA PADRÓN, A.:** 1984: "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI" en *Archivo Español de Arte*, 225, pp. 58-88.

**AZCÁRATE, J.M.<sup>a</sup> de.:** "Escultura del siglo XVI", [*Ars Hispaniae . Historia universal del arte hispánico*, 13], Madrid, 1958.

**AZCÁRATE, J.M.<sup>a</sup> de.:** *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963.

**BALDINI, UMBERTO.:** "Alonso Berruguete, Mostra del Pontormo", 1956, págs. 119-122.

**BAROCCHI, PAOLO.:** "Finito e non-finito nella critica vasariana", *Arte antica e moderna*, 1958, n. 3, págs. 221-235.

**BAROCCHI, PAOLO.:** *Il Rosso Fiorentino*, Roma, 1950.

**BARRIO LOZA, J.A.:** "El retablo de Portugalete. Historia de un pleito", en *Estudios de Deusto*, XVIII, 2 (Bilbao, 1980).

**BARRIO LOZA, J.A.:** "Santa María de Portugalete. Arte y restauración" (Bilbao, 1994).

**BARRIO LOZA, J.A.:** *Los Beaugrant. En el contexto de la escultura manierista vasca*. Caja de ahorros vizcaína, 1984.

**BECHERUCCI, L.:** "Note brevi su inediti toscani: Alonso Berruguete, la Madonna col Bambino, Firenze, Gallerie", *Bollettino d'arte*, s. 4, XXXVII- I, 1953, págs. 168-169.

**BECHERUCCI, L.:** *Manieristi toscani*, Bergamo, 1944.

**BERNALES BALLESTEROS, J. y otros:** "El arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas". En: *Historia del Arte en Andalucía*, tomo V. Sevilla, 1989.

**BERNALES BALLESTEROS, J.:** "Esculturas del círculo de Roque Balduque en Sevilla". *Actas del Primer Congreso Español de Historia del Arte*. Trujillo, 1977.

**BERNALES BALLESTEROS, J.:** Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América. *Anuario de estudios americanos*, 34, 1977, pp. 349-371.

**BERTAUX, É.:** *Historia de Michel*, tomo IV, parte II [*La renaissance en Espagne et en Portugal. Histoire de l'Art*, París, A. Michel, 1916, t. IV].

**BERTI, L.:** *L'opera completa del Pontormo*, Milano, 1973.

**BORZELLI A.:** *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola scultore*, Milan-Genoa-Rome-Naples 1921.

**BOSARTE, I.:** *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*, T.I., Segovia, Valladolid y Burgos, Madrid, 1804, (ed. Facsímil, 1978). BOSARTE, Isidoro, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804.

**BOUBLI, L.:** "Magnifico maestro Alonso Berruguete. Introduction à l'étude de son oeuvre graphique" *Revue de l'Art*, nº 103, 1994, págs. 11-32. BOU- BLI, L., *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins. École espagnole: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 2002.

**BRUQUETAS GALÁN, R.:** *Técnicas y Materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Editado por Fundación de Apoyo a la Historia del Arte His- pánico, 2007.

**BUSTAMANTE GARCÍA, A.:** Prólogo a Gómez Moreno, M. *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1983.

**CALGLIOTI, F.:** “Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia”, *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, Accademia Clementina di Bologna, Napoli, 2001, págs. 109-146.

**CALVERT, A. F.:** *Sculpture in Spain*, [Londres], 1912.

**CAMÓN AZNAR, J.,** “La formación pictórica de Alonso Berruguete”, *Goya*, nº 98, 1970-71, págs.69-75, León, 1997.

**CAMÓN AZNAR, J.:** *El Escultor Juan de Ancheta*. Imprenta provincial Pamplona, Pamplona, 1943.

**CAMÓN AZNAR, J.:** *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, 1961, second edition Madrid, 1967.

**CAMÓN AZNAR, J.:** *Alonso Berruguete*. Espasa-Calpe, s.a., Madrid, 1980.

**CANDEIRA, C.:** *Alonso Berruguete en el retablo de San Benito el Real de Valladolid*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 1959.

**CANTERA MONTENEGRO, J.:** “La Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Su historia y arquitectura en la Edad Media”. *Anuario de Estudios Medievales*, 14, Madrid, 1984.

**CARDESA GARCÍA, M.T.:** El escultor renacentista Damián Forment: Su actividad artística en Huesca. Alocución laudatoria con ocasión del acto solemne de la festividad de San Braulio, Patrono de la Universidad de Zaragoza. Universidad de Zaragoza, 2004.

**CARDUCHO, V.:** *Diálogos de la Pintura*, págs.85, 357-414.

**CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA.:** “Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos”, *Revista Pátina* nº 13-14, págs. 87-93. Mayo 2006.

