



## UNA PAREJA DE ESCULTURAS DE ALONSO BERRUGUETE



---

## UNA PAREJA DE ESCULTURAS DE ALONSO BERRUGUETE

Carlos Herrero Starkie



INSTITUTE OF OLD MASTER RESEARCH



# Agradecimientos

---

Deseo agradecer a todos aquellos que me han prestado su apoyo para la configuración de este estudio monográfico en torno a estas esculturas de San Pedro y San Pablo, muy en especialmente al Profesor Jesús María Parrado del Olmo por impulsarme intelectualmente a su compra y por compartir conmigo su enorme bagaje de conocimientos sobre la obra de Alonso Berruguete durante nuestros inolvidables almuerzos en Valladolid y Salamanca; Por todos los artículos suyos y del Profesor René Payo que profundizan en la autografía de esta pareja de esculturas adscribible a Alonso Berruguete tanto en su diseño, talla como policromía y en su más que fundada, aunque hasta el momento no documentada, procedencia del Colegio Santiago de Fonseca. A Sara Cavero le expreso mi más sincera admiración por su exclusiva dedicación en restaurar estas tallas, por el resultado sobresaliente y por el concienzudo informe que muestra con detalle el inmejorable estado de conservación y de uno de los más singulares repertorios de técnicas de talla policromada del siglo XVI castellano. A CD Dickerson por alumbrar un proyecto de exposición sobre la figura de Alonso Berruguete en la National Gallery of Art de Washington que con toda seguridad tendrá lugar en Otoño 2019 y dará a conocer al otro lado del Atlántico a un genio español por antonomasia que, por y a pesar de su contacto directo con la obra de Donatello, Leonardo y Miguel Ángel, supo elegir un camino artístico diferente en algunos aspectos casi opuesto, gracias al cual cobra hoy en día toda su actualidad como un genio adelantado a su época y fundamentalmente moderno. A Ignacio Lasa Georgias, amigo mío de la infancia, por creer en mí y ser el impulsor financiero del Institute of Old Masters Research, el cual me honro en dirigir y al cual auguro muchos otros descubrimientos en el mundo de las Old Masterpieces. A mi amiga Verónica Rivas que me ha ayudado a ver esa parte contemporánea de Alonso Berruguete. Esperemos que las reinterpretaciones suyas de nuestros San Pedro y San Pablo, mostradas en la portada y contraportada, sirvan como fuente de inspiración para realizar toda una nueva aproximación a la obra del Maestro. Así mismo no puedo más que felicitar el buen hacer de los fotógrafos Joaquín Cortés por las imágenes de las esculturas de San Pedro y San Pablo y a David Blázquez por el magnífico trabajo fotográfico desplegado en el Colegio Santiago de Fonseca así como la magnífica predisposición de Santiago Alcolea (editorial el Viso), del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y del Colegio de Santiago de Fonseca, por darnos todo tipo de facilidades al proporcionarnos aquellas imágenes que precisábamos. Por último, transmitir mi más sincero orgullo de contar con mi madre, Alma Starkie, tan en forma como tenaz y detallista, capaz a sus 90 años de traducir al inglés este texto, a Antonio Mendes que me ha acompañado en tantas reuniones y a mi colaborador durante más de 25 años en múltiples proyectos, Enrique Gargallo, que ha dirigido la fotocomposición del texto con denodado interés. A todos enhorabuena y esperemos que en un futuro no muy lejano todos estos estudios terminen por desembocar en la publicación de un libro que aglutine, no sólo lo hecho hasta ahora, sino otros muchos trabajos sobre la figura de Alonso Berruguete con vistas a preparar el camino para su presentación en USA a cargo de la NGA en el 2019.

Carlos Herrero Starkie  
Director  
Institute of Old Masters Research

# INDICE

---

Una pareja de esculturas de Alonso Berruguete	
1.- Catalogación.....	2
- Tipo de objeto.....	2
- Procedencia.....	2
- Estado de conservación.....	2
2.- Apuntes en torno al carácter excepcional de esta pareja de esculturas y a su carácter autógrafo de Alonso Berruguete.....	3
2.1.- Carácter autógrafo del diseño, la talla y la policromía.....	4
- En torno a la autografía del diseño.....	4
- En torno a la autografía de la talla.....	21
- Entorno a la autografía de la policromía.....	34
2.2.- Trascendencia de la obra de Alonso Berruguete: influencias, correspondencias y coincidencias con otros maestros.....	43
2.3.- Procedencia histórica de esta pareja de esculturas de San Pedro y San Pablo: Retablo del Colegio de Santiago de Fonseca (Salamanca).....	54
3.- Traducción al inglés.....	63
4.- Catálogo Fotográfico.....	92
- San Pedro y San Pablo.....	93
- Retablo del Colegio de Santiago de Fonseca .....	101
5.- Bibliografía.....	110

## UNA PAREJA DE ESCULTURAS DE ALONSO BERRUGUETE

---



Lámina 1 San Pedro y San Pablo 1529 - 1532 Alonso Berruguete.

## 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 pre establecido.

### 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.
- Vendidas en subastas Abalarte en octubre 2015.
- Colección privada europea.
- Comprada por el Institute of Old Masters Research en 2016.

### 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 presentando 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 pre establecidos, 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.



Lam 2 "Il Zuccone" – Donatello Museo dell'Opere del Duomo (Florencia)



Lam 3 "Levita". 1506. Giovanni Francesco Rustici. Museo dell'Opera del Duomo (Florencia)

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

---

### EN TORNO A LA AUTOGRÁFIA 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 cuatrocentistas de Donatello<sup>2</sup> (lam.<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

<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 Buanarrotto 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 Brancacci 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 terminó el cuadro de la Coronacion 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 di Giacobbe "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'eredità del 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 berruguettesca 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 Annunziata "il Chiostro 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 Pontormo y Rosso una vez que retornó a España .cat "Norma y Capriccio" 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, redonda en la extraordinaria influencia que tuvo Berruguete en Rosso, Pontormo, mucho más jóvenes que él y que

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 polos: El puramente Florentino donde se percibe un manierismo expresivo propio de Gian Francesco Rustici<sup>(lam.3 y 4)</sup> derivado del estilo del Leonardo pintor de la bataglia 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 maniera moderna progresivamente triunfante y que recogen ya por entonces los también florentinos Baccio Bandinelli y Giacomo Sansovino después de su estancia en Roma<sup>5</sup>.



Lam 4 "Bataglia Ecuestre". 1510  
Francesco Rustici. Museo dell'  
'Bargello (Florencia).

Sin embargo, sin duda la mayor aportación del mundo italiano a Berruguete<sup>(lam.5)</sup> 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 sí, según indica Vasari, participó activamente en el taller de Rafael que ejecutó los frescos de las Logias

---

constituyeron la primera generación de pintores manieristas junto al sienés 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 Giacomo Fiorentino en su S José de Arimathea 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.

<sup>5</sup> Véase Azcárate 1961 pág. 12 donde defiende una influencia de Miguel Ángel del cual coge cuestiones técnicas como el contrapposto y la línea helicoide 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 frenésí 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.

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 Portormo<sup>(lam.6)</sup>, 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.



Lam 5 Levita. 1526-1532. A.Berruguete.Chicago Art Institute



Lam 6 Estudio para San Juan Evangelista 1519. El retablo de Empoli. Pontormo.

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 origen de su proceso creativo. Estos dibujos muestran unos una dicción suave, lineal y

<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 translación 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 Boublí 1994, hay que hacer referencia obligada a Benito Navarrete en sus comentarios de los dibujos de Alonso Berruguete en el catálogo con ocasión de la exposición de los dibujos españoles en los Uffizi en la Academia de San Fernando 2016.

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> (lam.7), 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<sup>(lam.8)</sup>, 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 tremadamente original, precursora de 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

<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 Boublí 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 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 Settimi 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.

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 helicoide en este caso, muy inestable, tremadamente 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<sup>(lam.10)</sup> 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”<sup>(lam.9)</sup> 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<sup>(lam.7)</sup> 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 berrugueteresco 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<sup>(lam.5)</sup>. 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<sup>(lam.3)</sup>, 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



Lam 7 El Cristo de la Columna.1537 Museo de los Uffizi



Lam 8 San Pablo 1529-1532 A. Berruguete.

---

<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.



Lam 9 "Ecce Homo". A. Berruguete. Mejorada de Olmedo.



Lam 10 "Levita". A. Berruguete. 1529-1532. Retablo de San Benito.

y su dibujo preparatorio del Musée des Beaux Arts de Lille<sup>12 13 14 (lam.6)</sup>.

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>

---

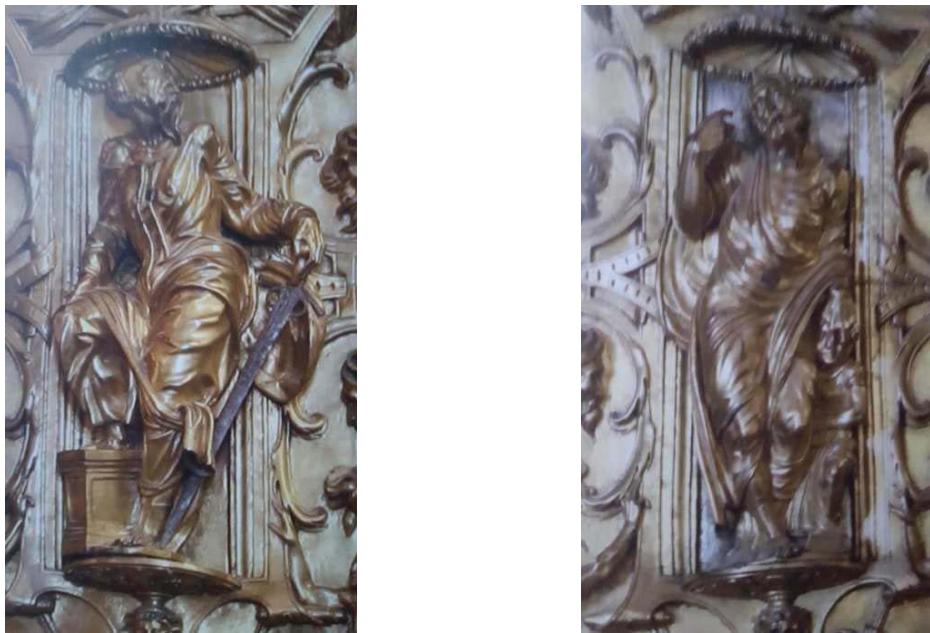
<sup>12</sup> Parrado del Olmo ve muchas connotaciones clásicas en el retablo de Mejorada de Olmedo, en especial su traza que cree inspirada en los dibujos de edificios romanos de Giuliano de Sangallo que también inspiraron a Giacopo Fiorentino en la traza del retablo de la sacristía de la capilla real 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.

<sup>14</sup> María Concepción García Gainza "Alonso Berruguete y la antigüedad" relata como Vasari sitúa a Berruguete en el escenario más exelso 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>(lam.11)</sup>.



Lam 11 Fotos de los púlpitos representando a San Pablo y San Mateo. 1545 Alonso Berruguete, Catedral de Toledo.

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> (lam.12). 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 exiliado 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<sup>(lam.13)</sup>. Todas estas facetas muestran a la vez que conforman el carácter contradictorio de San Pablo, violento, intelectual y con un sentimiento trágico de su destino<sup>18</sup>.

---

<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.

<sup>18</sup> Véase Antonio Natali 2014 y la relación de los grabados de Durero con los pintores de la "scuola del 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



Lam 12 Comparativa tres perfiles de San Pablo. Alonso Berruguete, colección particular.



Lam 13 "Cristo como varón de los dolores". 1493, Alberto Durero.

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<sup>(lam.14)</sup>. 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.

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 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 Matthias 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.



Lam. 14 San Pedro. 1529-1532 Alonso Berruguete, colección particular

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 nuestro San Pedro<sup>(lam.15)</sup> 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



Lam 15 Detalle de manos y pies de San. Pedro.



Alonso Berruguete. Colección particular

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> (lam.16). En el San Pablo, más espiritual, el

<sup>19</sup> Arias Martínez 2011 y Orueta pág. 63 y Parrado del Olmo sobre los errores y desproporciones. También Mazariego 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>

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

movimiento es tremadamente manierista generado por una la 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.



Pies de San Juan Calvario de Santiago de Fonseca



Pies de Cristo, la Pietà de Santiago de Fonseca.



Pies de Cristo en el calvario. Santiago de Fonseca.



Lam 16 Detalle de los pies de San Pedro

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.



Lam 17 San Pablo. 1529-1532. Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 18 San Bartolomé. 1529-1532. Retablo Colegio de Santiago de Fonseca.

Este viento, en el caso de San Pablo<sup>(lam.17)</sup> 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<sup>(lam.18)</sup> 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.

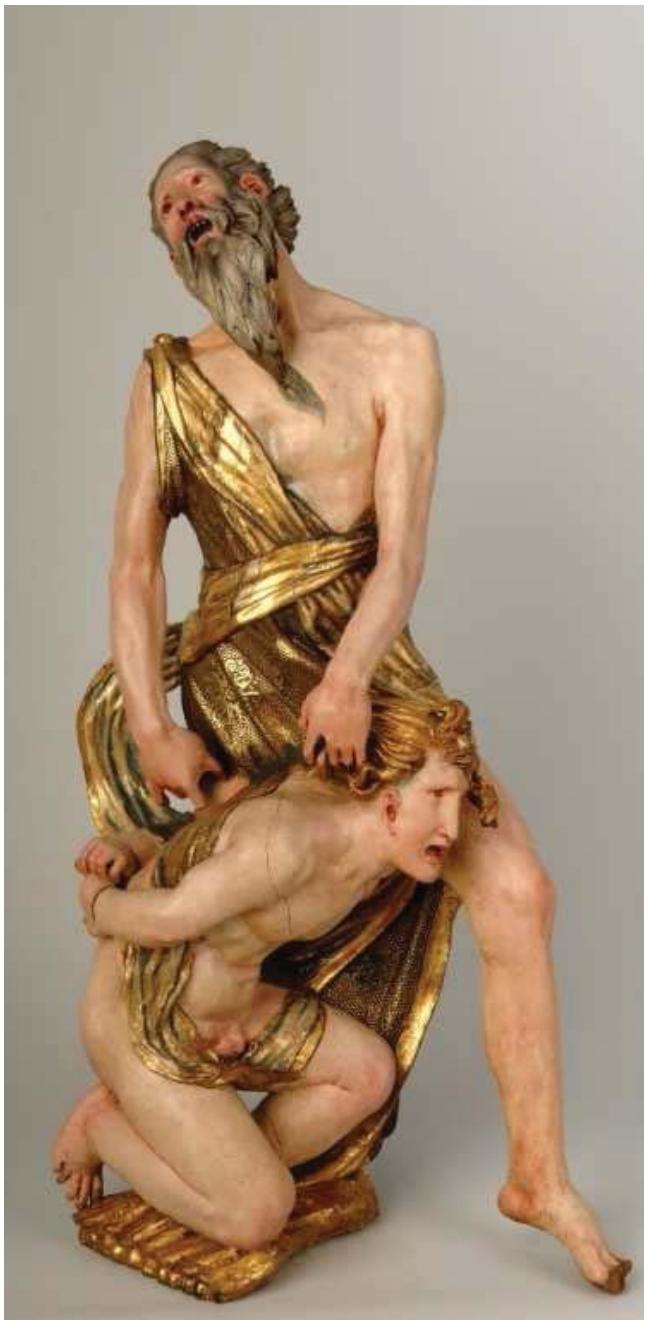
Esta expresividad en constante movimiento viene reforzada por la voluntad del Maestro de contrastar sensaciones y actitudes opuestas que sorprendan al espectador. Por un lado vemos un San Pedro con expresión de profundo sentimiento a punto brotar, con una composición ortodoxa y natural, sin embargo con 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<sup>(lam.19)</sup> como algo que sale de la madre naturaleza, frente a la expresión de profundo sufrimiento sicológico 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 sujetla la espada<sup>(lam.20)</sup> mostrando la firmeza del poder terrenal frente a la otra, alargada y mucho más en consonancia con su fuerza espiritual<sup>(lam.21)</sup> que se mantiene en sutil movimiento

<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 rio de todos lo que consideran lo bueno lo natural". De ahí que la ingratitud 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.

<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.



Lam 19 *Sacrificio de Isaac*. 1526-1532. Alonso Berruguete.  
Retablo de San Benito. Museo Nacional de Escultura, Valladolid



Lam 20 *San Sebastián*. 1526-1532. Retablo de  
San Benito. Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid

de ingratitud, como en el Ecce Homo de Mejorada de Olmedo<sup>(lam.22)</sup> 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 ganchudos, 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.



Lam 21 Detalle de San Pablo. 1529-1532. Alonso Berruguete.  
Colección Particular



Lam 22 Detalle "Ecce Homo" 1526. Mejorada de  
Olmedo. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Este estilo que culmina en el grupo escultórico de Transfiguración<sup>(lam.23)</sup> 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 sicológico del joven San Sebastián de San Benito no le encontramos parangón hasta el Picasso del periodo azul y rosa, cuyos personajes, muchos de ellos títeres circenses parecidos al joven Santo, nos estremecen en igual medida.



Lam 23 Transfiguración. Catedral de Toledo



Lam 23 B El Juicio Final relieve sobre la silla arzobispal de Toledo. Alonso Berruguete

## 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<sup>(lam.24)</sup>, 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>.

---

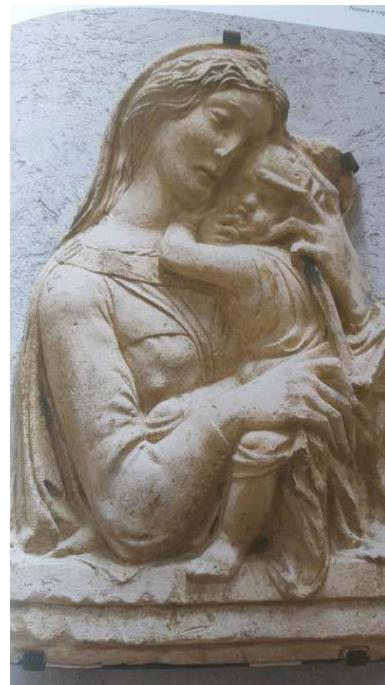
<sup>27</sup> Tommaso Mozzati 2007 y 2014 defiende una actividad escultórica, aunque de forma excepcional durante la última parte de su periodo italiano, pero sólo en madera policromada y no en mármol, tal y como lo hicieron Diego de Siloé y Bartolomé Ordoñez. De aquí que defienda la atribución a Berruguete de la "Madonna della Cintola"<sup>(lam.24)</sup>, Basílica del Santo Spiritu, como un "raro ejemplo 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 Mozzati 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 berrugueticas y a su relación con varios dibujos del ámbito de Donatello que influyeron en su madurez artística "Deposizione"<sup>(lam.25)</sup> 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 pasarlo 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 desventurado 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 berrugueticos del Museo Castelvecchio<sup>(lam.26)</sup>.