**CASTRO, A.:** *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1948.

**CASTRO, A.:** *La realidad histórica de España*. Sexta edición. Editorial Porrúa, México, 1975.

**CEÁN BERMÚDEZ, J.A.:** *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las más bellas artes en España*, 6 vol. Madrid, 1800.

**CHAMOSO, M.:** «El servicio de recuperación y defensa del patrimonio nacional (Datos sobre retablos de Teruel)»; IR.S.E.E., 1943, p. 174.

**CHECA CREMADES, F.:** “Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600”, Madrid, 1983.

**CIARDI DUPRÉ, M. G.:** *Sull’attività italiana di Alonso Berruguete scultore*, in ‘*Commentari*’, n. S., XIX, 1968, pp. III–136.

**CIARDI DUPRÈ, M<sup>a</sup> G.:** “Per la cronología di Baccio Bandinelli (fino al 1540)”, *Commentari*, n.s., XVII, 1966, págs.146-170.i

- COPPEL, R.** and **JENNINGS, N.:** *Alonso Berruguete*, Coll & Cortes, London, 2017.
- COSSIO, F. de:** Alonso Berruguete, Discurso de ingreso en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando, Madrid, 1962.
- COSSIO, F. de:** *Alonso Berruguete*, Valladolid, 1948.
- COX-REARICK, J.:** *The drawings of Pontormo*, 2 vol, Cambridge (MA), 1964.
- CROCE, B.:** *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1917.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.:** “Don Alonso Berruguete González”, *El Arte en España*, tomo I, 1862, págs. 5, 77, 141,146; tomo II, 1863, pág. 1.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.:** “El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo”, *El Arte en España*, tomo V, 1866, págs. 41 y 65.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.:** “Un autógrafo de Berruguete”, *El Arte en España*, tomo III, 1865, pág. 96.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.:** “Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete”, *El Arte en España*, tomo V, 1866, pág. 103.
- CUESTA SALADO, J. :** *Jaques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*. .J. Cuesta, 2011.
- DACOS, N.:** *Alonso Berruguete dans l’atelier de Raphaël*, “Arte Cristiana”, n.s., LXXIII, 1985, nº 709, págs. 245-257.
- DACOS, N.:** *Viaggio a Roma. I pittori europei nel ‘500*, Milano, 2012.
- DE LA FUENTE RODRÍGUEZ, L.A.:** *Los metales plateados como policromía (las corladuras). Análisis, experimentación y restauración*”. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999.
- DEL RÍO DE LA HOZ, I.:** El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542). Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2001.
- DONATI, G.:** *Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento*, “Propettiva”, 2008, nn 130/131, págs. 107-134.
- DURÁN GUDIOL, A.:** “Historia de la catedral de Huesca”, Huesca, 1991.
- ECHVERRÍA GOÑI, P.L.:** “La policromía del Renacimiento del siglo XVI en Navarra”, Pamplona, 1991.
- ECHVERRÍA GOÑI, P.L./FERNÁNDEZ R.:** “Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obraj y Jorge de Flandes”, en Rev. “Príncipe de Viana”, núms. 168-169 y 170. Pamplona, 1983.
- ECHVERRÍA GOÑI, P.L./ORBE SIVATTE, A. de:** “Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla”, Pamplona, 1991.
- ECLERCY, B.:** *Maniera, Pontormo, Bronzino and Medici Florence*, Städel Museum, 2016.

**ESTELLA MARCOS, M.:** Escultores y esculturas españolas del siglo XVI fuera de España: la escuela napolitana, in *El arte español fuera de España, acts of the XI day on art* (Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.)

**ESTELLA MARCOS, M.:** “Algunas observaciones sobre la formación aragonesa de Gregorio Vigarny”, V Coloquio de Arte Aragonés, (Zaragoza, 1989).

**ESTELLA MARCOS, M.:** “Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, tomo 48, 1975, pp. 225-242.

**ESTELLA MARCOS, M.:** *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid, 1990.

**FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A.:** *Juan de Juní, escultor*. Universidad de Valladolid, 2012.

**FERRAJOLI, A.:** *Un testamento inedito dello scultore Pietro Torrigiani e ricerche sopra alcune sue opere*, “Bolletino d’arte”, s. 1, IX, 1915, págs. 181-192.

**FERRI, P. N.:** *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni possedura dalla R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze, 1890.

**FRANCO MATA, A.:** “El coro de la catedral de Toledo” en *La catedral primada de Toledo, dieciocho siglos de historia* (R. González, dir.), Burgos, 2010, págs. 226-239.

**GAETA, L.:** *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea del primo ‘soo*, in ‘Dialoghi di storia dell’arte’, 1, 1995, pp. 70–103.

**GAETA, L.:** *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere gli artista la storiografia*. Editore Mario Congedo, 2017.

**GARCÍA CHICO, E.:** *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Ríoseco*. Ed. Diputación Provincial de Valladolid, 1960.

**GARCÍA CHICO, E.:** *Juan de Juní*, publicado por E.A.O.A, 1949.

**GARCÍA GAÍNZA, M.ª C.:** “Alonso Berruguete y la Antigüedad”, *BMNE*, nº 6, Valladolid, 2002, págs. 14-21.

**GARCÍA LOZANO, E.:** “La saga de los Berrugetes y su relación con el arte”, en *Pedro Berruguete y su entorno. Actas del Simposium Internacional*, Palencia, 2004, págs. 103-115.

**GASCÓN DE GOTOR, A.:** “Damián Forment y sus obras”, *Nuestro Tiempo*, 153 (Madrid, 1911).

**GAYA NUÑO, J.A.:** *Alonso Berruguete en Toledo*, Barcelona, 1944.

**GAYO, D.:** *Jacopo Sansovino: il Bacco e la sua fortuna*, Firenze 1986 [Mostre del Museo Nazionale del Bargello, 7].

**GENTILINI, G.:** *Attualità di Donatello: Alonso Berruguete e l’eredità del Quattrocento fiorentino*, in *Norma e capriccio*, 2013, PP 73–85.

**GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ, M.:** *Guía de Granada*, [1892, colab.]

**GÓMEZ MORENO, M.:** “Retablo atribuido a Berruguete en Santa Úrsula de Toledo”, *BSCE*, T. VII, 1915-16, págs. 169-172.

**GÓMEZ MORENO, M.:** "Sobre el Renacimiento en Castilla. En la Capilla Real de Granada", AEAA, I, 1925, págs. 245-288.

**GÓMEZ MORENO, M.:** "Documentos referentes a la Capilla Real de Granada", AEAA, 1926, págs.99-128.

**GÓMEZ MORENO, M.:** *La escultura del Renacimiento español*, Firenze-Barcelona, 1931.

**GÓMEZ MORENO, M.:** *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941. Ed. Xarait, Madrid, 1983 con prólogo de Agustín Bustamante.

**GÓMEZ MORENO, M.:** "I, El retablo mayor de la catedral de Oviedo" y "II, La documentación del retablo (transcrita por J. Cuesta y F. Arribas), AEAA, 1933, págs. 1-20.

**GÓMEZ MORENO, M.:** "La policromía del Renacimiento en España", Barcelona, 1943.

**GÓMEZ-MORENO, M.:** *Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez. II.* En la Capilla Real de Granada, in 'Archivo español de arte', I, 1925, pp. 1-40, 245-288.

**GÓMEZ-MORENO, M.:** *Bartolomé Ordóñez*, Madrid, 1956.

**GÓMEZ-MORENO, M.:** *Diego Siloé. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Granada 1963, facsimile edition, edited by J. M. Gómez-Moreno Calera, Granada, 1988.

**GÓMEZ-MORENO, M.:** *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ministerio de Cultura, 1983.

**GONZÁLEZ-MARTÍNEZ ALONSO, E.:** *Tratado del Dorado, Plateado y Su Policromía. Tecnología, conservación y restauración*: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

**GRASSI, L.:** "Appunti sul Pontormo e i suoi disegni ", *Emporium*, CIII, 1946, págs. 29-46.

**GREGORI, M.:** *Gian Francesco Bembo, in I Campi*, 1985, págs. 101-110.

**HAUPT, K. A.:** "Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, octubre 1903.

**HAUSER, A.:** *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965.

**HEGENER, N.:** *Riverberi vinciani. Leonardo e Rustici nell'opera di Baccio Bandinelli*, in *I grandi bronzi del Battistero*, 2010, págs. 212-237.

**HERNÁNDEZ DÍAZ, J.:** "Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista". *Archivo Hispalense*, 3 y 4, 1944, p. 145.

**HERNÁNDEZ DÍAZ, J.:** *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951.

**HERNÁNDEZ DÍAZ, J.:** *Martínez Montañés*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987.

**HERNÁNDEZ DÍAZ, J.:** "Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista". *Archivo Hispalense*, nº 3, tomo 2, 1944, pp. 3-45.