<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 agraciado 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 Martin 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 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



Lam 24 "Madonna della Cintola". 1516-1517. Alonso Berruguete. Basilica dell Santo Espiritu, Florencia



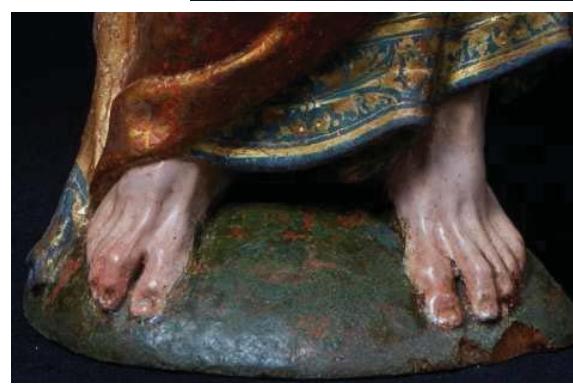
Lam 26 "Madonna coll bambino". Donatello y taller. Museo Castell Vecchio



Lam 25 Deposición. Alonso Berruguete ?. Capilla Teodori II Duomo Nápoles.

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.

<sup>30</sup> En torno al "non finito" ver Arias Martínez, Orueta. Giancarlo Gentilini lo relaciona a la tradicional capacidad resolutiva 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".



Lam 27 Comparativa de los pies de Abraham, San Jerónimo, San Roque, San Sebastián, San Pedro y San Pablo .

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<sup>(lam.27)</sup>. 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<sup>(lam.28)</sup>, demostrando un conocimiento casi científico de las formas humanas.



Lam 28 San Pablo. 1529-1532. Alonso Berruguete. Colección Particular

<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.

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<sup>(lam.29)</sup> 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 lúgido y melancólico, con unos acabados 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 non finito es algo inherente a él 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>.



Lam 29 Virgen de la Escalera. 1490. Miguel Angel.  
Casa Buonarrotti.

En este orden de ideas, si nos fijamos en las manos del San Pablo que componen una filigrana de gran belleza, sus dedos alargados y perfectamente perfilados no están íntegramente tallados. En su rostro, tan individualizado como asimétrico en sus perfiles, el cuenco de los ojos tiene evidentes rugosidades que también encontramos en el San Jerónimo y Abraham de San Benito y en los dedos los pies en los que solo se les intuyen las uñas<sup>(lam.30)</sup>. Así mismo el Cristo de la Pietà del Colegio de Santiago de Fonseca tiene aparentemente sin acabar el lado que corresponde al brazo que cuelga de Cristo y, quizás por estar en altura, las formas están un tanto simplificadas en contraste al fino trabajo del esgrafiado del manto de la Virgen, queriendo el Maestro centrar toda la atención en el Pathos que exhala la obra en

<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>(lam 29)</sup>



Lam 30 Detalle dedos de San Pablo y San Pedro. Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 30 Detalle de los dedos del "Ecce Homo". Alonso Berruguete. Mejorada de Olmedo.



Lam 30 Detalle de la mano de San Roque. Museo del Marés, (Barcelona).



Lam 31 Detalle del cuenco del ojo de San Jerónimo. Lam 31 Detalle del cuenco de ojos de San Pablo  
Museo de Valladolid

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 (lam 31) 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 lacio y de viejo del San Pedro, lo deja sin acabar para perfilarlo a punta de pincel<sup>(lam.32)</sup>, 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<sup>(lam.33)</sup> 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.



Lam 32 Detalle del bucle de San Pedro. Alonso Berruguete. Colección particular



Lam 33 Cabeza de San Sebastián. Alonso Berruguete. Museo de Valladolid

<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 (lam.23 b), 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.

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.



Lam 34 San Juan del Retablo de Santiago de Fonseca



Lam 34 Imagen de San Pablo. Colección particular

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, interesándose 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 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<sup>(lam.34)</sup>, 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>

---

<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.



Lam 35 Detalle de la caída de pliegues de la túnica y pies de San Pablo. Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 36 Detalle caída de pliegues de la túnica del Livi de San Benito. Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Una particularidad de estas esculturas y que aparece en muchas de las esculturas de Berruguete es que están excavadas 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<sup>(lam.45)</sup> y en el mal identificado como San Pedro o los angelotes en el Colegio de Santiago de Fonseca<sup>37</sup>. (ver catálogo fotográfico)

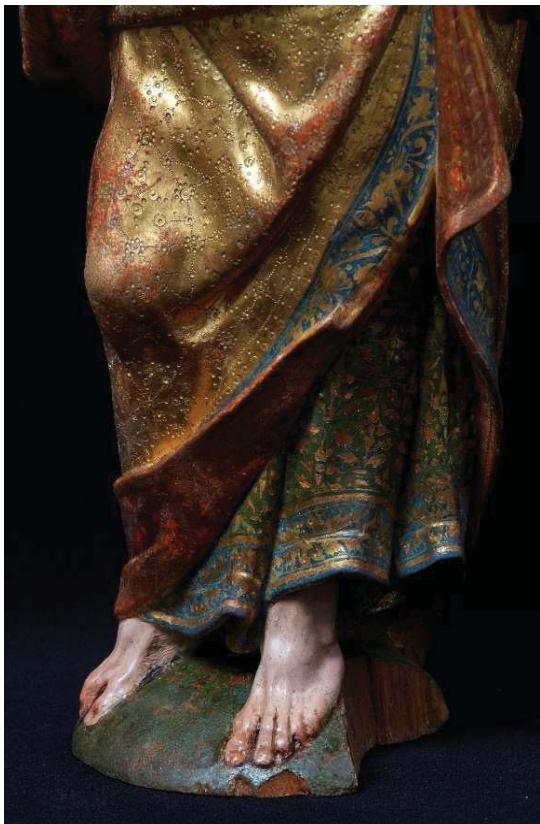
Otro de los nudos gordianos de la obra escultórica del Maestro y que aparece si cabe en su máximo esplendor en el San Pablo<sup>(lam.35)</sup> es la forma en que trata la túnica que se mueve al compás de un movimiento en espiral, cae en una sucesión de pliegues en forma volutas muy similares al tratamiento del Levi<sup>(lam.36)</sup>, 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<sup>(lam.17)</sup>. 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<sup>(lam.38)</sup> que se contorsiona de forma medida.

<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.



Lam 38 San Pablo. Alonso Berruguete. Colección particular.

Todo esto no es solo un diseño inspirado, como ya hemos mencionado, en las esculturas clásicas griegas<sup>(lam.38)</sup>, 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, tremadamente 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 autógrafo de su obra escultórica<sup>(lam.37)</sup>.



Lam 37 Detalle de caída de pliegues de San Pedro.  
Alonso Berruguete. Colección particular

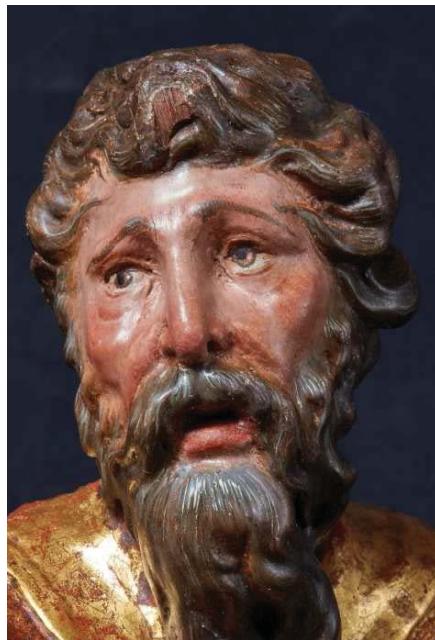
Por último, Alonso Berruguete tiene una especial predilección por tallar bocas abiertas, como anhelantes, marcando mucho las comisuras y en cuya cavidad pueden percibirse los dientes e incluso la lengua, pintados a veces y otros esculpidos, en un auténtico alarde de combinación de técnica escultórica 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<sup>(lam.39)</sup> y en el San Pablo<sup>(lam.40)</sup> frontalmente una expresión de desasosiego y de extenuación espiritual, como también nos lo expresa tan hondamente el San Sebastián, el Abraham<sup>1</sup> o el San Jerónimo<sup>(lam.41)</sup> 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

engañoado 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<sup>(lam.14)</sup> 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).

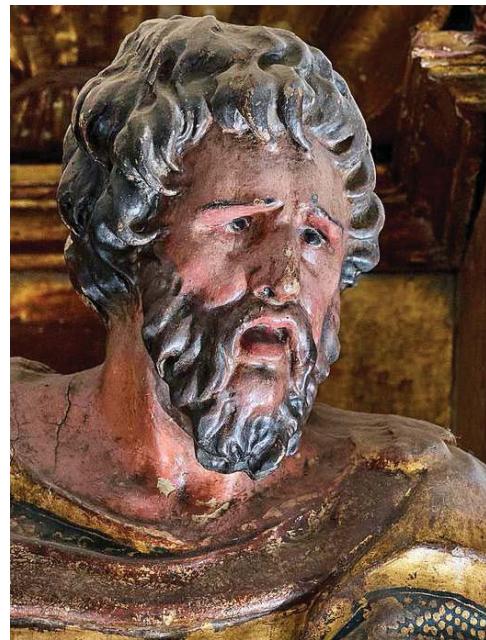
Otras características de la talla de Berruguete que distinguimos en estas esculturas es como trata el pelo con poco relieve, con suavidad, a diferencia de la forma ensortijada de Juni, tratándolo él como más apelmazado, de ahí que sus barbas den la impresión de estar humedecidas y casi siempre terminando el efecto alargado a punta de pincel, clavándose en el pecho, como El Greco las pintará después en sus apóstoles<sup>38 39</sup> (lam.42).

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

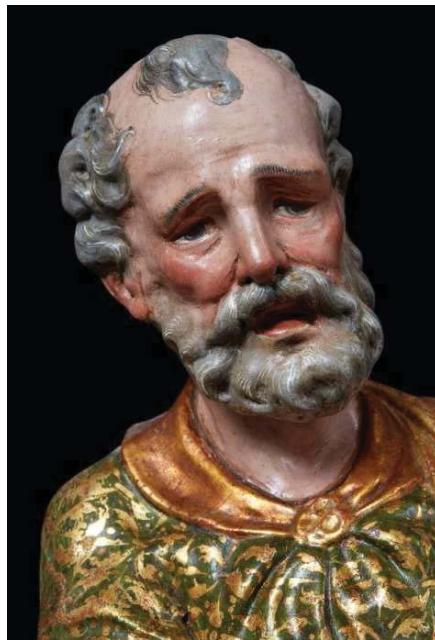
<sup>39</sup> En relación con sus barbas puntiagudas, un tanto humedecidas y muchas clavadas en el pecho, como ocurre en nuestro San Pablo, Véase Parrado del Olmo Agosto 2026. Es sugerente ponerlas en relación



Lam 40 Rostro de San Pablo. Alonso Berruguete. Colección particular



Lam 40 Rostro de San Bartolomé. Retablo Santiago de Fonseca



Lam 39 Rostro de San Pedro Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 39 Rostro de San Pedro mal identificado. Retablo Santiago de Fonseca.

---

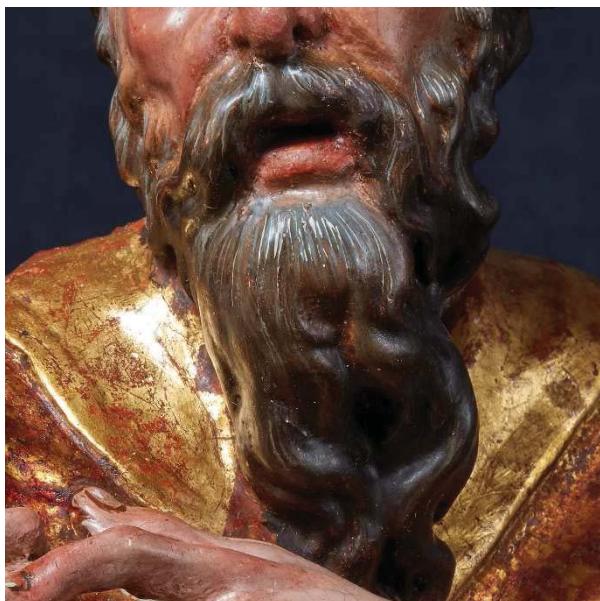
con Lomazzo en sus preceptos que considera las formas que produce el fuego como las que mejor reflejan lo que es el movimiento por terminar en punta y variar continuamente de forma, como lo son las figuras alargadas en continua torsión de Berruguete o cuando están comprimidas en hornacinas de las que consiguen salir por los laterales como llamaradas.



Lam 41 Rostro de San Jerónimo. Museo de Valladolid.



Lam 41 Rostro de San Sebastián de San Benito. Alonso Berruguete. Museo de Valladolid.



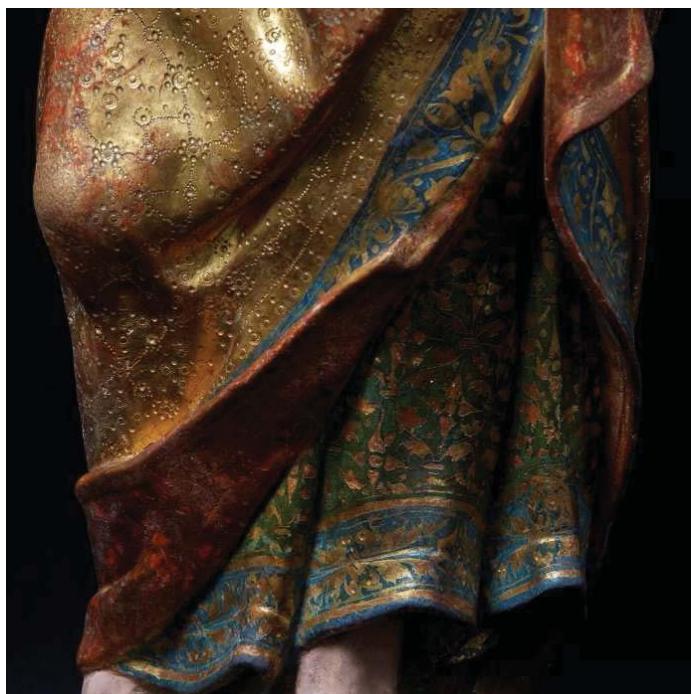
Lam 42 Detalle de las barbas de San Pablo. Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 42 Detalle del pelo de San Pablo. Alonso Berruguete..Colección particular.

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



Lam 43 Detalle del esgrafiado de San Pedro

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

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

<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 menoscenso 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.

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>.



Lam 44 Detalle esgrafiados de San Pablo.

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<sup>(lam.42)</sup>, en como perfila el bucle tan donateliano del pelo del San Pedro<sup>(lam.32)</sup>, 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 ocres<sup>(lam.45)</sup> (<sup>lam.47</sup>). 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<sup>(lam.43)</sup>, otro diferente para las corlas y otro para el grafismo del oro. Los esgrafiados del San Pablo<sup>(lam.44)</sup> 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 las puntas del pelo y la barba siempre terminados en forma curvilínea<sup>(lam.45)</sup>, sin embargo, los esgrafiados son mucho más burdos y repetitivos en San Benito y sólo 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 esterotipables 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

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

<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.

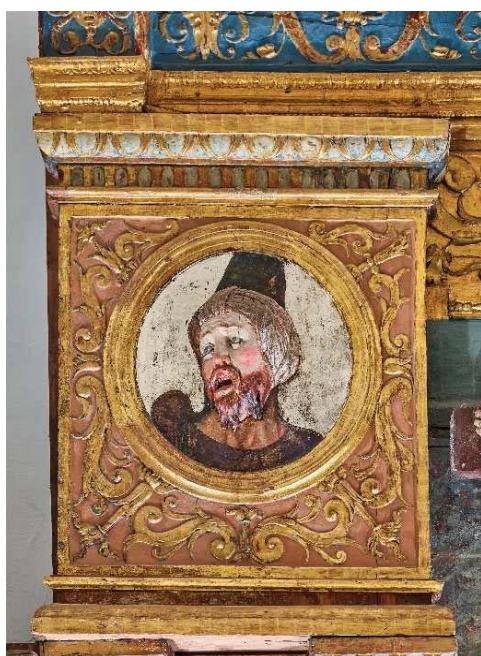
son aquellos ya referidos del manto de la Pietá de Fonseca o en menor medida por su precario estado de conservación, los esgrafiados de San Roque.



Lam 45 Comparativa imagen del rostro de San Pablo de perfil. Alonso Berruguete. Colección particular.



Lam 45 Apóstol del Banco de San Benito. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Lam 46 Medallones, grutescos y demás decoraciones del Retablo de Fonseca.

Íntimamente unido con lo anterior es importante resaltar la gran homogeneidad de la calidad de toda la policromía de la obra<sup>(lam.46)</sup>, 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 pre establecidos, 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

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

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

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<sup>(lam.47)</sup>. 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>(lam.48)</sup>.

Asimismo, otra piedra de toque que nos desvela el carácter autógrafo 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

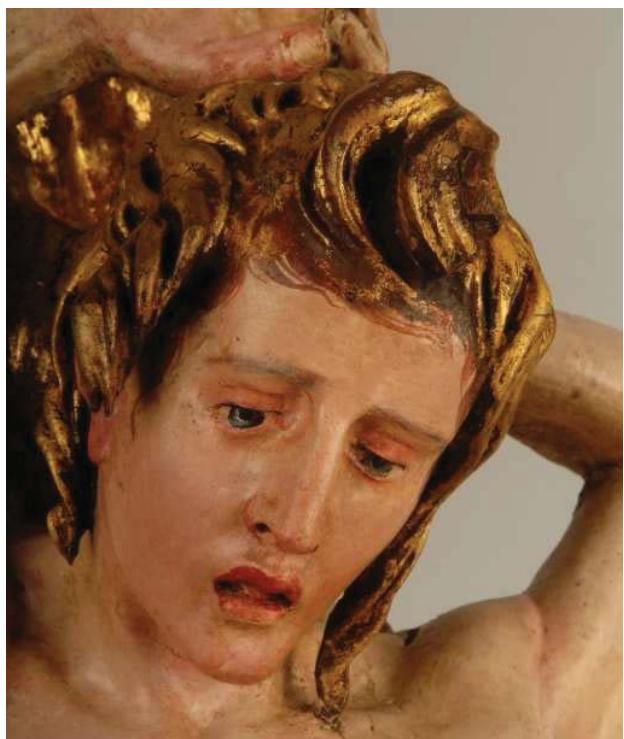


Lam 47 Comparativa de imágenes de los ojos de San Sebastián, San Pedro y San Pablo

sin esculpir los últimos dedos de las manos y los pies<sup>(lam.49)</sup> 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.