**HERNÁNDEZ DÍAZ, J.:** "Roque de Balduque en Santa María de Cáceres". *Archivo Español de Arte*, tomo 43, 1972.

- HERNÁNDEZ PERERA, J.:** *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957.
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.:** *El Reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid, 2001.
- HOLLANDA, F. de.:** *De la pintura antigua* [Lisboa 1548 (trad. Española de Manuel Deni), Madrid, 1921.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.:** “Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)”. *Artigrama*, nº 16, 2001, pp. 297-327.
- IBÁÑEZ MARTÍN, J.:** Gabriel Joly, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956. Justi1891:C. Justi, Bartolomé Ordóñez und Domenico Fancelli, in *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, XII, 1891, pp. 66-90 (republished with the title Bartolomé Ordóñez und die Königsgräber zu Granada, in *Idem, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, I, Berlin, 1908, pp.83-117.
- LAFOND, P.:** *La Sculpture espagnole*, [París, Picard], 1909.
- LACARRA Ma. C./C. MORTE:** “Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca”, Zaragoza, 1984.
- LEBRERO, J.:** *La energía visible Jackson Pollock. Una antología*.
- LENAGHAN, P.:** *The arrival of the Italian Renaissance in Spain. The tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, Ph. D. dissertation, New York University 1993, edition consulted Ann Arbor, Michigan, 1993.
- LENAGHAN, P.:** *Reinterpreting the Italian Renaissance in Spain. Attribution and connoisseurship*, in ‘The Sculpture Journal’, II, 1998, pp. 13-23.
- LENAGHAN, P.:** *It shall all be Roman. Early patrons of Italian Renaissance tombs in Spain*, in *Art in Spain and the Hispanic world. Essays in honor of Jonathan Brown*, edited by S. Schroth, London, 2010, pp. 213-234.
- LENAGHAN, P.:** “The Tombs from San Francisco in Cuéllar: Sacred Images in Digital Reconstructions,” *Hispanic Research Journal*, pp. 379-402, 2015.
- LOMAZZO, G. P.:** *Tratato dell’arte della pittura* [Milano 1584], in Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Firenze, 1973-1974, II págs. 7-589.
- LONGHI, R.:** “Comprimari spagnoli della maniera italiana”, *Parangone*, 1953, n. 43, págs. 3-15.
- MAILER, N.:** Picasso, 1995.
- MARCOS RÍOS, J.A.:** La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII. Tesis dirigida por Dr. José Luis Parés Parra. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- MARÍAS, F.:** *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989.
- MARTI Y MONSÓ, J. ,** *Estudios históricos-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “El manierismo en la escultura española”, R.I.E., XVIII, 1960

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Observaciones sobre la escultura del Renacimiento”, en Rev. “Príncipe de Viana”, anejo 10 (Pamplona, 1991).

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Juan de Juni”, Madrid, 1954.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, B.S.A.A., T. XXX, Valladolid 1964.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca”, BSAA, T. XLVIII, Valladolid, 1982, págs. 393-405.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete”, BSAA, T. XXVII, Valladolid, 1961, págs. 11-40.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “El Laocoonte y la escultura española”, BSAA, T. LVI, Valladolid, 1990, págs. 459-469.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “Nuevos dibujos de Alonso Berruguete”, BSAA, T. XLVII, Valladolid, 1981, págs. 444-446.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.:** “La policromía en la escultura castellana”, A.E.A., 104 (1953).

**MARTÍNEZ, JUSEPE,** Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [Zaragoza 1853], Madrid 1988.

**MAZARIEGOS PAJARES, J.:** “Alonso Berruguete pintor”, publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1979, n. 42, págs. 271-31.

**MELON, A.:** “Forment y el Monasterio de Poblet (1527-1535)”, R.A.B.M., XXXVI, 1917.

**MENÉNDEZ TRIGOS, J., y REDONDO CANTERA, M.ªJ.:** “El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo o de los Zuazo”, BSAA, T.LXII, 1996, págs. 257-282.

**MIGLIACCIO, L.:** *I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive. 2. La scultura*, in *Storia dell'arte*, 64, 1988, pp. 225-231.

**MIGLIACCIO L.:** *Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, doctoral thesis, III cycle, Università degli Studi di Pisa, acad. yr. 1989–1990.

**MIGLIACCIO, L.:** *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo* 1992, pp. 101–136.

**MIGLIACCIO, L.:** *Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordóñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la Península Ibérica*, in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coordinated by M. J. Redondo Cantera, Valladolid, 2004, pp. 377–392.

**MIGLIACCIO, L.:** *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé*, in ‘Ricerche di storia dell'arte’, 53, 1994, pp. 22–34.

**MIGLIACCIO, L.:** *Uno spagnuolo: Bartolomé Ordóñez sulle rotte mediterranee del marmo*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, acts of the International Conference (Lecce, 9–11 June 2004), edited by L. Gaeta, I, Galatina, 2007, pp. 125–145.

**MILICUA, J MIGLIACCIO, L.:** *Nuevas sobre Ordóñez y Siloé en Nápoles*, in *Archivo español de arte*, XXIV, 1951, pp. 331–334.

**MORALES, A. J.:** “Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla”. *Archivo Hispalense*, tomo 61, 186, 1978, pp. 179-182.

**MORTE GARCÍA, C.:** “Damián Forment y el Renacimiento en Aragón en Cuadernos de Arte Español, 28 (Madrid, 1992).

**MORTE GARCÍA, C.:** “Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico”, *Miscelánea de estudios en honor de Antonio Durán Gudiol (Sabiñánigo, 1981).*

**MORTE GARCÍA, C.:** “Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, A.E.A., 255 (Madrid, 1991).

**MORTE GARCÍA, C.:** “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón (II), B.M.I. “Camón Aznar”, XXXI XXXII (Zaragoza, 1988).

**MORTE GARCÍA, C.:** “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón” (I), B.M.I. “Camón Aznar”, XXX (Zaragoza, 1987).

**MORTE GARCÍA, C.:** “Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento”, en *Rev. “Príncipe de Viana”*, 180 (Pamplona, 1987).

**MORTE GARCÍA, C.:** “El Retablo Mayor del Pilar”, *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1995, pp. LIX-LX.

**MORTE GARCÍA, C.:** “Fernando el Católico y las Artes”, *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1993 (b).

**MORTE GARCÍA, C.:** “Huesca entre dos siglos”, catálogo de la exposición: *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*. Huesca, Zaragoza, 1993 (a), pp. 198-211 y 488-489.

**MORTE GARCÍA, C. (dir.) y CASTILLO MONTOLAR, M., MIGLIACCIO, L.:** *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Generalitat Valenciana, 2009.

**MORTE GARCÍA, C MIGLIACCIO, L.:** *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, España, 2018.

**MORTE GARCÍA, C./AZPILICUETA, M.:** “Arnao de Bruselas en el Taller del escultor Damián Forment”, B.M.I. “Camón Aznar”, no XXXV (Zaragoza, 1989).

**MORTE GARCÍA, C.:** *Damián Forment: escultor del Renacimiento*. Zaragoza, 2009.

**MOZZATI, T.:** *Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada. An iconographical perspective of a major royal monument of Renaissance Europe*, in “*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*” LIX, 2017, pp. 75-201.

**MOZZATI, T.:** “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerario del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 2007 (2009), págs. 568-574.

**MOZZATI, T.:** Alonso Berruguete in Italia: Antonio Pucci, l’Incoronazione della Vergine per i Santi Girolamo e Francesco, una congiuntura ispano-florantina, in *Curso internacional sobre*

Alonso Berruguete: su obra y su influencia, atti del convegno (Palencia, 1012 novembre 2011), in c.d.s.

**MOZZATI, T.:** *Giovan Francesco Rustici. Le compagnie del Paiulo e della Cazzuola*, Firenze, 2008.

**MOZZATI, T., PAOLOZZI, B., SÉNÉCHAL, Ph.:** *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, Firenze, 2010.

**NALDI, R.:** *I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive. 1. La pittura*, in 'Storia dell'arte', 64, 1988, pp. 215–223.

**NALDI, R.:** *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, in 'Pros pettiva', 77, January 1995, pp. 84-100.

**NALDI, R.:** *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara*, in *Giovanni da Nola 2007*, pp. 959.

**NALDI, R.:** *Virtus unita crescit'. La cappella di Giovanni Antonio Caracciolo*, in *Giovanni da Nola 2007*, pp. 143–179.

**NALDI, R.:** *Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóe e la scultura Napoli nel primo Cinquecento: una linea*, in *Norma e capriccio 2013*, pp. 121–131.

**NALDI, R.:** *Una proposta per Bartolomé Ordóñez tra Napoli e Barcellona: un quadro di noce con il Compianto sul Cristo morto*, in *Nuovi studi'*, XIX, 20, 2014, pp. 69–81.

**NALDI, R.:** *Gabriel Joly and two Thieves carved in Box Wood*, Editorial: Sascha Mehringer, München, 2014.

**NALDI, R.:** *Magnificence on Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloé*. Hirmer, 2019.

**NATALI, A.:** *Rosso Fiorentino. Leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo 2006.

**NATALI, A.:** *L'officina della maniera moderna*, in *Il Cinquecento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi e Antonio Natali, Firenze 2000 [Storia delle arti in Toscana, 4], págs. 53-85.

**NAVARRETE PRIETO, B.:** *I Segni nel tempo (Dibujos españoles de los Uffizi)*. Fundación MAPFRE, 2016.

**NEILSON, K.B.:** *Filippino Lippi. A Critical Study*, Cambridge (MA), 1938.

**NICHOLS, CH. F.:** *The Caracciolo di Vico chapel in Naples and early Cinquecento architecture*, Ph. D. dissertation, New York University 1988, edition consulted Ann Arbor, Michigan, 1991.