<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.



Lam 48 Rostro de San Sebastián. 1526-1532. Retablo de San Benito Museo Nacional de Esculturas, Valladolid

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<sup>(lam.50)</sup>. 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>.



Lam 49 Imágenes de los dedos de los pies de San Pedro



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



Lam 49 Imágenes de los pies de San Pablo



Lam 49 Detalle de las manos de San Pablo

Lam 49 Detalle de la mano del "Ecce Homo". Mejorada de Olmedo



Lam 50 Comparativa pierna de San Roque. Alonso Berruguete. Museo del Marés y el brazo derecho de san Pablo. Alonso Berruguete. Colección particular.

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 Pieta de Fonseca<sup>(lam.51)</sup>, 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>(lam.52)</sup>. 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>



Lam 51 Imagen de la Pietà del Retablo de Santiago de Fonseca. Alonso Berruguete. 1529-1532.

<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



Lam 52 Comparativa policromías de San Pedro con las de la Piedad de Fonseca

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<sup>(lam.53)</sup> 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 translúcido 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> (lam.54).

<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.



Lam 53 Corlas esgrafiada de San Pablo y otra de San Pedro



Lam 54 Troquelado del manto de San Pedro y del de San Pablo

## 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 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<sup>(lam.55)</sup>, Villoldo o Jamete,<sup>55</sup><sup>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

<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 Bigarny 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 berrugueteresco. 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.

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<sup>(lam.56)</sup> así como en la figura principal de la escuela vallisoletana del XVII, Gregorio Fernández.



Lam 55 Imagen de sepulcros de la Capilla del Obispo, obra de Giralte.. Madrid.

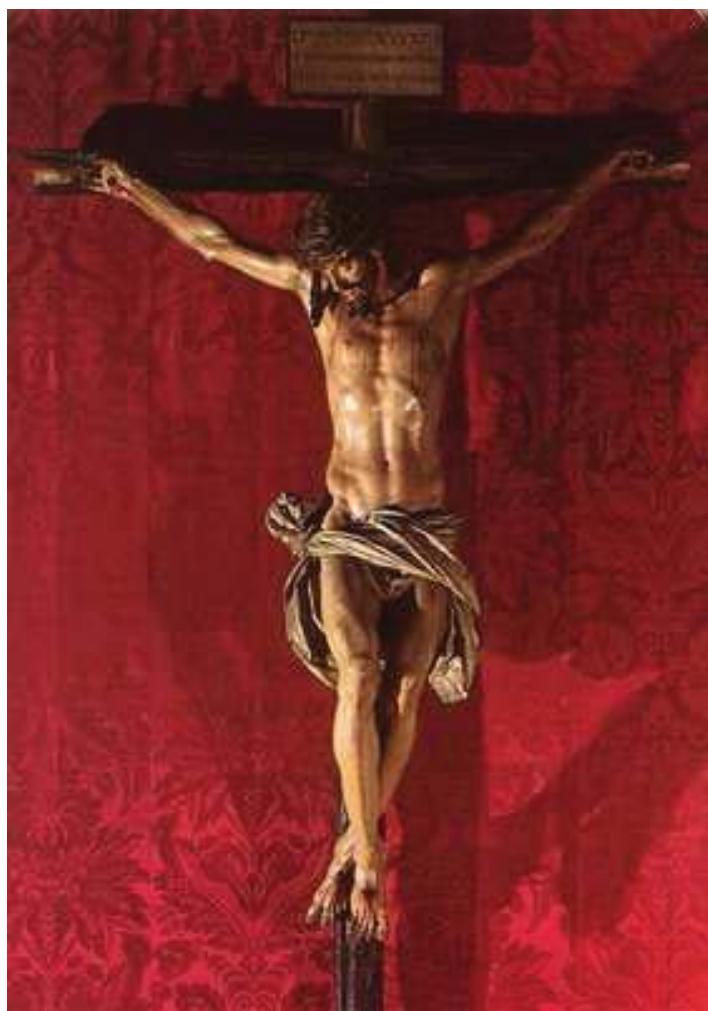
Sin embargo, es en la pintura donde la originalidad y modernidad de su genio ha dejado con mayor contundencia y profundidad su impronta, de forma individual y en cada caso en un aspecto diferente. Es ahí donde pervive con más fuerza y de una manera más auténtica Alonso Berruguete, haciendo de su arte, 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>.

---

<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 Berruguete, 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.

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>.



Lam 56 Imagen de Cristo en la Cruz .Martinez Montañes

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

<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 incommensurablemente 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, Pontomo... 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 Pontormo, Rosso o Bocafumi en favor de un mayor decorativismo y superficialidad

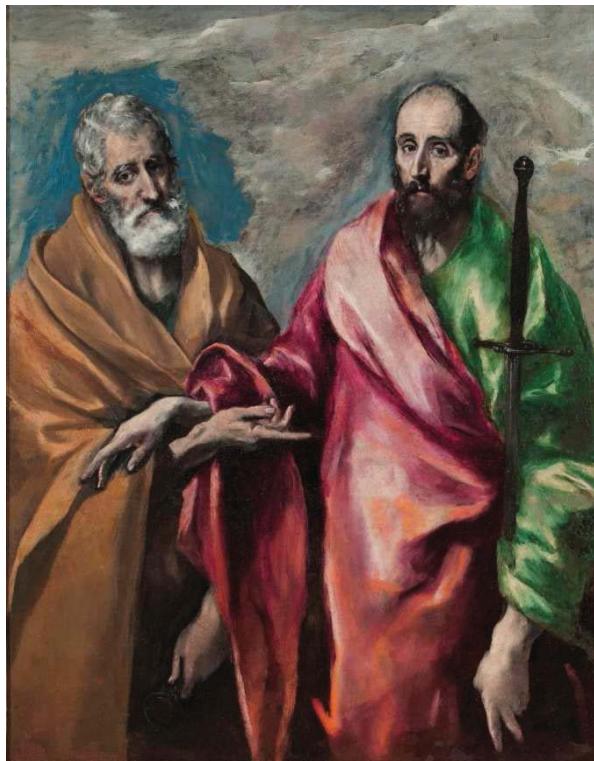
la historia del arte, como El Greco, Goya, Picasso, Münch o Jackson Pollock, todos ellos artistas que llegamos a percibirlos como genios por su capacidad de transmitir en sus obras de forma violenta, estridente y desinhibida, sus recónditos sentimientos individuales que eclosionan como una reacción al 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<sup>(lam.57)</sup>. 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>.

que rechazaron con sumo convencimiento y eficacia las escuelas emilianas de los Carracci y los Caravagistas.(Fig. 13)

<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. Contrastó 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 tardíos unidos 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 innovador 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<sup>(lam.23B)</sup> 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>(lam.57)</sup>

<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



Lam 57 San Pedro y San Pablo. El Greco, Museo d'Art de Catalunya.



Lam 58 Estigmatización de San Francisco. El Greco.



Lam 58 Relieve de la estigmatización de San Francisco 1557  
Alonso Berruguete Iglesia de Santiago el Mayor Cáceres

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. <sup>(lam.58)</sup>

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>.



Lam 59 Rendición de Breda, Velázquez. Museo del Prado.



Lam 59B Visitación de la Virgen. Alonso Berruguete. Iglesia Santa Úrsula, Toledo.

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>

<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 (lam.59)

<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 Mazariego 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. (lam.60)



Lam 60 Comparativa de la Transfiguración del remate de la sillería arzobispal de la Catedral de Toledo, Alonso Berruguete con la Fontana de Trevi, Bernini.

En Goya perviven cepas berrugueticas 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>.



Lam 61 "Kronos comiéndose a su hijo". Francisco de Goya. Museo del Prado



San Jerónimo. Alonso Berruguete. Museo de Valladolid.

Ya en el siglo XX Picasso coincide con Alonso Berruguete, en su periodo azul y rosa<sup>(lam.62)</sup> cuyas conexiones con el San Sebastián de San Benito ya hemos mencionado, en sus "Demoiselles de Avignon"<sup>(lam.63)</sup> 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 berrugueticas y que tendrá influencia en pintores tan dispares como Marc Ernst, Paul Klee, Georges Braque y sobre todo en Jackson Pollock<sup>(lam.64)</sup>.

---

<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 a que se ha llamado “la veta Brava” en el arte español y cuyo máximo representante es el Genio de Fuentetodos. <sup>(lam.61,62,63)</sup>



Lam 62 Comparativa de rostro de la Sibila, Alonso Berruguete y dibujo de una joven de Pablo Picasso.



Jovén arlequín de Pablo Picasso

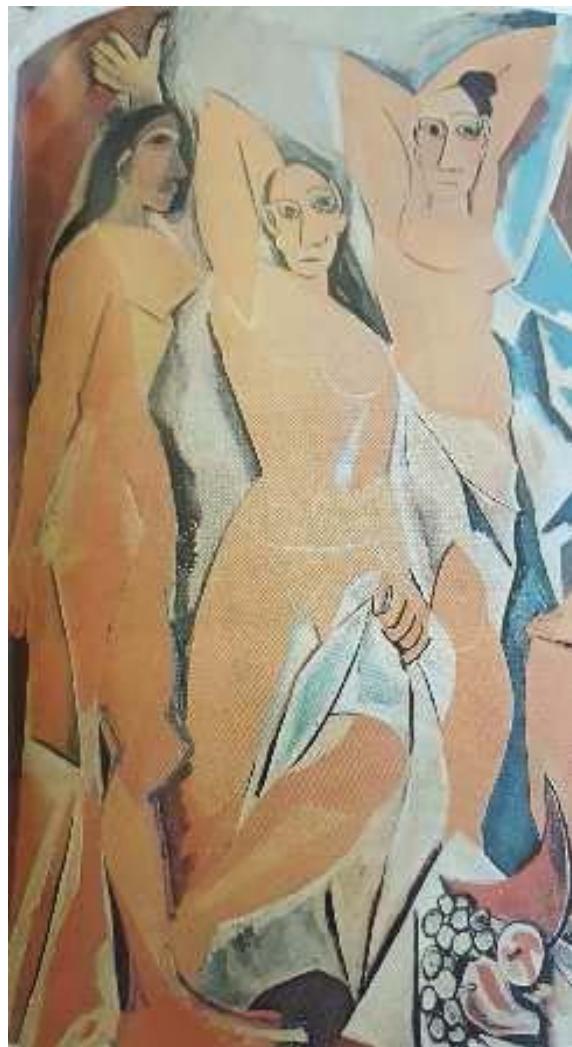
Especial mención merece tener sus conexiones con la obra de Jackson Pollock<sup>66</sup> y

<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 dionisíaco. Picasso rompe al ser el protagonista del hito de sustituir la pintura figurativa, lanzando "la sonora pedrada" que supuso "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, espirituales 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 Heraclitiano 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 explosionar 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 berrugueticas, 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. (lam.64,65)

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



Lam 63 *Demoiselles d'Avignon*. Pablo Picasso

---

<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<sup>(lam.56)</sup>



Lam 64-65 Comparativa dibujo estudio para el descendimiento 1545. Alonso Berruguete. Museo de los Uffizi con Detalle Mural 1943. Jackson Pollock University of Iowa Museum of Art.



Lam 65 Jackson Pollock Number 7 ,1950 Museum of Modern Art , New York

## 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> (lam.66).



Lam 66 Retablo de la capilla del Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca. Alonso Berruguete. 1529-1532

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

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<sup>(lam.67)</sup> del Museo Diocesano de Salamanca o el San Roque<sup>(lam.68)</sup> 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>



Lam 67 San Jerónimo. Alonso Berruguete. Museo Diocesano de Salamanca.



Lam 68 San Roque. Alonso Berruguete. Museo del Marés, Barcelona.

<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.

## 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 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<sup>(lam.69)</sup>.



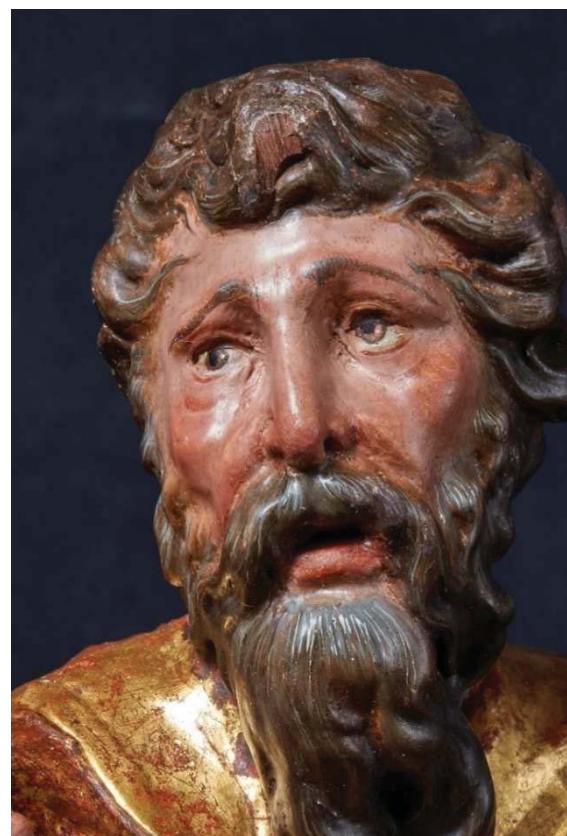
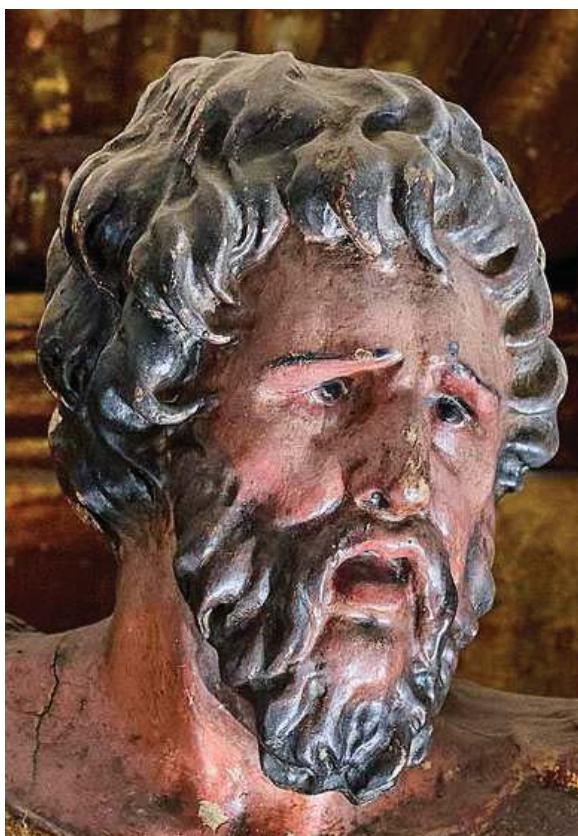
Lam 69 Comparativa de bases convexas de San Pedro, San Juan del Calvario y un angelote.

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 estriidente, siguiendo la línea del retablo de Santiago de Fonseca, donde las esculturas de bulto se las ve inestables colocadas en bases convexas o muy exigua, 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<sup>(lam.70)</sup> 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<sup>(lam.72)</sup>, así como por la boca entreabierta que muestra más una cierta sorpresa o expectación que sufrimiento<sup>(lam.71)</sup>. 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<sup>(lam.71B)</sup>. 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.



Lam. 70 Comparativa San Bartolomé (Colegio de Santiago de Fonseca) con San Pablo (Colección Particular)

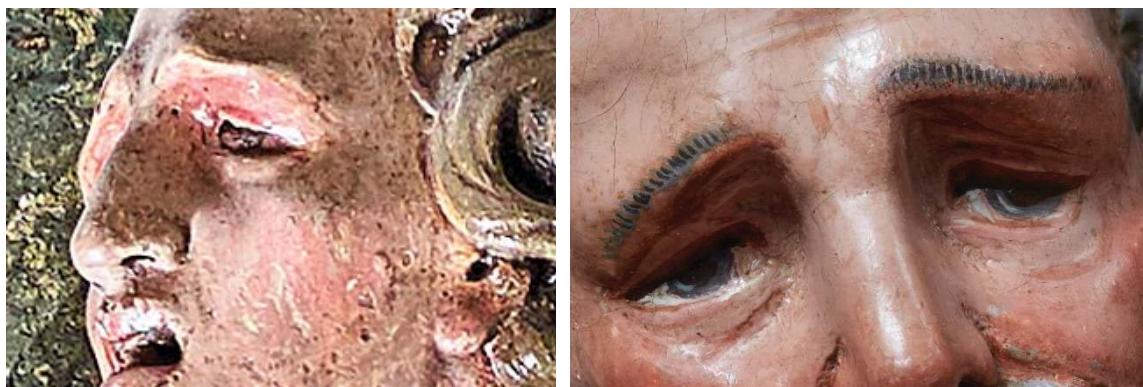


Lam 71 Comparativa San Bartolomé con San Pablo



Lam 71B Comparativa del mal identificado San Pedro con San Pedro.

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"<sup>(lam.73)</sup>, 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.



Lam 72 Comparativa cuenco de ojos de San Juan con San Pedro



Lam 73 Comparativa San Roque. (Museo del Marés), San Pablo(Colección particular) y San Cristóbal (Colegio Santiago de Fonseca.

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> (lam.74)

<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.



Lam 74 Comparativa de la policromía del manto de la Piedad de Fonseca y la de San Pedro, colección particular.

#### 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<sup>(lam.66)</sup>. 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 abalastradas similares a las que hay en los cuerpos superiores, en las que estarian 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<sup>(lam.76)</sup>. 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



Lam 76 Imagen de los angelotes desde arriba.

en justa proporción descendente a los cuerpos superiores<sup>73</sup>.

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



Lam77 San Pedro y San Pablo por Pedro Micó (siglo XIX) como estaban colocadas antes de la restauración 1970.

## 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<sup>(lam.77)</sup> que faltaban en las hornacinas inferiores (actualmente en el Museo Diocesano de Salamanca) justo encima del banco reconstruido<sup>74 75 76</sup> (lam.78)

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 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

<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".

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

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 integras, 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<sup>(lam.74)</sup>.



210.—Retablo de la capilla del Colegio —obra de A. Berruguete—, antes de su restauración (sept., 1968).

Lam 78 Retablo de la capilla del Colegio de Santiago de Fonseca antes de la restauración de 1970.

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

## TRADUCCIÓN AL INGLÉS

---

# A PAIR OF SCULPTURES OF SAINT PETER AND SAINT PAUL BY ALONSO BERRUGUETE.

## 1. CATALOGUE ENTRY

---

### TYPE AND OBJECT

Pair of sculptures of the Apostles Saint Peter and Saint Paul, carved in walnut wood, free-standing statues, polychromed and hollowed out on the reverse side. Both figures are found in unbalanced equilibrium on a convex base.

Measurements: 54 cm. high.

Author: This is an autograph work by Alonso Berruguete (1488-1561), both in design, sculpturing and polychrome colouring.

Dating: First third of the XVI<sup>th</sup> century, between 1529 and 1532.

Style: Mannerist Renaissance. Castilian school

### TECHNIQUE OF EXECUTION

Carved walnut wood, water-gilt, decorated with “estofado” and “troquelado” techniques with outstanding execution of “corlas” “esgrafiadas”. Human flesh is depicted in oil by means of a light, unfinished polishing technique evident in details such as eye sockets or fingers. In the painting of hair, eyes and lips, Alonso Berruguete combines a meticulously detailed effect in the hair of the beard and eyes with another technique which reveals a masterly “bravura” endowing the sculptures with the expressionistic style so characteristic of Berruguete and also his incomparable capacity for combining sculptural and painterly effects in a sculpture. The “estofados” are executed with pigments “al tempera”, in “cardenillo” green and “azurita”, employing the “esgrafiado” technique to represent very finished and stylized vegetal design but which do not follow faithfully a pre-established model.

### PROVENANCE

The sculptures supposedly proceed from the bench of the altarpiece of the School of Santiago de Fonseca (Salamanca), executed by Alonso Berruguete by his own hand, according to Pons, referring to the contract signed in 1529 in Madrid between Alonso Berruguete and Don Santiago de Fonseca (see note on their historical provenance).

- Through several generations in the collection of the Garnica family.
- Gabriel Garnica Collection (Toledo) till 2015.
- Subastas Abalarte in October 2015.
- Private European collection.
- Bought by the Institute of Old Masters Research in 2016.

## STATE OF CONDITION

The sculptures, as Sara Cavero indicates in her detailed report after restoration, are in a specially good state of condition which is unique for sculptures of polychromed wood, dating from the first third of the XVI<sup>th</sup> century. The sculptures do not show any substantial loss or deterioration and their polychromy is entirely original and does not reveal any later overpainting except partial varnishing. This, together with the masterly execution of the carving and the great variety of combinations of polychrome techniques carried out in such a personal way and not following pre-established models, make this work, thanks to its well preserved condition, its authenticity and homogeneous quality, not only one of the best examples of the artistic genius of Alonso Berruguete, but also an authentic repertoire of the most advanced and best techniques of Castilian polychrome work of the first third of the XVI<sup>th</sup> century (see Report on State of Condition).

2. Notes on the exceptional nature of this pair of sculptures and on the fact of their being an autograph work made by Berruguete (Fig.1).

---

The uniqueness of this masterpiece of polychrome sculpture of the Spanish Renaissance is based, on the one hand, in that it is considered an autograph work of Alonso Berruguete who is without any doubt the most revolutionary artistic figure of Spanish XVI<sup>th</sup> century sculpture. On the other hand, it reveals in its unsurpassable state of condition as an example of the most outstanding techniques in sculpture and polychromy ever achieved by the artistic circle of the Castilian Renaissance.

### **2.1 THE AUTOGRAPH NATURE OF THE DESIGN, THE CARVING OF THE SCULPTURES AND THEIR POLYCHROMY.**

#### Design

Alonso Berruguete brings, on his return from Italy (1508-1518)<sup>79</sup>, a wealth of artistic knowledge and experience renewed, to a great extent, under the influence of the

---

<sup>79</sup> Following Longhi's studies culminating in the publication of his innovative article "Comprimari spagnoli della maniera italiana" 1953, Mozzati, Zeri, Becheruzzi, Dacos, Waldman, Arias Martínez, Barbara Agosti and Anna Biscecla, amongst other researchers of the Italian style in Alonso Berruguete, coincide in considering the following documentary sources of prime importance: three letters by Michelangelo mention Alonso Berruguete with interest and affection as a "good young man" and indicate worry about his health; the first two letters refer to him only as "the Spaniard" and are addressed to his brother "Buonarrotti", one of them is dated the 2<sup>nd</sup> and the other one the 31<sup>st</sup> of July 1508; the most surprising of these letters is the second one for its condescending, though not irritated, tone of Michelangelo due to Berruguete's not having yet seen the cartoon of the battle of Cascina, and the last letter addressed to his father Ludovico in which he now refers to Berruguete by his name and makes a reference to his friendship with the painter Granacci in April 1512; a contract for a current account in the Salviati Bank, recently discovered by Wadman, 2002 page 29, which records Berruguete's sharing a rented apartment in Florence with the painter G. Francesco Bembo from August 1509 till February 1510 when he travels to Rome; various references by Vasari include Berruguete amongst the painters who studied Massacio's Brancacci chapel and Michelangelo's cartoon of the battle of Cascina; Vasari also refers to Berruguete as one of the participants in the competition to reproduce in wax the Laconite in 1510 and as the painter who finished the picture of the Crowning of Our Lady by Filippino Lippi, just before returning to Spain in 1517- Vasari likewise indicates Berruguete amongst the painters

“quattrocento” movements not only of Donatello<sup>80</sup> (Fig. 2), Ghiberti and Giacopo della Quercia, but also by the most advanced painters as the “enfants terribles”<sup>81</sup> of the time, the very young Pontormo and Rosso Fiorentino. On the other hand, his contact with the circle of Michelangelo and the classical sculptures recently discovered in Rome amongst them notably the Laocoonte group<sup>82</sup>. According to Vasari, Berruguete,

---

who collaborated in Rafael’s workshop in the Vatican Loggias. “Il sogno di Giacobea” in the Vatican Loggias is attributed to Berruguete by Anna Biscecca. Nicole Dacos in 1985, 1986, 2012, p. 53-62 supports this interesting idea which is confirmed by Arias Martínez in 2011 and, on the contrary, is placed in doubt by Waldman due to excluding a later stay in Rome by Berruguete since in 1516 he was painting in Florence the “Coronation of Our Lady” and Berruguete did not exhibit amongst his works the last Roman innovations. Cagliotti in 2001 connects the picture “Madonna coll bambino” of the Uffizi with a document dated 30<sup>th</sup> Dec. 1513 indicating payment to Berruguete by Giovanni Bartolini.

<sup>80</sup> Gian Carlo Gentilini’s very opportune article “Attualità di Donatello: Alonso Berruguete e l’eredità del Quattrocento Fiorentino” (2014) and specially his references to Donatello’s great influence, in particular of his “Madonnas” from Padua, many of which were reproduced in stucco for the Florentine market and which influenced so much Berruguete’s early paintings, (Gentilini perceives the connection between Loeser’s “tondo” with its typically Berruguete expressionistic expression as found in the “Madonna coll bambino” belonging to the Madonna of Verona types (stucco in Castel Vecchio Museum, cat.II 8p. 242 Norma e Capriccio) as the interpretation of Donatello made by Giacopo della Quercia and Michelangelo, Ciardi Dupré 1968, Griseri 1969, Cagliotti 2011. Also in Arias Martínez and Orueta, p.48-52.

<sup>81</sup> Antonio Natali in “Berruguete e Bembo e i compagni Fiorentini” studies the importance in Florence of the Santa Annunziata basilica, “Il Chioscino de Volti”, as an authentic and intense centre in Florence of the “maniera moderna” propitiated by the followers of Andrea del Sarto, Pontormo and Rosso Fiorentino, revolutionary painters who, together with other ultramodern artists, constituted the “Scuola dell’Annunziata” in opposition to the “Scuola di San Marco”. The former “Scuola dell’Annunziata” must have been attended by Alonso Berruguete as his friends Francesco Granacci and Giovanni Francesco Bembo were also habitual members, due also to revealing in their later work the same innovative character. There is a similarity to Berruguete which is evident in their eccentricity and incisive expressionism which is still evident in Pontormo’s and Rosso’s development, once he returned to Spain (cat. “Norma e Capriccio”, 2014). Longhi and Arias Martínez reached similar conclusions. Mazariego Pajares, cap. II “Alonso Berruguete y el Manierismo” p. 50 and following pp. In accordance with Azcárate 1961 who expands repeatedly on the extraordinary influence which Berruguete exerted on Rosso and Pontormo who were much younger than him and who, together with the Sienese Domenico Beccafumi, formed the first generation of “manierista” painters. In fact, Azcárate considers Berruguete the first entirely and essentially mannerist artist due to his essentially gothic medieval roots which, in his opinion, is a key question in the mannerist renovation and its eclectic development which causes its opposition to the Renaissance.

<sup>82</sup> See “The Laocoonte and Spanish sculpture” (J.J. Martín González) in which he states that the Laocoonte is the sculptural group that has caused the greatest commotion in the history of art and studies the influence it has exerted on the artists who worked in Spain like Giacopo Fiorentino in his San José de Arimatea for the cathedral of Granada, one of the first Renaissance translations of the Laocoonte executed around 1520, although it is not documented “Entierro de Cristo” (Alhambra Museum). In Alonso Berruguete’s work the Laocoonte appears in his diagonal compositions, in his grimace expressing pain, his upward gaze and open mouth which are evident in many of his sculptures representing various Apostles and in the Abraham of San Benito where Berruguete tries to give greater intensity to the suffering and to expressivity, regardless of the beauty of form. See Orueta 1917. Martin Gonzalez, however, considers that the most evident influence exerted by the Laocoonte was, above all, on Juan de Juní and especially on his polychrome clay sculptures of Saint Jerome, Saint Sebastian (1537), and Saint Francis at Medina de Rioseco and his sculptures of Saint John the Baptist and Mary Magdalene for the church of San Benito in Valladolid.

participated, together with Giacopo Sansovino and four other sculptors, in a contest to copy these sculptures.

We must therefore, consider that in Alonso Berruguete's work two tendencies co-exist: the purely Florentine tendency which follows an expressive mannerism typical of Gian Francesco Rustici<sup>(Fig. 3 and 4)</sup> and of the style of Leonardo represented in his painting of the battle of Anghiari, in a ultra-modern manner, but continuing the natural evolution of the Florentine "quattrocento" style of Donatello and Pollaiuolo, emphasizing concentric movement and the nervous nature and psychological expressiveness of his compositions as the fundamental axes of his work. On the other hand, we have the Michelangelesque style in which can already be perceived incipient lines of escape, a more serene, and grave tempo, even more impressive and monumental, as expression of universal values, which shape the modern and progressively triumphant mannerism, integrated already at that time in the works of the Florentine artists Baccio Bandinelli and Giacopo Sansovino after their sojourn in Rome<sup>83</sup>.

Nevertheless, the greatest contribution of the Italian world to Berruguete is not essentially a question of technique or style, but rather of concept, that of having assimilated the importance of design in conceiving a work of Art<sup>(Fig. 5)</sup>. This question Berruguete could have proved it in practice if, as Vasari reported, he participated actively in Rafael's workshop which carried out the frescos of the Vatican Loggias. Berruguete assimilated all this inasmuch as it favoured his very personal and creative genius. A genius who expresses himself through sketches as does Pontormo<sup>(Fig. 6)</sup>, the most skilful and modern drawing artist of his time whose sketches combine sharp, angular, almost cubist shapes with recurrent rotatory lines which remind us of the nervous designs of many of the sculptural works of Alonso Berruguete.

Design and its expression in drawing implies a much more intellectual conception of the work of art and thus of the artist raising him up to a level above the figure of the artisan<sup>84</sup>. Design grants priority to drawing inasmuch as it is the artistic translation of the work conceived as a mental idea and gives a meaning to the new artistic devices often merely sketched which determine the guide lines of a style basically focused on expressiveness and on attracting the attention of the spectator.

---

<sup>83</sup> See Azcárate 1961 p.12 where he defends the influence of Michelangelo in technical questions such as "contrapposto" and "linea helicoide" and also the influence of Leonardo in the study of character and spirit manifested in movement. At this time Leonardo was particularly interested in the artistic representation of impetus and frenzy so well expressed in the Battle of Anghiari and in the terracottas of his disciple Rustici. The "Epiphany" of the church of Santiago el Mayor in Valladolid is clearly influenced by Leonardo (documented by Arias Martínez 2011), his "Eva" in the choir stalls of Toledo may be related to the Leda of Leonardo and the frequency of horses in all Berruguete's work is a reminiscence of Rustici.

<sup>84</sup> Arias Martínez, 2014 p.173 refers to a complete training based on the practice of drawing which would lead to a higher esteem and consideration of the artist. Arias likewise refers to the profession of the artist as embracing various activities in which the artist must be proficient in the various techniques, but always giving priority to imagination and to his capacity to transfer the idea to wax models or to drawing. See also Parrado del Olmo, 2001.

In view of all this, the very scarce drawings by Alonso Berruguete, many of which are conserved in the Uffizi Gallery<sup>85</sup>, are extremely important material if we are to understand the origin of his creative process. Some of these drawings have a soft, lineal carefully drawn execution, others are more spirited and lively, but they always seem unfinished, sometimes voiceless, occasionally strident, always leaving room for our imagination and displaying great artistic sensitivity<sup>86</sup>. In the drawing of Levi by Berruguete, directly related to the sculpture of the Levita by Gian Francesco Rustici, whose version as a sculpture we see in Berruguete's Levi at San Benito, and in the drawing of "Christ tied to the Column"<sup>87</sup> by Berruguete (Uffizi) (Fig. 7) we observe in both drawings the position of the foot on tiptoe, an artistic figure frequently used in Berruguete's autograph works, but in this case used in a similar way as the leg movements of our Saint Paul<sup>(Fig. 8)</sup>, which follows one of the most original amongst A. Berruguete's designs<sup>88</sup>.

Alonso Berruguete's style, which is clearly defined in these sculptures of Saint Peter and Saint Paul, is based on a combination of unbalanced composition, asymmetric

<sup>85</sup> On reading the magnificent study of the drawings of Berruguete by Lizzie Boublí (1994), one must make reference to Benito Navarrete in his comments on the Master's drawings in the catalogue brought out on the occasion of the exhibition of "Spanish drawings at the Uffizi" in the Academia de San Fernando (Madrid) in 2016.

<sup>86</sup> A very interesting commentary by Michele Zurla on the drawing "studio per la capella Brancacci", attributed successively to Rosso, Berruguete (Waldman) and nowadays by Michele Zurla (2014) to Baccio di Bandinelli. The attribution to Bandinelli in this commentary could partially be diverted to Berruguete, as the drawing is the result of a meditation on the Brancacci chapel by Massaccio, who according to Vasari, studied this chapel, but since the result was more Michelangelesque and less Donatelliano this makes Michele Zurla incline his opinion more to the authorship of this drawing by Bandinelli rather than by Berruguete. In this sense, the latter drawing could also be connected with the recently discovered "Study of a Man" illustrated fig. 5 pp.152-153 of the catalogue "Norma e Capriccio" (2014) which in her article "Studio e Invenzione: Pedro Machuca e Alonso Berruguete" Lizzie Boublí attributes to Berruguete and in which, nevertheless, the impact caused by Michelangelo's interpretation of Massaccio had a lasting effect.

<sup>87</sup> Arias Martínez, 2011, p.134 considers that the drawing "Cristo de la Columna" by Berruguete could be a study for his sculpture "Cristo de la Columna" which, according to the contract he signed, must have been the only figure which was in the central niche at the Church of Santiago Mayor, Valladolid, and which is now missing. See likewise his article "Alonso Berruguete, sperimentazione e maniera" (2014), about the influence of the archeological discoveries and the repertoire of gestures which his contemporary artists collected as a result of these classical sculptures. Salvatore Settis has left us a quotation referring to the selection made by each artist of the repertoire of classical gestures to whose models they awarded authorship and an expressive effectiveness much greater than their own.

<sup>88</sup> See Parrado del Olmo, "Saint Peter and Saint Paul by Alonso Berruguete" (August 2016). In this text Parrado del Olmo, on studying the movements of Saint Peter and Saint Paul, considers as one of the most significant characteristics of Berruguete's creativity, his capacity for varying the classical repertoire of gestures, endowing them, as only he could do, with an expressivity of movement which was, in any case, unique. This also occurs with Berruguete's faces where one perceives certain types, but they seldom are physical features literally repeated, except in a few sculptures at San Benito and Mejorada de Olmedo where the activity of the workshop was intense and the polychromy still of an elementary level. This explains their numerous errors in carving and the occasionally uncouth polychromy which only serves to make more outstanding the works where the Master's own hand is perceived and his supreme technique in sculpture and painting is absolutely proved. Nevertheless, we only observe in the polychromy the refined and, at the same time, free execution of the Master's hand in few cases at San Benito, and, above all, in the "estofados" of the altarpiece representing the "Epifanía" at the Church of Santiago Mayor in Valladolid, also in the altarpiece at Santiago de Fonseca and in the sculptures of Saint Peter and Saint Paul we are now studying.

faces, deliberate lack of proportion in shapes, use of movement to denote expressive force and contrast in the lines, attitudes and emotions portrayed. All these questions are the corner-stones of a work of art which is tremendously unique as forerunner of future artistic trends.

Unbalanced composition is evident at first sight due to placing these sculptures on a convex base which makes Saint Peter lean slightly backwards, giving the impression of instability and sliding, so typical of Berruguete. These convex bases are similarly observed at the Santiago de Fonseca altarpiece in Saint John, in the two angels and in the formerly incorrectly identified Saint Peter. The Saint Paul we are now studying has adopted a spiral, winding, and, almost helical movement which is quite unstable, tremendously forced and therefore absolutely manneristic, due to its unreal position. We appreciate this gesture inversely and more naturally in the figure of Levi at the San Benito sculpture and in the more restrained Saint John and Saint Andrew at Santiago de Fonseca. This movement is used by Berruguete for the first time in his "Ecce Homo" at Mejorada de Olmedo<sup>(Fig. 9)</sup>, inspired in the "Mercury" at present in The Uffizi which he could have viewed at the Belverere<sup>89</sup>. Nevertheless, only in the drawing of "Christ tied to the column" does Berruguete adopt a similar position, even though in a more natural and realistic way than with Saint Paul who twists and stretches his body slightly forward so that in the end his face is turned towards Saint Peter and not downwards as in the drawing of Christ tied to the column (Fig. 7). This design is an original interpretation by Berruguete of a gesture which was already treated in antiquity, was used by Rafael in his School of Athens (1510), by Gian Francesco Rustici in his Levi in the Baptistry of Saint John in Florence (1506), by Sebastiano el Piombo in his Saint Peter in the Borgherini Chapel (1521), by Pontormo in his Saint John the Evangelist at Empoli<sup>(Fig. 6)</sup> (1528) and in his preparatory drawing of the Fine Arts Museum in Lille<sup>90</sup><sup>91</sup><sup>92</sup>. This instability, so characteristic of all Berruguete's work, is in fact the

<sup>89</sup> María José Gainza comments on this movement which Berruguete shapes in art, for the first time, in the "Ecce Homo" at Mejorada de Olmedo; she refers to Winkelmann who considers it a symbol of affliction for ancient classical artists. This is the attitude with which Antilochus announces Achilles' death to Patroclus. Berruguete correctly takes his inspiration from this source to express Christ's affliction.