**NOVELLA MATEO, A. y SOLAZ VILLANUEVA.:** "La obra de Gabriel Yoly en Teruel", en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 34 (1981), págs. 83- 93.

**ORUETA, R.:** "Notas sobre Alonso Berruguete", *AEEA*, 1926, págs. 129-136.

**ORUETA, R.:** *Alonso Berruguete y su obra*, Madrid, 1917.

**OSTERMANN, J.:** *Ein Königreich für einen Kardinal. Das Grabmal Francisco Ximenez de Cisneros (1436–1517) in Alcalá de Henares*, in *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, edited by A. Karsten and P. Zitzlsperger, Berlin 2010, pp.

**PACHECO, F.:** *Arte de la Pintura* (Edición de 1866)

- PALOMERO PÁRAMO, J. M.:** *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M.:** Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos In Memoriam. Universidad de Huelva, 2017.
- PANTORBA B. de:** *Imagineros españoles: estudio histórico y crítico*, Madrid, 1952.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** “La obra de Francisco Giralte en Valladolid” AEA, 326, 2009, págs.194-202.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** “Tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI, 1539-1562”, Valladolid, 2001.
- PARRADO DEL OLMO, J. M.<sup>a</sup>,** *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** “El retablo del Renacimiento y los jerónimos. La Mejorada de Olmedo y el Parral de Segovia”, BSAA, T. LXVI, 2000, págs.199-216.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** “Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero”, BSAA, 1987, págs. 243-258.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** ficha correspondiente a “San Jerónimo”, en el catálogo de la exposición *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, págs.294-296.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** ficha en el catálogo de la exposición “*El contrapunto y su morada. Las Edades del Hombre*”, Salamanca, 1993, págs. 77-78.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** ficha nº 56 en el catálogo *Fons del Museu Frederic Marès/3 Cataleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII, Època del renaixement i el barroc*, Barcelona, 1996, pág. 131.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*, Valladolid, 2002.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** *La Estigmatización de San Francisco de Alonso Berruguete, y una pintura desaparecida de San Pietro in Montorio*, “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, LXXVII, 2011, págs.63-68.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** “La Edad Moderna en la Catedral de Ávila: una nueva época”. En *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte* (coordinado por René J. Payo Hernanz y Jesús Ma Parrado del Olmo). 2014, pp. 249-356.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila,1981.
- PARRADO DEL OLMO, J. Ma.:** *The sculptors followers of Berruguete in Palencia*. Valladolid, 1981.
- PEREDA, F.:** *Andrea Sansovino en España. Algunos problemas*, in *El Mediterráneo y el Arte Español*, acts of the XI Congress of the Comité Español de Historia del Arte (Valencia, September 1996), edited by J. Bérchez Gómez, M. M. Gómez-Ferrer Lozano and A. Serra Desfilis, Valencia 1998, pp. 97-103.

**PÉREZ VILLANUEVA, J.:** “El retablo de la Mejorada de Alonso Berruguete”, BSAA, 1932-1933, págs.27-35.

**PÉREZ VILLANUEVA, J.:** “Una obra desconocida de Alonso Berruguete”, BSAA, 1934-1935, págs.55-61.

**PONZ, A.:** Viaje fuera de España, [1785], I, carta 1ª, número 23. Viaje de España, 1792.

**PORRES BENAVIDES, J.:** “Obras atribuidas e inéditas de Juan Bautista Vázquez el Viejo y su taller en el Reino de Sevilla”. *Uco Arte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 4, 2015, pp. 9-23.

**PORRES BENAVIDES, J.:** La técnica en Juan Bautista Vázquez el Viejo. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2014.

**PORTELA SANDOVAL, F. J.:** *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977.

**PORTELA SANDOVAL, F. J.:** *Renaissance sculpture in Palencia*. Palencia, 1977.

**PORTELA SANDOVAL, F. J.:** *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Diputación Provincial de Palencia, 1977.

**POST, Ch. R.:** “Alonso Berruguete”, en *The later Renaissance in Castile, XIV, A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1966, pág. 331.

**RADKE, GARY M.:** “Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture”, High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 2009.