<sup>90</sup> Parrado del Olmo sees many classical connotations in the altarpiece at Mejorada de Olmedo, specially in its composition which he believes was inspired by the drawings of Roman buildings done by Giugliano di Sangallo. These drawings also inspired Giacopo Fiorentino in the composition of the altarpiece of the royal chapel of Granada, according to Gomez Moreno and Parrado del Olmo "El retablo del renacimiento y los Jerónimos, Mejorada de Olmedo y el Parral de Segovia" (2000). This interest in antiquity is equally revealed for the first time in his "Ecce Homo" in a similar movement of legs as in the Mercury of the Uffizi which we have documentary evidence that it was at the Belvedere in 1536, so Berruguete could have seen it there beforehand. For a summary of historical opinions on the "Ecce Homo" in which all coincide in that it is supremely disconcerting and admirable the way he expresses moral suffering (see María José Gainza p. 20). See also Orueta 1917 and Azcárate "Alonso Berruguete cuatro ensayos", Salamanca 1988.

<sup>91</sup> Arias Martínez 2014 refers to Alonso Berruguete's capacity as worthy of a genius to reinterpret the classical repertoire of gestures in the masterpieces of contemporary artists through a wise process of meditation in search of new formulas within a common heritage of images of great homogeneity. He treats the classical references to the sibyls at San Benito, the connection between the Laocoonte's arm and that of Saint Joseph in the Nativity of the Church of Santiago el Mayor in Valladolid and following more in the line of our Saint Paul, connects the Levita of San Benito with Donatello and Rustici. Lizzie Boublí (2014) treats this process of appropriation of the gesture of the Levita by Rustici, modifying his posture and the fall of the folds of his tunic, though such a capacity for invention inspired in models is much more surprising and original in the movement of our Saint Paul. Arias Martínez (2014) p.178 likewise considers that Berruguete's presence amongst those who studied Massaccio's "Capella

fundamental stylistic feature which defines all the sculptures at Santiago de Fonseca in a more homogeneous way than at San Benito. We would like to point out especially his Saint Bartholomew who is virtually leaning forward in a position which reminds us particularly of sailors fighting against the wind; his Saint Christopher whose instability is caused by the frailty of his legs, contrasted with the sturdy boy who is pressing forward; and finally his Saint Roque, at present in the Marés Museum (Barcelona) who indicates decisive movement forwards<sup>93 94</sup> (Fig. 11)

Asymmetry is caused by Berruguete's inspired conception of transmitting different sensations to one single face, according to the angle or side from which it is observed: an idea which Michelangelo created in some of his sculptures and with which, five centuries later, Picasso coincided in his cubist portraits<sup>95</sup> (Fig. 12) Thus Saint Peter's head is on one side round when he utters his traditional lament, and is elongated on the other side when he shows himself to us as Prince of the Church. As for our Saint Paul, he appears with his left profile, corresponding to our vision of his firmly grasped sword, his furious, violent expression, his face out of joint, with a fiery gaze loaded with all the intellectual self-assurance inherent in the Apostle who originated the expansion of the Church. This was conveyed in 1526 with similar strength by Dürer. As for his right profile, we observe a more spiritual side, more in keeping with a person who lives a mystical experience on being selected by God for such a mission which is magnificently indicated by an outstretched and gradually ascending hand. Facing us, we see the saint's expression is tormented and melancholic, with the typical anxiety of Saint Paul confined in the desert or exiled at the end of his life, conscious of his impotence and his trivial existence which reminds us in some measure of the work "Christ the Man of sorrows"

"Brancacci" is one more proof of his wish to mix the traditional vocabulary with the development of a new language which was developing in Florence and whose best confirmation were the cartoons for the battles of Cascina and Anghiari.

<sup>92</sup> María Concepción García Gainza in "Alonso Berruguete y la antigüedad" narrates that Vasari situates Berruguete as the most excellent sculptors of the Renaissance; that is, in the Belvedere courtyard and together with the collection of classical sculptures which Pope Giuglio II had in this courtyard and which included the Apollo, Laocoonte, Hercules and Anteus, Hercules, the Felix Venus and the Tiber. She also makes an allusion to Berruguete's celebrated sentence regarding the excellence of the sculptures when "los Hursillos" sarcophagus was discovered in Palencia and which Ambrosio Morales quoted in his "La relación del viaje" (1572): "Never have I seen anything better in Italy and few things equally good". Indeed, the excellent dramatic movement displayed on this sarcophagus which narrates the life of Orestes is a proof of Berruguete's sound judgement.

<sup>93</sup>

<sup>94</sup> Arias Martínez' recent attribution to Berruguete (2010 and 2014) p. 175 of the extraordinary bronze pulpits of Toledo cathedral appears to me particularly relevant. One of them represents Saint Paul and the other one Saint Matthew; they are closely connected to our Saint Paul and to the drawing of "Christ at the column" thanks to their forced position and exaggerated left leg. All this also shows how Berruguete dominated the various sculptural art areas working in wood, marble, wax, polychrome sculpture or painting as a result of the complete artistic education acquired in Italy<sup>(Fig. 11)</sup>.

<sup>95</sup> This question is treated by Arias Martínez in his comments on the Saint George at San Benito for the catalogue of the exhibition "Norma e capriccio" in the Uffizi 2014. In that instance, and following a quotation by Pacheco recalling Berruguete's comments on a criticism regarding the incapacity of a sculpture of his to provide a satisfactory solution from various points of view, the sculptor replies "four profiles for Michelangelo...". Berruguete knew well and he was interested to play with the rich effects afforded by the different points of view of a sculpture. Although he recognised his own limitations compared with Michelangelo, his sculptural work, the great variety and originality of his composition, his foreshortened figures on the sides are absolutely essential if we are to understand his conception of space and reveal to us his deep study of the classical as well as his contemporary artists.

(1493) by Albert Dürer (Fig. 13). All these aspects are intrinsic and show up the contradictory nature of Saint Paul, violent, intellectual and imbued with a tragic sense of his destiny<sup>96</sup>.

Lack of proportion together with asymmetry, are all features used by Berruguete to impress the spectator and enhance the rhythm of the composition. We observe disproportion in Saint Paul's right leg which is too long and seems dislocated at the hip; and also in Saint Peter's left leg which is bent slightly in a typical "quattrocento" movement revealing a tibia of a shorter size than would correspond to the saint's body (Fig. 14). These disproportions and asymmetries which may seem errors in design are, however, made on purpose with a strong artistic intention and are, undoubtedly, signs of stylistic authenticity. They are frequently the result of expressive or aesthetic concepts due to the sculptures being often placed on high. This feature is similarly observed in the left shoulder of Saint Bartholomew at Santiago de Fonseca which is completely out of proportion to the Saint's right shoulder. In fact we see the same treatment in various sculptures at San Benito<sup>97</sup>.

Movement constitutes the fundamental axis of Alonso Berruguete's expressive force<sup>98</sup>, which stamps the tempo and rhythm of the emotions which the artist wished to express in his sculptural compositions<sup>99</sup>. Thus, in our Saint Peter, we have a scene dominated by a restrained though nerve-racking intensity (Fig. 15), expressed, on the one hand, by the conventional folds of the cloak derived, to a great extent, from the sculptures of Donatello and, on the other hand, by the fact that this cloak is hooked up by his left

<sup>96</sup> See Antonio Natali (2014) and the connection of Dürer's engravings with the painters of the "Scuola dell'Annunziata". It is also interesting to mention here the theory that Alonso Berruguete returned via Flanders, which would explain why Berruguete appears only as painter of the Burgundian court of Charles V and not on the pay-roll of the royal house of Castile, and also how he could inherit the post of his father Pedro Berruguete if, as many maintain, he was painter of the court of Philip I of Burgundy. (José María Azcárate p.10 "Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano" (1961). Jesús Mazariegos Pajares (1975)). This would explain the parallelism between Berruguete and Mattías Grünewald and specially between his Crucifixion of Isenheim, painted 1512-1516, and the "Ecce Homo" of Mejorada de Olmedo. Its character so strange and full of contrasts, as realistic and idealistic as it is brutal and tender, is closely related to Berruguete. In his "Ecce Homo" of Mejorada de Olmedo, with his red cloak and rustling folds which fall with impressive weight and markedly vertical line, just as occurs with the San Sebastian and Saint John the Baptist of the Isenheim altarpiece. Its emaciated and elongated limbs, its dramatic and enigmatic expression, its fine or claw-like hands, the sharp, angular position of his right arm, the strident dramatism of all Berruguete's work up to mid-1530's, all this has many connotations with Mattías Grünewald. His Crucifixion in the altarpiece of the Monastery of Isenheim which is situated precisely on the route which Berruguete could have taken to travel to the Burgundian court and which, of course, must have specially drawn the attention of any artist of his time.

<sup>97</sup> Arias Martínez (2011), Orueta p.63 and Parrado del Olmo on errors and disproportions. Also Mazariego Pajares p.66 who writes amply on the difference between imperfection and the very mannerist concept of deformity. Parrado del Olmo (2002) refers to the typical "chapucerías" of Berruguete in the workshops of sculptors in XVIth century Castille and Leon.

<sup>98</sup> Orueta p.58, 60 on movement as an expressive force and the capacity to contrast opposing sensations so as to surprise the spectator. See also Azcárate 1961 p.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....". Here we find Berruguete the scenographer of San Benito and later of the Transfiguration of Toledo which, nevertheless, combines an independent artistic consideration of each one of the figures he develops with a most varied range of attitudes, types and gestures in search of concordance and contrast.

hand, sinewy as are mostly the Berruguete hands at San Benito and at Mejorada de Olmedo's altarpiece. Under the draperies of our Saint Peter can be seen tough feet with high instep which are one of the most outstanding elements of the sculpture and which we see again in Saint John or in the Christ on Calvary and in other sculptures at Santiago de Fonseca and at San Benito, such as the feet of Saint Jerome or Abraham<sup>100</sup> (Fig. 16). In the sculpture of Saint Paul, which is more spiritual, the movement is tremendously mannerist. Rendered by a winding movement which creates successively rotating folds inspired not only in the sculptures by Sansovino but also in the Greek bacchantes with their tunics whirling in the wind, subtly showing off their bodies. This sensation of wind which pervades these sculptures gives them life and is another of the characteristics of the Master which we see in many of his sculptures at Santiago de Fonseca, such as the Saint Christopher, or the Saint Bartholomew and even the San Roque (now in the Marés Museum, Barcelona). In the case of the Saint Paul, this wind makes his tunic cling to his body revealing his belly and his advancing right leg, as in his Levi or his Saint Bartholomew at Fonseca<sup>(Fig. 17 and 18)</sup>. In the case of Saint Peter, in accordance with the Saint's psychological control mentioned above, this imaginary wind affects his instability creating an effect of resistance which recalls the relief works of the choir-stalls of the Cathedral of Toledo<sup>(Fig. 14)</sup>.

This expressivity in constant movement is reinforced by the wish of the Master to contrast opposing emotions and attitudes which may surprise the spectator. On the one hand, we see Saint Peter with an expression of deep emotion appearing on his face, set in a conventional and natural composition, but nevertheless with clenched hands and feet on edge, in opposition to Saint Paul's exalted spirituality, a true reflection of his passionate temperament, with light appearance and elongated limbs in an extremely mannerist style<sup>101</sup>. We are equally surprised at San Benito by the aged Abraham's<sup>(Fig. 19)</sup> unprecedented cry of pain, as if it were something issuing from Mother Nature, in confrontation with the deep and essentially human psychological suffering of such a beautiful youth as San Sebastian<sup>102 103 104</sup> (Fig. 20). Thus Saint Paul's left hand which

<sup>100</sup> These twitching and clawing hands, those sinewy feet so typically Berruguete remind us of the hands and feet on edge of the Christ of Grünewald.

<sup>101</sup> See Parrado del Olmo "Dos esculturas de San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete". August 2016.

<sup>102</sup> J.M. Martínez refers to Winkelmann and Lessing on the expressive force of suffering in order to define the pain. Laocoonte expresses, the controlled suffering shown by his body and his face, but quite different from the rage and fury Virgil attributes to Laocoonte. Laocoonte's sculpture does not utter any terrible cry. His open mouth indicates rather a controlled and smothered sigh. This is what Winkelmann considers regarding the poem which Saboleto wrote in 1506 on Laocoonte in which he expresses himself like Virgil in intense terms, which is the contrary of his artistic ideals. Lessing culminates Winkelmann's interpretation based on "la noble sencillez y reposada grandeza del arte" in his Laocoonte or on the limitations in painting and poetry" (1766) and he wonders if suffering should be expressed with violence or with moderation and solves the dilemma considering that the poet allows himself to be convinced by anger whereas the artist is drawn by harmony in his search for beauty. The Laocoonte expresses suffering, but above all acceptance, which allows himself to be a correct model and a spiritual Christian. J.M. Martínez p.461. In this sense Berruguete is more a poet in his reaction to Abraham's terrible suffering, but in his representation of Saint Sebastian he attains supreme beauty, such as that conceived by Winkelmann, when he expresses in a contained manner the silent and intimate suffering of the young Saint.

<sup>103</sup> Following the indications of Mazariegos Pajares p.52 the "terribilità of Michelangelo rises to a special degree in Berruguete due to his Spanish nature more abstract and distant from Becerra the Spanish sculptor who follows faithfully Michelangelo. Thus Berruguete looks for what is surprising, dynamism and deformity, following in literature what Gian Battista Marino says "whoever does not know how to provoke should visit a stable". "I laugh at all those who consider that what is good is natural ". For this

grasps the sword, showing the strength of earthly power as opposed to the right hand which embodies divine power, much more in harmony with his spiritual strength<sup>(Fig. 21)</sup> and which is subtly held out as in his “Ecce Homo” in Mejorada de Olmedo<sup>(Fig. 22)</sup> or, in a lesser degree, in his Saint Bartholomew at Fonseca. St. Paul’s beautiful elongated feet, very similar to those of Saint Sebastian or even to those of San Roque of the Marés Museum in contrast with those of Saint Peter which are sinewy to the point of appearing like claws, as are similarly those of Abraham and Saint Jerome at San Benito, or those of Christ or Saint John of the Calvary at Fonseca. We could find many other contrasts, as in the depiction of flesh in stronger red tones in Saint Paul in opposition to the paler complexion of Saint Peter; in his blue eyes deeply concentrated on an uncontrollable suffering very similar to that of Saint Sebastian and different from Saint Paul’s brown eyes which are irate or mystical, depending on the profile visualized. Finally, in the rich design of the “estofados” of Saint Peter, Prince of the church, in contrast with Saint Paul’s less coloured brocades which, though rendered with an equally fine artistic technique, appear unwilling to compete with his much more original design and its unsurpassable sculptural execution.

This style culminates in the sculptural group of the Transfiguration<sup>(Fig. 23)</sup>, the crowning piece decorating the Archbishop’s Chair in the choir-stalls of the Cathedral of Toledo. Though losing their initial expressionism, it is here that all these characteristics are manifest, reminding us of El Greco whose Saints recall to us our Saints Peter and Paul. Furthermore, it appears to forestall the Baroque whose sculptural compositions show overwhelming movement and a deliberate capacity to surprise by means of continuous contrasts of attitudes, “contrapostos” and opposing forms. We only observe these artistic figures to the same extent in Berruguete’s contemporary artists such as Rustici or Pontormo and especially in Masters of the Baroque, such as Rubens or Bernini over a century later. Nevertheless, if we wish to find expressive strength of a comparable depth with that of the Abraham and the Saint Jerome at San Benito, we will have to wait until Goya, in his black paintings or even till Münch in his famous picture “The Cry”; and for the psychological suffering of the young Saint Sebastian at San Benito, we shall not find a comparably overwhelming expression till Picasso in his blue or pink period many of whose figures are circus puppets similar to Saint Sebastian, which make us tremble in the same way.

#### CARVING

Alonso Berruguete, on not obtaining the commissions expected from the royal entourage which his return from Italy should have propitiated, devotes his attention to making sculptural works, taking advantage of the knowledge and practical experience he developed in Italy<sup>(Fig. 24)</sup>. As we have remarked earlier, Vasari relates that he participated in the contest to copy in wax the recently discovered Laocoonte, which

reason weightlessness is considered, as the most opposed to the general rule, is present in many of Berruguete’s works and in many of the great mannerist Masters such as El Greco.

<sup>104</sup> Orueta, p.55 It is emotion in nature which our artist’s soul perceives and places in his work with a fire which has no equal example in art..... the suffering Berruguete expresses is a universal sorrow which he feels as the result of having lived through years of unrest (sack of Rome 1528) and a crisis of humanism. Following F. Holanda, Orueta and Pajares write about the soul which pervades their sculptures, a sense of anguish and suffocation which has no apparent cause, but is something existing in the artist himself and which, according to Longhi, we also see in Pontormo and Rosso.

gives us an idea of the esteem and relations enjoyed with other great artists by Berruguete<sup>105 106 107</sup>.

Alonso Berruguete is distinguished as a sculptor for combining precise and meticulous shapes attaining great technical virtuosity with apparent disregard in certain cases for finish. For him the “non finito”<sup>108</sup> is inseparably and deliberately identified by his creative process as a designer, sculptor and painter, though he occasionally uses it in its

<sup>105</sup> Tommaso Mozzati 2007 and 2014 defends sculptural activity, particularly in the final part of Berruguete's Italian period, but only in polychromed wood and not in marble as Diego de Siloé and Bartolomé Ordoñez did. Hence is defended the attribution to Berruguete of the “Madonna della Cintola” (Fig. 24) Basilica del Santo Spíritu, as a “raro esempio italiano”, already pointed out by M. Gracia Ciardi Dupré, relating it to the Virgin of the Annunciation of the Altarpiece at Mejorada de Olmedo, both works following closely the lines of Donatello. Mozzati, however, opposes the attribution to Berruguete of the magnificent relief work “Deposición de Cristo” in the sepulchre “Capella Teodori” (Naples) suggested by M.G.Ciardi Dupré (1968), assigning it to the workshop of Ordoñez on the basis of being a painter's son whose first inspiration was practice in painting which he wished to improve in Italy, Berruguete's name does not appear in the Florentine documents at Carrara, on the contrary Diego de Siloé and Bartolomé Ordoñez do appear in view of the lack of sufficient space to carry out the work in marble in the house rented with Bembo and due to the fact that Michelangelo, in his last letter of 1512, refers to him as a painter. Gian Carlo Gentilini, regarding his proposal to visit Naples before embarking to Spain, defends Berruguete's authorship of the said relief on the basis of stylistic notes “Berruguetescos” and to his connection with various drawings of Donatello's circle which influenced his artistic maturity: “Deposizione” (Uffizi inv. 14525) (Fig. 25) and “Dollente” by Bandinelli (British Museum). The fact that he participated in the Laocoonte competition in 1510 could be significant in that evidently he was familiarized with the technique of sculpture, though painters usually practised their design in wax or plaster and that practice gave them the plastic knowledge indispensable to enable them to turn them into drawings. Arias Martínez (2014) p. 174. In any case, Arias Martínez maintains as very significant the advanced practice which Berruguete must have exerted in “pittura statuaria” to be chosen amongst the group of artists who should compete to copy the Laocoonte under the judgement of Rafael and Bramante. It is not therefore a misfortune to think of replicas of Donatellan models, Cagliotti 2001 p.115. Though one should consider them more as terracotta figures similar to those attributed to Giacopo Sansovino, del Bravo (2008) or even the “Madonna con il bambino”, a very Berruguetesque stucco of the Castelvecchio Museum (Fig. 26), rather than works really sculptured.

<sup>106</sup> Gian Carlo Gentilini p.81 (2014) refers to the good work perceived in the “Madonna della Cintola” attributed to the Berruguete of the Italian period; how he moves timidly in perfect synchronism with the expression of humility and thankfulness and how splendidly he twists his robe, searching, like Donatello, for the naked body, just as the ancient artists did.

<sup>107</sup> Parrado del Olmo, and Professor J.J. Martin Gonzalez (see G. Weiss 1925 and F. Portela 1977), attribute to Berruguete, as his first sculptural work in the Castilian area, the Calvary in the principal altarpiece at Olivares de Duero, Valladolid. “En este grupo escultórico domina un expresionismo crujiente, una artificiosa deformación y un dinamismo impetuoso...” The facial features of Saint John intensify his dramatism with his eyes in oblique position, his half open mouth and straight nose. “The technique is just sketched, with errors and the well-known “chapucerías” and big disproportionate hands...” All this is connected with the Master's way of doing things when he is working on the sculptures of the “cuerpos altos” of the altarpiece. Parrado also perceives the direct influence of Michelangelo in his way of presenting heavily loaded shoulders and an evident connection with the Florentine mannerism in the lengthening movement of the conventional folds. Parrado stresses many of these statements in his attribution to Berruguete himself of the sculptures of Saint Peter and Saint Paul which we are now studying . Parrado del Olmo, August 2016.

<sup>108</sup> Regarding the “non finito” see Arias Martínez and Orueta. Gian Carlo Gentilini connects it with Donatello's traditional capacity for reaching a solution based on certain quickness in execution, already indicated by Vasari and which appears in the sketchiness and “non finito” of certain figures of the “Cantoria” as the most poetic expression in art which “con pochi golpi in un subito si esprime il concetto dell'animo”, in opposition “alla diligenza e la fatica nelle cose pulite”.

most Michelangelesque way in order to emphasize the expressivity of shapes and movement.

When Alonso Berruguete creates sculpture for the lower bodies of the altarpieces and specially for its bench he does it with his unique stamp, with carving showing great detail and care. Thus when he models Saint Peter's feet he makes them as if he were shaping wax; He sculptures sinewy feet<sup>109</sup> with a high instep, carving meticulously the heels and indicating clearly the toes which are rather like claws, as are those of the Abraham or the Saint Jerome at San Benito and the San Roque of the Marés Museum<sup>(Fig. 27)</sup>. In the arms he usually shows precisely the shape of bones and muscles, subtly focusing the light reflected on the wood so as to suggest their shape<sup>110</sup>. As occurs with El Greco, he centres in the hands a great part of the expressive strength of the work. In the upper parts of the altarpiece the hands are large, out of proportion and carved in much less detail; in contrast, in the lower parts of the altarpiece Berruguete strives intensely with his technique, making sometimes tense hands, as the case of Saint Paul's right hand, thus showing an almost scientific knowledge of the human body<sup>(Fig. 28)</sup>. It is in these sculptures of smaller size and fine finish that we can appreciate the Italian artistic techniques and, paradoxically, fully understand this tendency towards the "non finito" so Michelangelesque, which Berruguete could only have known in its early outset, but could develop later as his own style. Michelangelo, already in his first works, like the "Battle of the Centaurs", the "Madonna of the Steps" (Fig. 29) and, of course, in the Saint Matthew of the Duomo at Florence, experiments on this technique which gives greater expressivity to his works culminating in the slaves carved for the tomb of Julio II and in his "Day and Night" sculptures in the tombs of Giugliano de Medici. It is perhaps in the latter work that one observes more clearly the effect in the manner interpreted by Berruguete. That is to say, in the way Michelangelo alternates in this work very polished shapes which define a languid and melancholic movement with a finish deliberately blurred, giving the composition a halo of mystery, anxiety and melancholy. In Berruguete, however, the "non finito" is something inherent in himself, in the sense that more than the choice of an artistic resource, it is an intrinsic element of his creative process, or even, I might say, of his artistic needs and thus of his genius, essentially pictorial, even when he makes sculpture<sup>111</sup>.

Following along these ideas, if we observe Saint Paul's hands which are rendered with supreme delicacy, his elongated fingers, shown in perfect profile, are not completely carved. In his face, personalized and asymmetrical, his eye-sockets show evident wrinkles which we also find in the Saint Jerome and Abraham at San Benito and in his

<sup>109</sup> Orueta makes reference to transversal ligaments in hands and feet which give great expressive strength to mechanical contraction and nervous force. Orueta. P.64 considers them an example of his work and usually marks them with a vigorous projection.

<sup>110</sup> See Parrado del Olmo "Saint Peter and Saint Paul" by Alonso Berruguete, August 2016.

<sup>111</sup> See "The sculpture of Michelangelo" where Umberto Baldini describes the different interpretations given to this "non finito" feature which proceeds from dissatisfaction and boredom after the creative fury has passed. Marini considers it a consequence of the eternal conflict between the spiritual and the material. There are those who believe that it rises from his preoccupation with the difficulty of endowing the pagan forms with a Christian content. Venturi and Bertini see it as a formula to exalt forms by means of the contrast between highly polished areas and others unfinished. Bertini adds that emotional intensity increases movement, emanates from the struggle of form to free itself from the marble block. (Fig. 29)

toes we can only imagine nails<sup>(Fig. 30)</sup>. Furthermore, the “Cristo della Pietà” at Santiago de Fonseca has apparently unfinished the side corresponding to the arm which hangs down from Christ and perhaps, due to its being on high, its shape is slightly simplified in contrast to the careful “esgrafiado” work of the Madonna’s cloak, as the Master wished to concentrate all one’s attention on the pathos imbued in the work and not on its details, favouring the profound sense of gravitas and natural movement which unite the Virgin and the recumbent Christ. In short, Berruguete’s sculptural technique, occasionally not refined, is thus, precisely because he does not wish to separate it from his facet as a painter<sup>(Fig. 31)</sup>. For this reason, when he carves the curl, so typical of Donatello, on the withered hair of Saint Peter, he leaves it unfinished and outlines it with the tip of his paint-brush<sup>(Fig. 32)</sup>. The same thing occurs with the tips of the hair, beard and nails of Saint Paul, or the frayed locks of Saint Sebastian at San Benito which are so similar to the strands of hair painted in our Saint Peter. In this way, the best sculptures of Alonso Berruguete can only be fully appreciated if we observe the artistic result of this incomparable symbiosis between what is sculptured and what is painted<sup>112</sup><sup>(Fig. 33)</sup>. It is fundamental in the technical valuation of his sculptures that the polychromy, specially the coloured flesh tones and hair, be original and not altered by later restorations. In this sense, as the restorer Sara Cavero points out, perhaps the most important contribution of the Saint Peter and Saint Paul we are studying, is not only their homogeneous and masterly sculpturing, as regards carving and polychromy, both worthy of Alonso Berruguete, but also their exceptional state of condition which allows us to study in depth the way he combines like no one else his artistic gifts.

In the “cuerpos altos” of the altarpieces at San Benito and at Santiago de Fonseca, Alonso Berruguete simplifies surfaces, suppresses shading and is only interested in the outlines which give movement to the sculptures. At this point, his sculptural technique dries up and when he is dealing with the folds of robes, he does it in a sharp, angular way, with two or three straight lines combining sometimes with a centrifugal one. This is, without any doubt, the most essentially pure Berruguete, his most modern scenographic style and the one most similar to the artist’s own drawings. In this sense we are surprised to appreciate the stylistic coincidence of the sculptures of the Calvary at Santiago de Fonseca<sup>(Fig. 34)</sup>, Berruguete’s Saint Andrew and Saint Bartholomew, with the insuperably dynamic drawings of Pontormo. Both artists are very close in expressivity yet also distant forerunners of the “Demoiselles d’Avignon” of Picasso, whose challenging, angular and sculptural bodies, are probably the artistic manifesto of greatest transcendence in the XX<sup>th</sup> century<sup>113 114</sup>.

---

<sup>112</sup> Arias Martínez (2014) studies deeply the fact that was most cherished in Spain by the Church, principally on account of its realism and naturalism; this gave Alonso Berruguete the opportunity of developing his genius in a complete synthesis of artistic areas, allowing him to imprint on wood concepts which the most revolutionary Italian painters of his generation, like Pontormo, worked on panels or on canvas. Arias Martínez connects preparatory studies by Pontormo for the frescos of San Lorenzo (1546) with small relief works “El Diluvio.”<sup>(Fig. 23 B)</sup> “La serpiente de bronce” and the “Juicio final” in the Archbishop Chair of the Toledo Cathedral carried out by Berruguete in 1548, as he had not found any other example in the Spanish world of such daring composition, with no order or perspective. “La serpiente de bronce” and the “Diluvio” have an evident connexion with the cartoon of the “battle of Cascina” by Michelangelo in accordance with M.C. García Gainza’s indications p.17.

<sup>113</sup> Regarding the simplification of lines, spaces and the almost cubist nature of his sculpture which we also find in drawings by Pontormo, see Orueta p. 60-61. Arias Martínez likewise p.344 cat. “Norma e

One particular detail of these sculptures which appears in many of Berruguete's works is that they are hollowed out and not carved at the back, so as to enable their placing or hanging in position, as in the statue of Levi, the Calvary at San Benito and the majority of the sculptures on their altarpieces, as well as various sculptures at Santiago de Fonseca, specially his well known Saint Bartholomew. Furthermore, many of his sculptures appear only carved or painted in detail on the side they would be seen, which demonstrates to us the innovative character of the Master centred on the scenographic sense of the altarpiece as a whole and not on the sculptural works themselves. Some of these even are carved flat at the top of their heads, as in the case of our Saint Paul and in the figure formerly identified as Saint Peter, or in the pair of angels at Santiago de Fonseca<sup>115</sup>.

One of the key issues of the sculptural works of the Master and which appears in all its splendour in the Saint Paul<sup>(Fig. 35)</sup> is the way he treats the tunic which moves in a spiral curve, falls in a series of volute-shaped folds, very similar to the treatment given to Levi, and clings to his body when the Saint steps forward with his right foot revealing his thigh and a flash of light on his belly subtly indicates his navel amongst rhythmically serpentine waves which remind us of some of the relief works in the choir-stalls of the Cathedral of Toledo<sup>(Fig. 17) (Fig. 44)</sup>. It is in fact absolutely masterly the way he carves the shoulders of the Saint Paul, emphasizing a line which favours the helical movement of the sculpture with the tunic falling on his back, clinging to his body as he twists himself moderately<sup>(Fig. 38)</sup>. All this is not only a design inspired in classical Greek sculptures, but rather an authentic "tour de force" of sculptural technique and purely artistic talent which we see in the sculptural works he makes with great care and detail. This special, tremendously elegant way of carving clothes, perfectly synchronized with the movement and stressing the basic lines of the design is one of the magical charms of Alonso Berruguete's hand and is one of the hallmarks to distinguish the autograph nature of his work in sculpture<sup>(Fig. 37)</sup>.

Finally, Alonso Berruguete has a special predilection for carving open, yearning mouths, marking clearly the corner of the mouth wherein can be seen teeth and tongue, sometimes painted and occasionally sculptured in absolute display combining sculptural and pictorial techniques. All this, added to frowning eyebrows and deep-set eyes, gives an expression of intense suffering to the persons portrayed who, in the case of the Saint Peter<sup>(Fig. 40)</sup>, shows a profound suffering in his sense of guilt and, in the Saint Paul<sup>(Fig. 39)</sup>, gives frontally an expression of anxiety and spiritual exhaustion, as also are the deeply expressed emotions by Saint Sebastian, Abraham and the Saint Jerome at San Benito<sup>(Fig. 41)</sup>. All these artistic features arose in ancient Greece with Skopas, and appear again in the "quattrocento" with the dramatic Donatello's "Lament for the Death of Christ", 1460, (Victoria and Albert Museum), Pollaiuolo's "Hercules and Antaeus", 1460, (Bargello Museum in Florence) and by Leonardo's (drawing of a man deceived by

Capriccio" mentions his greater preoccupation for concept than for form and the simplification of the carving and polychromy due to most of his works being planned to be placed at a great distance from the spectator.

<sup>114</sup> Arias Martínez 2014 also comments on the importance of the simplification in Berruguete and how this was due to the final position given to the statue.

<sup>115</sup> Regarding the lack of importance of the back in Berruguete's sculptures see also Arias Martínez p.344 cat. "Norma e Capriccio".

gypsies), (Royal Collection, London). These artistic resources acquire all their influence with the discovery of the Laocoonte in 1506 when they were absorbed in a magnificent way by Gian Francesco Rustici in his “Terracotas” in 1510 (Louvre and Bargello Museum) inspired by Leonardo’s “Battle of Anghiari” (1504-1505). Finally they were made public with the “Bocca della verità” sculpture in Rome at the beginning of the XVIth century. In Santiago de Fonseca the medallions of the heads of the prophets remind us by their simplicity and the frontal way they look at us of the “Bocca della verità” and the Roman masks. Berruguete integrates these artistic techniques in a very personal way, giving them occasionally almost volcanic power. In this sense the Cry of Abraham or of Saint Jerome should doubtless be linked to the forerunners of many of the most heart-breaking religious and mythological paintings depicted by Caravaggio several generations later (Head of Medusa in Florence, Galeria Uffizi) and nearly five centuries afterwards to the Cry by Münch (1893).

Other distinguishing characteristics of his sculpturing are the way he treats hair: That is, in light relief, differently from Juni’s curly way of arranging it and treating the hair as a compact mass giving the impression of being wet and almost always finished with a pointed paintbrush which El Greco echoes in his paintings of many of the apostles<sup>116 117</sup> (Fig. 42).

### POLYCHROMY

The recognition obtained by Berruguete as polychromist is partly due to the remarkable fact that the cathedral of Oviedo<sup>118</sup> was on the point of contracting him in 1522 for carrying out the polychromy for its principal altarpiece which in the end was commissioned to the most highly considered polychromist of the moment, León Picardo<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> See Orueta, Azcárate, J.M. Martínez, M. Pajares, García Gainza, Parrado del Olmo and Arias Martínez .

<sup>117</sup> With reference to his pointed beard, rather wet and stuck fast to his chest, as occurs with our Saint Paul, see Parrado del Olmo, August 2016. It is interesting to refer these comments to Lomazzo’s rules in which he declares that the shapes produced by fire are the best at reflecting movement due to finishing in a point and varying constantly in shape, as are the elongated and continually twisting figures of Berruguete, or when they are pressed into niches from which they manage to escape like sudden blazing flames.

<sup>118</sup> See Simancas Consejo Real leg.9 fol. 1 hoja and Gómez Moreno “El retablo mayor de la catedral de Oviedo”.

<sup>119</sup> Regarding Berruguete’s importance as a painter in Italy see Longhi and his followers Zeri, Criseri, Becheruzzi and Mozzatii..... also Jesús Mazariegos Pajares 1975 in “Alonso Berruguete pintor” 1975, where he describes the scorn shown by the critics for his painting contrasted with his sculpture until the publication of Longhi’s celebrated article. Almost unanimous opinion that in Italy he is considered mainly as a painter, as we may deduce from Michelangelo’s famous letters and from the fact that his most important work in this period was his participation in the Coronation of Our Lady by Filippino Lippi, mentioned by Vasari. His sculptural work appears fundamentally in Spain and was produced by his adaptation to the principally ecclesiastical medium and by his progressive distance from Charles V’s court as royal painter.

These sculptures, if they may for any reason be distinguished from the rest of Alonso Berruguete's work, with the exception perhaps of the "Pietà" of Santiago de Fonseca<sup>120</sup>, is due to the exceptional state of condition of their polychromy which is so extremely good that it allows us to study much more deeply the techniques used by the Master, demonstrating his great care and precision in execution, due to these sculptures being destined to be viewed close up. In this sense, it is worth while halting a few moments at various points of the study disregarding the fact that the restorer, Sara Cavero, has analyzed these points in greater detail<sup>121</sup>. The first question which stands out in these works, both in the flesh tones and in the "estofados" and "troquelados" is the tremendously meticulous work combined, contrastingly, with an extraordinary freedom of execution which could only be carried out by a Master. In fact taking into account all Alonso Berruguete's work, only on a few occasions have such coloured works survived to our times. No doubt this lack of exceptional polychrome designs is due to the successive restorations and cleaning which the great body of Spanish Renaissance sculptural works have suffered in the XIX<sup>th</sup> century. This has prevented deep study of its techniques so as to be able to distinguish between the different levels of quality and mastery<sup>122</sup>.