**RAMÍREZ, J. Manuel:** Retablos Mayores de La Rioja. Logroño, 1993.

**RAMOS ROMERO, M.:** *Medina Sidonia. Arte, historia y urbanismo*. Cádiz, 1981.

**REBOLLAR ANTÚNEZ, A.:** Lucas Mitata. Un escultor singular. H 1525-1598. Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid 1987.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** *Juan Rodríguez de Fonseca y las artes*, in *Juan Rodríguez de Fonseca*, 2005, pp. 175–205.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** Redondo Cantera, *Los sepulcros de la Capilla Real de Granada, in Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, edited by M. A. Zalama, Valladolid, 2010, pp. 185–214.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** Redondo Cantera, *Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Silóe e Bartolomé Ordóñez*, in *Norma e capriccio*, 2013, pp. 181–191.

**REDONDO CANTERA M. J.:** Redondo Cantera, *El enfrentamiento entre Siloé y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos*, in *Sculpture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, acts of the International Conference (Naples, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa).

**REDONDO CANTERA, M. J.:** Redondo Cantera, *La obra burgalesa de Diego Siloé (1519-1528)*, in *Napoli e la Spagna 2017*, pp. 44-91.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** "Alonso Berruguete pintor y la creación de un mito artístico", *Actas del I Simposio Internacional sobre a Tradição Clássica*, 2002, Universidade de Sao Paulo, 2004, págs.51-88.

**REDONDO CANTERA, M. J.:** *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, in *A Consituição da Tradicao Clássica*, atti del convegno (Campinas- Sao Paulo, 11-13 settembre 2002) a cura di Luiz Marques, Sao Paulo, 2004, págs. 53-88.

**RICHARDSON, John:** *A life of Picasso: The Cubist Rebel*, 2007.

**RICHARDSON, J.:** *A life of Picasso: The Prodigy*, 1991.

**RICHARDSON, J.:** *A life of Picasso: The Triumphant Years*, 2010.

**RÍO DE LA HOZ, Isabel del:** *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)* Junta, Valladolid, Valladolid, 2001.

**ROUSSEAU, H.:** *Le tombeau de don Juan, à Ávila*, in *Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire [...]* á Bruxelles', XIII, 1914, pp. 38-40.

**RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J.:** *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*. Logroño, 1981.

**SALAS, X. de:** "Escultores renacientes en el Levante español: los Forment en Valencia", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barce- lona, 1942).

**SALAZAR Y MENDOZA, P.:** *Chronicón del Cardenal D. Juan Tavera*, [Toledo, 1603].

**SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.:** *Del Ayer de España. Trípticos Históricos*. Editorial Obras Selectas, Madrid. 1973.

**SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.:** *España. Un enigma histórico*. Tomo I. Editora EDHASA, Madrid. 1991.

**SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.:** *Fuentes literarias para la historia del arte español. Siglo XVI*, Madrid, 1923.

**SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.:** *Los Arfes. Escultores de plata y oro. (1501-1603)* Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920.

**SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.:** *Dibujos españoles. (II) Siglo XVI y primer tercio del XVII. (III)* Madrid, 1930.

**SENDÍN CALABUIG, M.:** *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, 1977.

**SETTIS, S.:** *Il futuro del "clásico"*. Torino, 2004. SETTIS, S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999-2006.

**SILVA MAROTO, M. del P.:** *Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila*, "Anales de historia del arte", I, 1989, págs. 105-119.

**SOUTO SILVA, A.I.:** "El retablo de San Miguel de los Navarros", Zaragoza, 1983.

**SOUTO SILVA, A.I.:** "Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza", en B.M.I. "Camón Aznar", U. de Zaragoza, 1983).

- SRICCHIA SANTORO, F.:** *Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1488-1561)* in Domenico Beccafumi 1990, págs. 402-405.
- TAUBERT, J.:** *Polychrome Sculpture, Meaning, Form, Conservation, the Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2015.*
- TORRE RUIZ, M. F.:** “Una probable obra de Roque Balduque”. *Atrio 4*, 1992, pp. 31-33.
- TORRES PÉREZ, J. M.<sup>a</sup>:** “La huella de Berruguete en Pedro Paz, tasador del retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres”, Alcántara, Cáceres, 1985, págs. 7-16.
- TRUSTED, M.:** *The Arts of Spain: Iberia and Latin America 1450-1700.* Penn State University Press, 2007.
- URANGA, J.E.:** “Retablos navarros del Renacimiento”, Pamplona, 1947.
- VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, C.:** *Baccio Bandinelli*, Musée du Louvre, 2006.
- VANDEVIVERE, I.:** “Palencia et l’art flamand à la fin du Moyen-Age et au début de la Renaissance”, en “Actas del I Congreso de Historia de Palencia”, Palencia, 1987.
- VASARI G.:** *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* [Firenze 1568], in *Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.
- VIELVA, M.:** *Alonso Berruguete, [sus obras y revolución que causaron en el arte escultórico español]*, Palencia, 1902.
- VILLACAMPA, C.G.:** “La capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Documentos para su historia AEAA, IV (Madrid, 1928).
- VV.AA.:** *El retablo mayor de la catedral de Sevilla: estudios e investigaciones realizados con motivo de su restauración.* Sevilla, 1981.
- VV.AA.:** *La escultura del Renacimiento en Aragón.* Zaragoza, 1993.
- VV.AA.:** *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Santa María del Palacio (Logroño).* (Coordinación de Francisco Fernández Pardo). Logroño, 2005.
- VV.AA.:** *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la antigüedad pagana.* Ministerio de Cultura, 2017.
- VV.AA.:** *Son of the Laocoön. Alonso Berruguete and pagan antiquity*, CEEH, 2018.
- VV.AA.:** “La Escultura del Renacimiento en Aragón, Zaragoza, 1993.
- VV.AA.:** “Actas del V Coloquio de Arte Aragonés”, Zaragoza, 1989.
- VV.AA.:** “El retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza” (Zaragoza, 1995).
- VV.AA.:** *Alejo de Vahía mestre d’imatges.* Comissari Joaquín Yarza Luaces. Museu Frederic Marés, 2001.
- VV.AA.:** *El esplendor del Renacimiento en Aragón.* Museo de Zaragoza, 2010.