Meticulousness and extreme delicacy are distinguished in the way Berruguete paints with fine strokes the hair of the beard and the wrinkles in Saint Paul's face; in how he outlines the typically Donatellan curl in Saint Peter's hair painting two tones, one brownish and on top, the other one white (Fig. 32, 33, 39 and 40)). The same occurs with his grey beard whose hairs can be distinguished and, in the space between the brows of both saints, he paints a few fine ocre lines (Fig. 39 and 40). In the "estofados" we can also appreciate his superb delicacy when all the shapes he depicts are lengthened and finished with a fine curl. This work is extremely rich, specially that on Saint Peter where we find four different designs of "esgrafiado" (Fig. 43), including the one done for the "corlas" and yet another design to show up the gold by means of the "troquelado". The "esgrafiados" of Saint Paul (Fig. 44) are less rich, although a few very fine "corlas" stand out and are visible against the light spiral movement; none of the designs are the same although they follow the same style as Saint Peter's. If we compare this polychromy with that of the sculptures at San Benito we perceive an evident connection with the way Berruguete paints "encarnaduras" (flesh tones), eyes and above all the tips of his hair and beard always have curved endings (Fig. 45); nevertheless the "esgrafiados" are much rougher and more recurrent at San Benito". In this sense, the statues we are now studying can only be compared with the cloak of the "Pietà" at the Santiago de Fonseca altarpiece, due to its well preserved polychromy and to its great quality. This sculpture is doubtless the most trustworthy example with which to compare the magnificent work in "esgrafiado" specially regarding Saint Peter<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> See the "Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca" 1977 by Manuel Sendín Calabuig.

<sup>121</sup> See report on the restoration of Saint Peter and Saint Paul by Sara Cavero.

<sup>122</sup> See article by René Payo 2016.

<sup>123</sup> Orueta p.65 describes his polychromy as very special and in perfect harmony with his artistic ideals.... it is shining, not dull as was usual at that time and he used an uncommon technique of applying shining gold to wide surfaces; his flesh tones are rich and his shading shows up in contrast in warm and reddish

Freedom of execution is also inseparable from these works and is a vital characteristic showing that they have been made by a painter endowed with such special and unique qualities as are demonstrated by Alonso Berruguete. Therefore the autograph identity of his polychrome work is the same as that of his paintings whose remarkable examples we find in the altarpiece at the Santiago de Fonseca. The freedom of execution we find in it, not only in the courageous and determined way he depicts the eyes, hair and nails of the saint, but also we perceive it in the portrayal of the “esgrafiados” and the “troquelados” which, though they are based on a pattern, they are completed and modified without recourse to specific criteria. This makes these designs unique; as are the brocades of the cloak of the “Pietà” at Santiago de Fonseca altarpiece, and in the Saint Roque (Museo del Marés) although in a precarious state of condition. In this sense, we wish to stress the homogeneous quality of the work, the unity in its style and the way it coherently integrates with the rest of the sculptures and the decorations which compose this altarpiece at the Colegio de Santiago de Fonseca<sup>(Fig. 46)</sup>. The curls and locks of hair, the designs of the “estofados”, the “grutteschi” and even the painting reveal curved and rather frayed finish. Their lack of respect for pre-established models, their own errors, “las chapucerías” and, doubtless, as well as Berruguete’s wish not to finish certain details, all these are key elements which determine their autograph character<sup>124</sup>.

We must, however, also admit the tremendous expressivity which is attained in these sculptures<sup>125</sup> when, with the use of scarcely four touches of colours, the eyes are painted, both clearly asymmetrical, framed in rugged sockets, with a degree of strength in their look which makes each one different from the other and transmits to us a profound sadness for Saint Peter and anxiety in the case of Saint Paul, when we contemplate him facing us. This capacity for transmitting a spiritual sentiment by means of the sincerity and realism exhaled by a gaze is something only the great Masters of painting can do, the only ones who with their natural talent give a significant touch which brings to life an eye or an iris<sup>(Fig. 47)</sup>. It is not merely by chance that in his Saint Sebastian Berruguete attains the level of a great genius when he conquers us with that look of a martyr who has lost his last ability to fight. Here, at this point, he reaches the height of a Velazquez, a Watteau or a Picasso, three geniuses, who, each in his epoch, knew how to transmit a sentiment of profound melancholy<sup>(Fig. 48)</sup>.

We come now to the hallmark which reveals to us the autograph nature of his polychromy, that is the perfect fusion with his art of sculpturing and designing. His “non finito” is always accomplished with the tip of his paint brush when he treats the curl of Saint Peter or his nails with a light white stroke of his brush, sometimes emphasized by a black line, as can be seen in our Saint Paul and the San Roque, or in the way he leaves without sculpturing the last fingers and toes<sup>(Fig. 49)</sup>, or when he paints individually the hairs entwined in the curls of the wet beard, or the typically frowning eye-brows of Saint Paul<sup>(Fig. 40)</sup>, always traced by a single curved and falling line. This

colours his “estofados” make up a very fine and delicate blending over greenish blue or brown and are freely executed when they are done by Berruguete’s hand, as referred by Pajares quoting Cossío.

<sup>124</sup> See Cossío, M. Pajares and René Payo.

<sup>125</sup> Parrado del Olmo “San Pedro y San Pablo de Alonso Berruguete”.

solid artistic effect, obtained by the use of a gouge or a paint brush, can only be the response to a specific talent, to a particular artistic conception and skill in carrying out the idea<sup>126</sup>.

Finally both sculptures represent a repertoire of polychrome techniques which are unique in their state of condition and in their superb artistic quality.

An incipient technique of polishing flesh with oil “técnica de pulimento”, used by Alonso Berruguete only in his sculptures for a “predella” such as his Saint Sebastian and his Abraham at San Benito, was considered in 1529 very innovative. For this reason their finish is executed in a rather uncouth way of polishing though Saint Paul’s right arm is admirably expressed. The shading of colour is superbly achieved and executed with a very natural gloss which appears to focus the light and define shapes. We also find these qualities in the “Ecce Homo” at Mejorada and in the magnificent San Roque at Santiago de Fonseca, with flesh equally well polished and coloured specially in his legs and though Saint Peter’s feet<sup>(Fig. 50)</sup> have a paler flesh tone than Saint Paul’s, his cheek bones are marked by evident red brush strokes which give him such a natural appearance, also found in the formerly incorrectly identified Saint Peter at Santiago de Fonseca<sup>127</sup>.

The “estofados”, executed in “tempera” are very innovative in their design on “cardenillo” green or “azurita” blue backgrounds, in contrast with the gold and reddish tone of the “corlas”. They are all very finely and sumptuously rendered, only shown to the same extent in the “Pietà” at Fonseca<sup>(Fig. 51)</sup>; they were certainly inspired by Alonso Berruguete’s memory of the Domus Aurea designs which were in this case even more stylized by the artist, adding fine lines to each bunch of vegetation and making them very original. The motives represented had, undoubtedly, a revolutionary effect on the Castilian school of brocade decoration and above all in the arrangement of horizontal sashes, reserving the most beautiful “estofados” for the borders of cloaks and tunics<sup>(Fig. 52)</sup>. It is worth while insisting on the original designs of the “esgrafiados”, closely connected not only to the “estofados” of the “Pietà” and San Roque, but also to the designs of much of the decorative relief work at Santiago de Fonseca. These all have an elegance and a stylized homogeneity which we do not find at San Benito and make this sculptural group a transition towards Alonso Berruguete’s work in Toledo<sup>128 129</sup>.

<sup>126</sup> Cossío lays down the basis of modern critique indicating the difficulty in separating in Berruguete the carving of the sculpture from its polychromy, inasmuch as they form a whole, since Cossío is the first to consider Berruguete as a fundamentally pictorial sculptor; as painting surpasses sculpturing, in the sense that the paintbrush corrects the volumes of the sculpture. Camón Aznar likewise accepts all the exaggeration of Berruguete’s paintbrush as mannerist with features even more innovative than the Italian artists who considered him a forerunner, a solitary misunderstood artist who forestalled El Greco and Baroque forms. Chapter I. “La fortuna crítica de Alonso Berruguete pintor”. Mazariegos Pajares p.31- p. 47.

<sup>127</sup> See Carrasson López de Letona “Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos”, Pajares, p.31- p.47.

<sup>128</sup> See the stratigraphic report on the sculptures, specially the examples of blue (azurite) and green (cardenillo) “estofados” and the flesh tones of Saint Paul carried out by Artelab.

<sup>129</sup> See Arias Martínez 2011 and Manuel Sendín Calabuig 1981 and the report on the restoration of Saint Peter and Saint Paul 2016.

The “corlas” are perhaps the most original element of the polychromy of this pair of sculptures and, above all, the rarest due to being “esgrafiadas” and in such a good state of condition<sup>(Fig. 53)</sup>. Hence they are worthy of a specialized study, in this case carried out by Sara Cavero, the restorer of these sculptures. They are situated in the interior of Saint Peter’s robe and Saint Paul’s cloak and executed in colophony as indicated in the stratigraphic analyses. Another example of “corlas” we may find in the red cloak of the “Ecce Homo”; although we have not found other examples of “corlas esgrafiadas” in Alonso Berruguete’s work except perhaps in the lining of San Roque de Fonseca, where we perceive a very original design based on silver clover leaves on an also reddish background which, in spite of its poor conservation state, could correspond to “corlados esgrafiados”. This scarcity of examples does not mean that Berruguete did not use this technique in other works, but that, in view of its extreme fragility and its difficulty in preserving at least a minimum good state of condition, these factors have caused the disappearance of the transparency which is an element inherent in this technique; it has therefore been difficult to distinguish between the translucent and almost kaleidoscopic effects of the “corlas” and the simple semi-transparent “estofados”. Thus explaining why worthy examples of this technique have not been found amongst the polychrome sculptures of other XVI<sup>th</sup> century Castilian sculptors. In fact, the best examples of XIV<sup>th</sup> century “corlas” are found at the “Christ of Cisneros” in Palencia and during the XV<sup>th</sup> century, but none of these are “esgrafiados”<sup>130</sup>.

The “troquelado” of gilt zones, a technique found on many panels of the XV<sup>th</sup> century, and of the first third of the XVI<sup>th</sup> Century, could have been learnt by Alonso Berruguete in his father’s workshop as in the latter’s Works; we observe this technique also perceived in Italy, Alonso Berruguete uses exceptionally this technique, on this occasion, on account of the work being seen at close quarters, showing special care in its design and execution. The “troquel” (or metal punch) has 14 circumferences surrounding one at the centre which is bigger and richer than usual, containing eight circumferences and a freely inspired design, not bound to a pattern as occurs in the rest of the techniques used in these sculptures<sup>131</sup> (Fig. 54).

## 2.2 Transcendence of Alonso Berruguete’s work: influences, correspondence and coincidence with other Masters.

---

Alonso Berruguete’s work, as much for the outstanding importance of his artistic figure, as for the innovative nature of his vigorous creative conception, exerts influence on many of the most inspired Spanish artists to the point that he may be considered the

---

<sup>130</sup> See the references annotated by Sara Cavero referring to the “corlas” and specially the thesis of Luis Angel de la Fuente on the metals painted with silver plate, the polychromy and his report on the “corladuras”.

<sup>131</sup> See the Catalogue of “troqueles” included in the book which is a treatise of the gilding, silver plating, polychromy and their interpretation by Sara Cavero in her report on the restoration. See also “Polychrome sculpture” by Johanes Taubert, p.97-101, Getty Conservation Institute 2015.

source of what has been named “the Spanish Genius”<sup>132</sup>. On the other hand, his sense of movement, expressivity and scenographic nature are part of the evolution of an expressive mannerism towards the Baroque and hence one of the most evident forerunners of its greatest exponent Gian Lorenzo Bernini.

The influence he exerted on the future of the Spanish XVI<sup>th</sup> century school of sculpture, though including distinguished figures such as Giralte<sup>(Fig. 55)</sup>, Villoldo or Jamete,<sup>133 134</sup> was rapidly diverted due to the favouring of more Romanesque forms and to the success of Gaspar Becerra<sup>135</sup> and Italian sculptors such as Pompeo Leoni; nevertheless he produced a great impact in the XVII<sup>th</sup> century when the expressivity of his movement caused his spirit to gain a more lasting significance, specially on the Andalusian school and on its greatest figure, Martínez Montañés<sup>(Fig. 56)</sup>, as well as on the foremost figure of the XVII<sup>th</sup> century Valladolid school, Gregorio Fernández.

<sup>132</sup>There now comes to mind what may be considered the origin of the Spanish Genius: the pertinent words of Azcárate 1961 p.14 and following pages, regarding the resistance of the Spanish people to lose their medieval tradition in favour of the cult of the pagan ideas which idolized apparent beauty. The Renaissance in fact opposed the religious and political ideas which were in force in the Spain of the Catholic Kings which considered itself the Defender of Christianity. This idea which was wrought throughout the centuries thanks to the determination with which the various Spanish kingdoms fought against Islam and which culminated in the conquest of Granada and in its own union as a nation and a State. This messianic sentiment continued with the evangelization of the recently discovered American territories, thus causing to rise up a fundamentally Christian Renaissance, in opposition to the Italian Renaissance which was basically pagan in its origin. This movement, however, has all the fundamental roots required to give a great impulse to the artistic renovation of the modern age which would lead to the mannerism of Trento and finally to the Baroque. This Spanish Renaissance, whose greatest representative in sculpture is Berruguete, and later El Greco, following in his tracks, scorns external form and subordinates all its valuation to the level of its expressivity in its desire to move its spectator's soul which is led from the visible to the invisible by means of the intellectual perception of eternal beauty. All this partially explains the unreal suffering of Saint Jerome and the pathetism of his Saint Sebastian. Berruguete seeks refuge in the world of ideas, in the intellectual conception which is coherent with the neoplatonic currents of thought, though never loses contact with reality, with the world of sensations and sentiments, which is precisely where the “Barroquismo” and the modernity of Berruguete has its roots. It is this wilful deformation of visible forms in order to create a new world of forms which advances parallel to the schism of the cubist and abstract painters from the sensual vision of the impressionists.

<sup>133</sup> Azcárate 1961 p.18 and 19. The importance of Berruguete lies in his transcendency as the indubitable protagonist of the Spanish Renaissance who influences not only Castilian sculpture during the first third of the XVI<sup>th</sup> century, through his first collaborator Felipe Bigarni and his magnificent disciples Giralte, Villoldo and Manuel Vazquez, but also in Aragon with Damiant Forment through whom his art spreads to Zaragoza, Huesca, Rioja and Andalusia by means of the influence he exerts on Bautista Vazquez who constitutes the basis of the great Sevillian school.

<sup>134</sup> See also Parrado del Olmo. “Sculptors followers of Berruguete in Palencia”, 1981; Sculptors followers of Berruguete in Avila. 1981. Francisco Giralte’s work in Valladolid June 2009, and “La influencia de Alonso Berruguete en la escultura del siglo XVI”. August 2016.

<sup>135</sup> His influence, although superficial and only essentially understood by cultured Castilian circles, was interrupted by Gaspar Becerra, faithful follower of the Michelangelesque forms who with his fleshy figures following Juan de Arfe’s words gradually displaced Berruguete’s style. In this sense Pacheco’s reference to the famous words of Berruguete contemplating the work of his new rival: “Qué tal quedaba yo, si no hubiera hecho el Agosto de mi fortuna”. Pacheco says: “Gaspar Becerra quitó gran parte de la Gloria de Berruguete, y...”

It is, however, in painting that the originality and modernity of his genius have left a greater and deeper impact, both individually and, in each case, differently. It is here that the authentic Alonso Berruguete in all his force, though it be indirectly and by means of the importance of other Spanish artistic geniuses, makes his art a renovating source of inspiration which flows into international artistic movements such as Mannerism, Baroque or, in the XX<sup>th</sup> century, Expressionism even in its most abstract form, that of Jackson Pollock. This makes Berruguete a timeless genius, but fundamentally and above all a modern one<sup>136</sup>.

In this sense, Alonso Berruguete is, at the beginning of the XVI<sup>th</sup> century, one of the first artists who is considered nowadays a modern genius because his work, and specially what he does for the altarpiece at San Benito, is a true manifestation of his inner soul, his temperament, the oscillations of his sensitivity; in short, what we would now call his psyche<sup>137</sup>. Abraham's cry, or that of Saint Jerome, is the cry of Mother Nature by means of which Berruguete expresses in a violent way a universal suffering whose roots are in one's subconscious. His Saint Sebastian expresses a state of perplexity, of paralysis, almost of self-absorption caused by his suffering which prevents any rebellious action. It is the sickness of his age, melancholy, so well expressed by Dürer, and which we later see in the paintings of Velazquez and Watteau; that sense of an abyss, of chaos which is felt in times of upheaval or when men of genius perceive or know intuitively things which they themselves cannot explain<sup>138</sup>. This need to express the innermost side of one another is found in other great creators who constitute a common line which cuts across the history of art, such as El Greco, Goya, Picasso, Münch or Jackson Pollock; they are all artists whom we perceive as geniuses due to their capacity for transmitting through their works in a violent, strident

<sup>136</sup> Santiago Amón, in his book on Picasso, wonders whether there exists a Spanish school or only Spanish Masters imbued with the Spanish genius, and arrives at the conclusion that, since they are all rebels, the key to them lies in their inimitability which prevents them from creating a school and makes it impossible for them to form a stylistic succession amongst themselves; regardless, of course of the rise of the "Berrugueteque", "Velazqueño", "Goyesque" and indeed of the "Picassiano". Hence, we must deduce that the lack of disciples of importance left by these Masters is due to their possibility of being superseded only by other artists of equal genius.

<sup>137</sup> See Francisco de Holanda, Orueta, Mazariego Pajares. They all coincide in affirming that Berruguete's work is the pure expression of his individual soul.

<sup>138</sup> María Bolaños investigates deeply in Melancholy in her article on the occasion of the catalogue for the exhibition of the National Museum of Sculpture in Valladolid "Tiempos de melancolía, creación y desengaño en la España del Siglo de Oro", 2015. Here she alludes to how Berruguete lived through the decline of humanistic optimism in a sense which harmonised with the nature of the artist identified by Felipe Vergara in his comments on painting 1560 as "a melancholic, Saturnine type of man who doubtless was of an irate, bad tempered nature, and who, although he wished to paint angels and saints, his natural disposition .... forced him inevitably to paint terrible and heart-breaking situations." María Bolaños, p.22 analyses deeply the culture of melancholy, a refined spiritual tragedy which is converted in the sign of the metaphysical talent of the modern creator of his mental energy, of that "pazzia" of which Michelangelo, Pontormo... and also Berruguete have left us evidence. The special anguish through which all the artists had to live after the sack of Rome in 1528 and which implied their exile is, doubtless, the cause of the decisive expansion of the exaggerated mannerist ideas throughout Italy, Bohemia, France and northern Europe, forming a second generation of artists who will gradually lose that profound sensation of suffocation and anguish of the early years of Pontormo, Rosso and Beccafumi in favour of a more decorative and superficial activity. These styles were convincingly and effectively rejected by the "escuelas emilianas" of the Carracci and the Caravaggists (Fig. 13).

and disinhibited manner their individual and deeply concealed sentiments which they reveal as their reaction to the outer world in which they, by chance, are destined to live.