**VV.AA.:** *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Obra social la Caixa/Turner, 2015.

**VV.AA.:** Alonso Berruguete en Paredes de Nava. A propósito de una exposición. Diputación de Palencia, 2017.

**VV.AA.:** Alonso Berruguete. Guía de la Exposición conmemorativa del IV centenario de su muerte. Ministerio de Educación Nacional/Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1961.

**VV.AA.:** Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna". Giunti Editore, 2013.

**VV.AA.:** Cisneros. Arquetipo de Virtudes Espejo de Prelados, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017

**VV.AA.:** La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando. Ministerio de Cultura, 1994.

**VV.AA.:** *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, catálogo della mostra (Paredes de Nava, aprile-agosto 2003, a cura di Silvia Maroto, Pilar e Mauro Natale), Valladolid, 2003.

**WALDMAN, L. A.:** "Two foreign artists in Florence: Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo", *Apollo*, T. CLV, nº484, 2002, págs.80-89.

**WALDMAN, L.A.:** *Baccio Bandinelli and the Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Source*, Philadelphia, 2004.

**WALDMAN, L.A.:** *Documenti inediti su Filippino Lippi e le sue opera*, in Filippino Lippi 2004, págs. 172-183.

**WALDMAN, L.A.:** The Rank and File of Renaissance Painting: Giovanni Larciani and the "Florentine Eccentrics", in *Italian Renaissance Masters*, catalogo della mostra (Milwaukee, gennaio-maggio 2001) a cura di Annemarie Sawkins, David Franklin e Louis Alexander Waldman, Milwaukee (Wis.) 2001.

**WARD, R.:** *Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, maggio-luglio 1988), a cura di Roger Ward, Cambridge 1988.

**WATTENBERG, F.:** Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Aguilar, 1963.

**WEISE, G.:** *La scultura spagnola del Rinascimento e l'influsso italiano*, in *L'arte'*, XLIII, 1940, pp. 159-172.

**WEISE, G.:** *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. Renaissance und Frühbarock in Altkasilien*, 6 vol., Reutlingen 1925-1939.

**WEISE, G.:** *Spanische plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925-1932, III, II.

**WETHEY, H. E.:** *A Madonna and Child by Diego de Siloé*, in *the Art Bulletin'*, XXII, 1940, pp. 190-196.

**WETHEY, H. E.:** *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloé*, in *'The Art Bulletin'*, XXV, 1943, pp. 226-238, 325-345.

**WETHEY, H.E.:** "Gil de Siloé and his School. A study of late Gothic sculpture in Burgos", Cambridge, Massachusetss, 1936.

**WÜRTERBERGER, FRANZSEPP.:** *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI.* Editorial Rauter, Barcelona, 1964.

**YARZA LUACES, J.:** *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía.* Editorial Nerea, 1993.

**ZERI, F.:** "Alonso Berruguete: una Madonna con San Giovannino", *Paragone*, IV, 1953, n. 43, págs. 49-51.

**ZERI, F.:** "Eccentrici fiorentini", I, *Bolletino d'arte*, s. 4, XLVII, 1962, págs. 216-236.

**ZERI, F.:** "Eccentrici fiorentini", II, *Bolletino d'arte*, s. 4, XLVII, 1962, págs. 314-326.

**ZURLA, M.:** "Baccio fiorentino inventor": la produzione incisoria di Bandinelli tra il 1515 e il 1525, "Commentari d'arte", XVI, 2010, nn 46/47, págs. 48-73.