As an example, I shall only indicate a few instances: Our Saint Paul's hands and those of the "Ecce Homo" at Mejorada de Olmedo correspond with Saint Paul's and Saint Peter's hands in El Greco's double Portrait at the Museo Nacional d'Art in Barcelona<sup>(Fig. 57)</sup>. The unsteadiness, the unreality of Berruguete's sculptured forms, as well as the soft way he treats their beards are all details he shares in common with the Cretan artist<sup>139 140</sup>.

---

<sup>139</sup> The influence which Berruguete could have exerted on El Greco is corroborated by Orueta, Azcárate 1961, p.15 and by Julián Marías who, however, surprises us indicating the indifference and almost apparent dislike which El Greco showed towards Berruguete as he made no greater note in his book "Lives" by Vasari than just indicating the presence in Italy of El Greco "History of an exaggerated painter" 2013, p.290. His terse comments on the artist stand out in blatant contrast to the words of praise which Tristan inscribes in the book. Such coldness might perhaps be justified by El Greco's proximity in artistic style to Berruguete which might have diminished El Greco's fame as a revolutionary painter and initiator of new forms of art, all of which would turn contemporary criticism in favour of Berruguete. El Greco's envy of the artistic gifts of others, as demonstrated by his apparent contempt for the frescos of the Capella Sistina are sufficient proof. The same occurred in Picasso's case with his stubborn silence when facing Goya, his most immediate precedent in art. Nevertheless, the parallelisms between Berruguete and El Greco are evident in character, education, entrepreneurship, the cultural background where their creativity grew up and their determination to break with the traditional Italian models developed. Their temperament rooted in the Judeo-Christian world in contact with the Islamic world, their common combative characters as proved by the fact that both were accustomed to solve their disputes by means of litigation, the special importance both gave to a broad education, but after their sojourn in Italy both maintained themselves absolutely up to date regarding modern tendencies, the great importance they both gave to their rise in social standing and their right to social recognition, a characteristic also shared by Velazquez, their multicultural Castilian background mixed with fanaticism, their late development as artists of genius, combined with a special technique, their capacity as entrepreneurs to create an extensive workshop, and, above all, their absolute necessity to break with what was traditional, creating new forms which would claim the spectator's attention: all this induces us to consider these two Masters as constituting a corpus of similar artistic connotations and permits us to view Berruguete as an evident precursor of El Greco, even though this would lessen the innovative character which for the last century is attributed to the Cretan artist. Nevertheless, the fact that Berruguete's painting was not as revolutionary as his sculpture, would grant exclusively to El Greco the merit of being the first in the art of painting to break radically with the principles which guided the Renaissance, that is, breaking particularly with traditional perspective focused in depth and to introduce its typical "horror vacui", all questions which El Greco could contemplate in Berruguete's work, specially in the small relief works in the Archbishop's Chair behind the choir- stalls already mentioned. Thus Berruguete's style, still alive in the most cultured Toledan circles, specially in the ecclesiastical ones, could probably serve as an adequate cultural medium enabling El Greco's painting to be understood and facilitating his acceptance as principal painter of the Archbishop's city, due to the previous generation having already assimilated Berruguete's exaggerations (Fig. 57).

<sup>140</sup> I would like to mention in this section the revealing article of Parrado del Olmo "The Stigmatization of Saint Francis" by Alonso Berruguete and a painting of "Saint Peter in Montorio" by Michelangelo, now lost, but surviving through a Sketch, for the special closeness which, in my opinion, exists between this composition represented in the Major Altarpiece of the Church of Santiago in Cáceres, and the iconography of Saint Francis and his brother Leo by El Greco. Parrado does not take a stand in this question, but defends that it is a late autograph work of Berruguete. The composition is very original, showing San Francis with open arms in diagonal and slightly twisting his body. His brother Leo is in "serpentinata" position and fore-shortened, creating space where none exists. As Parrado indicates, Berruguete contributes greater dynamism and spatial grandeur and transforms the sketch of supremely classical composition into a fully mannerist version which it would not be risky to think might have inspired El Greco (Fig. 58).

Velazquez who in temperament is considered the opposite of Berruguete and the supreme modern genius, but, at the same time, the painter with the greatest talent to depict the appearance of things, and also the most revolutionary in his technique, even to the point of forestalling the impressionists, was certainly inspired by the “Visitation of Saint Ursula” by Berruguete to compose the principal scene of the “Rendición de Breda” where he painted the scene of the spiritual clash of two forces which are united in a sentiment of noble uprightness<sup>141</sup>.

Berruguete’s masterpiece, the Transfiguration, in the choir-stalls of Toledo cathedral, by its overwhelming movement, explosive energy and elegance in the sequence of opposing shapes anticipates Bernini’s best Baroque composition such as conceived for “La Fontana di Trevi” in Rome<sup>142</sup> (Fig. 60).

In Goya the roots of his “black painting” echo from Berruguete’s style of the San Benito period and specially in Goya’s “Chronos devouring his son” and in the heart-breaking expression of a dog drowning<sup>143</sup> (Fig. 60).

In the XX<sup>th</sup> century Picasso coincides with Berruguete in his Blue and Rose periods<sup>(Fig. 62)</sup> whose links with the Saint Sebastian at San Benito we have already mentioned and in his “Demoiselles d’Avignon” (Fig. 63) whose composition and simplicity of lines and surfaces recall the sculptures of the altarpiece of Santiago de Fonseca. Furthermore, in his interlocking style which one sees in “Girl facing the mirror” (1927) and in “The painter and his model” (1926) Picasso is obsessed with the idea of reproducing curls and entwined curves very similar to Berruguete’s style and which will influence painters so widely diverse as Marc Ernst, Paul Klee, Georges Braque, and above all Jackson Pollock<sup>144</sup> (Fig. 64). It is worth while mentioning specially his connection with

<sup>141</sup> In Velazquez there is no more parallelism with Berruguete than the rupturism which is implied in both men of genius, mainly due to the importance given to renewing the conception of traditional space, a question which Velazquez raises in rank, conceiving an interior space, when he paints an emptiness which gives solidity to space and which wraps up the things which are part of the space. Velazquez, however, as the deep connoisseur that he was, knows better than anyone how to distinguish quality and select his sources of inspiration, so long as they have, or allow him to reach, that universal grandeur which characterizes all his work (Fig. 59)

<sup>142</sup> It is very appropriate to mention in defence of the “barroquismo” of Berruguete the constant references made by Orueta to the artist’s desire to act in accordance with the spectator’s sentiments and Mazariego Pajares’ allusion to this conception of space and composition, sublimely expressed in his “Transfiguración”, where the figures are free in space and where light plays a fundamental role. All this gives Berruguete his Baroque character. Georg Weisse, in one of his chapters referring to Spanish sculpture, extends himself on this question “Berruguete y otros maestros del Barroco temprano” (Fig. 60).

<sup>143</sup> Berruguete exists in Goya’s black paintings inasmuch as this may ultimately be considered the most distant precedent of what is called Veta Brava in Spanish Art and whose greatest exponent is the Genius of Fuentetodos<sup>(Fig. 61,62,63)</sup>

<sup>144</sup> In my opinion the line in common which unites Berruguete, El Greco, Picasso and Pollock is that which gives all the modernity to the Corpus of Alonso Berruguete and their perfect interaction, is the best demonstration of how up to date he is. What unites El Greco and Picasso is their obstinate urge to break away, to simplify forms and their imperious need to express their ideas and inner sensations through Art, which doubtless also applies to Berruguete and Pollock.

Rupture in Berruguete and El Greco means breaking away from all they had learnt in Italy, specially from Renaissance composition which was always treated in depth and perfectly balanced. As Malraux says with reference to El Greco “he freed himself from Italy”, substituting the figure of Apollo for that of Dionysios. Picasso breaks away from tradition as he is the one who “throwing a resounding stone, the “Demoiselles d’Avignon” at the face of traditional painting, changed figurative painting into an art based

Jackson Pollock and Edgar Münch<sup>145</sup>, turbulent persons in real life, challenging one another as artists, endowed with the same earthy strength and a similarly true creative violence. Jackson Pollock, in his works of the 1940 decade, as in his "Crucifixion" and in 1950, in his "Autumn rhythm" (Metropolitan Museum. New York) (Fig. 65), or in his "Number 1A (1948, Museum of Modern Art, New York) through the direct influence of Picasso and specially in his entwining style, reaches surprising coincidences with Berruguete's art. Berruguete and Pollock, taken as a whole, have a similar choreographic rhythm, based fundamentally on gestures and scenic representation. Furthermore if one studies their art individually, one may perceive coincidences, such as the obsession with frayed, often interrupted lines, spontaneous finishes, all of which are signs identifying Alonso Berruguete's work.

### 2.3 Historical Provenance of these pair of sculptures: the Altarpiece of Santiago de Fonseca (Salamanca).

---

The possibility that these sculptures proceed from the altarpiece of Santiago de Fonseca in Salamanca is based principally on stylistic reasons and on their execution, although it is important to indicate certain historical coincidences such as the size and proportion of these sculptures which support the thesis developed in detail by Professor Jesús Parrado del Olmo<sup>146</sup> (Fig. 66).

---

on concepts, separate from visual reality, distorted, which forms an authentic declaration of rupture. Pollock makes the break in his own way, giving creative priority to gestures rather than to their final consequence, liberating the subconscious as the only creative source. Simplification is a process observed in the design of Berruguete's sculptures of the upper part of the altarpiece which are sketchy and where importance is only given to movement, so as to cause a greater impact on the spectator. El Greco follows this idea specially in his "Quinto Sello del Apocalipsis", where appear unexpectedly in the foreground spectral, evanescent figures. Picasso reaches simplification destroying completely form by means of decomposing and recomposing new images dissociated from reality, questioning the spectator who, under the guide of the Master's genius, must give them a meaning. In Pollock simplification is treated as part of the creative process in itself, in the first instance, with his bright idea of dripping, that is applying the paint in drops, or splashing it (by means of throwing cans of paint) on the canvas, stressing its casual nature which rises from his instinct imbued with ferocious intensity, and indifferent to its artistic result. Pollock in fact simplifies art, reducing it to its most essential expression of his psyche and depriving it of any intellectual or cultural content. The will to express oneself is common to all artists and, in the case of a genius, becomes an imperious necessity to reveal his preoccupations, his suffocating inner anguish, as Berruguete does in "Abraham's Heraclitian cry, or in his San Sebastian's mute groan". Picasso expresses his intimate self in his blue painting, whose infinite sadness could only burst out in his "Demoiselles d'Avignon", as an act of rebellion demonstrating his superiority as a genius and his Nitchean triumph over the misfortune and submission of the common people. In Pollock, his subconscious leads him to flood his pictorial space with a skein of nervous Berruguetesque lines, continual turns and obsessive rotative movements which, surprisingly, form a work equally great as Picasso's, El Greco's and Berruguete's masterpieces. This, of course, has not occurred by chance, but is the consequence of a common volcanic psyche which forces them to break with all their acquired culture, and thus is the essence of their genius. For them creative inspiration and intuition have 'priority over talent, technique and skill, regardless of the fact that, above all in Picasso, they may have these qualities in plenty. (Fig. 64, 65)

<sup>145</sup> The Berruguete of before Toledo connects with Münch due to his direct dramatic and intense images and to his expression of profound nihilism which rises from his own subconscious. The "Cry" and "Beneath the Stars" by Münch (Oslo Museum) are works which show up this coincidence of creative spirits.

<sup>146</sup> See Parrado del Olmo "Saint Peter and Saint Paul by Alonso Berruguete", August 2016.

The altarpiece of the Colegio de Santiago de Fonseca, as indicated by Pons<sup>147</sup>, referring to documents of that period which now are lost, was commissioned under contract for Alonso Berruguete in 1529. Berruguete accepted the contract to make the sculptures and paintings by his own hand since the execution of this work contemporary with that of the convent of San Benito. Unlike the altarpieces at Mejorada de Olmedo and at San Benito, the altarpiece of Santiago de Fonseca has survived incomplete to our age; at least four sculptures of importance are missing, as well as the Santiago of the central niche and its original structure is partly modified. Its history has been marked by events which began with the extension of the chapel between 1540 and 1546, which forced the altarpiece to be modified; then the fire, occurred in 1638, affecting the higher zones of the altarpiece and its bench, and the abolition of the schools initiated in 1798 when the dispersal of some of the sculptures began; finally in 1830 and 1970 were effected the two important restorations of the altarpiece. Furthermore, we must add that in the altarpiece at San Benito, the other work stylistically related to this one, its sculptures are all completely identified and this is the reason why the sculptures discovered which correspond, due to style and quality, to the Alonso Berruguete of this epoch, are assigned to this altarpiece of Santiago de Fonseca, though, up to the present, there is no documentary proof to demonstrate it. Following these considerations Manuel Arias and Jesús María Parrado del Olmo have considered the Saint Jerome of the Diocesan (Fig. 67) Museum of Salamanca, or the San Roque of the Marés Museum (Fig. 68) as belonging to the altarpiece Santiago de Fonseca. In this sense, the pair of sculptures of Saint Peter and Saint Paul we are now studying correspond in style, carving, polychromy and even size to the Santiago de Fonseca altarpiece. Therefore, due to historical coincidences we are able to assert with almost absolute certainty that these sculptures have belonged to the bench of this altarpiece<sup>148</sup>.

#### COINCIDENCES IN STYLE AND RENDERING

The altarpiece of Santiago de Fonseca has a very homogeneous style which is easily recognizable and different from those at Mejorada de Olmedo, San Benito and the Epiphany altarpiece of Santiago in Valladolid inasmuch as it is, on the whole, more Italianate. Its principal characteristic is that of being calmer and more elegant, corresponding to a transitional state of creativity between the San Benito work and the choir-stalls of Toledo. On the other hand, the quality of its execution is maintained uniformly both in the carving of the free standing sculptures and in the “grutteschi” work as well as in its exceptional polychromy considered among his finest coloured works (Fig. 69).

The pair of sculptures of Saint Peter and Saint Paul which indubitably proceed from its bench, due to their small size (54 cm high) and to the infinite care and detail in their finish, reveal to us a more restrained, and by no means strident Berruguete, following the style of the Fonseca altarpiece where the freestanding sculptures appear unbalanced, poised on convex, flimsy bases, caught in a spiral movement and buffeted by a mysterious wind (Fig. 70).

---

<sup>147</sup> See Pons, letter VII, tomo XII of his “Viaje a España” p.1099.

<sup>148</sup> Manuel Sendíng Calabuig “El Colegio Mayor del Arzobispo de Salamanca” 1977. University of Salamanca.

The correspondences between the Saint Bartholomew's design and our Saint Paul, in the sense that both works recall to us Giacopo Sansovino, are evident in the way in which he carves the tunic which fits close to his body marking his belly, in the movement of his arms which evokes in us the "Ecce Homo" at Mejorada de Olmedo, his frowning brow<sup>(Fig. 71)</sup>, his deep-set and roughly finished eye-sockets and open mouth revealing surprise or expectation rather than suffering<sup>(Fig. 72)</sup>. Nevertheless this sentiment of suffering, we find it, though in a moderate way, in the expression of our Saint Peter, following the expressivity of the "Pietà", of the Calvary or of the formerly incorrectly identified Saint Peter at the Santiago de Fonseca altarpiece. All this is rendered with a moderation we do not find in the altarpiece of San Benito where spiritual exaltation, opposition of contrast, search of the unexpected and a resounding monumentality, mark the impetuous rhythm of this altarpiece and the sculptures that compose it.

The sensation of instability is another of the common characteristics of all the sculptures of this altarpiece and which we also find in our Saint Peter and Saint Paul. This instability is propitiated by the fact of having convex bases, as in the case of the Saint John, in some of the small angels and in the Saint Christopher and is due to almost all the sculptures moving in a similar "alegre ma non troppo" rhythm<sup>(Fig. 73)</sup>, stepping one leg forward and twisting their bodies, creating "contrapposto" or serpentine postures, as done splendidly in our Saint Paul. This movement is very different from that which we perceive at San Benito where Berruguete, using the same resources and technique, achieves much more exaggerated results.

Finally, perhaps the most singular facet of our pair of sculptures, and the most in accordance with those of Santiago de Fonseca, are their magnificent "estofados", in view of the fact that we only find this level of refinement in the cloak of the "Pietà". In both "esgrafiados" we appreciate the art of a Master, in which he demonstrates, on the one hand, a task executed with great care, detail and delicacy, but also carried out with all the freedom with which Berruguete endows his unique designs, so characteristic of his kind of mastery. These curved lines, in which each element is outlined with finely finished spiral scrolls; we also perceive them at Fonseca in the "grutteschi" of the Friezes. Here Alonso Berruguete clearly demonstrates his capacity as a designer, sculptor, painter and decorator, in short, the authentic conductor of an orchestra<sup>149</sup> (Fig. 74).

#### SUITABILITY OF SIZE AND PROPORTION IN THE SCULPTURES

The altarpiece of Santiago de Fonseca has a composition very like, though more simplified than that of San Benito, to the point that it is very similar in structure to its lateral "calles" which may have been inspired in models from Lombardy. All this may lead us to presume what must have been the structure of the bench which was partially destroyed in the fire of 1638 and reconstructed at the beginning of the XIX<sup>th</sup> century. This bench must have followed the design of the upper structures and contained the tabernacle placed just below the principal sculpture of Santiago now lost. On either side of the tabernacle were situated two niches decorated with columns similar to those in the upper structures and containing on the right the Saint Peter and on the left Saint

---

<sup>149</sup> See Parrado del Olmo, August 2016. Arias Martínez, 2011 p.121 and ss. And Orueta, 1917 p.102.

Paul. On the outer edges of the bench were placed two angels as Atlas, sustaining directly the “entablamiento” as attested by their flat-topped heads. The height of 69 cm of the angels and the 54 cm of Saint Peter and Saint Paul, smaller due to being included in a niche, correspond perfectly to the 83 cm of the present day reconstructed bench, in descending proportion to the upper structure<sup>150</sup> (Fig. 76).

#### HISTORICAL COINCIDENCES

Although in the contract to which Pons refers, he only mentions a free-standing sculpture of Santiago, a crucifix and a “Piedad”, it is very significant that in 1830, on the occasion of the restoration of the altarpiece, Pedro Micó was commissioned to make two small sculptures of Saint Peter and Saint Paul which were missing from the lower niches (at present in the Diocesan Museum of Salamanca) just on top of the reconstructed bench<sup>151 152 153</sup> (Fig. 73).

The fact that these sculptures by Pedro Micó are so small and out of proportion to the two niches where they were situated in the “cuerpo” (see photograph) and that, even though they were not the same, they remind one, to some extent, of our statues, induces us to think that they must have been made at the indication of the canon of the chapel who would have remembered small sculptures by Alonso Berruguete situated equally disproportionately in the said niches<sup>154</sup>. The reason for the disproportion of these sculptures must have been because they were originally placed on the bench of the altarpiece, as corresponded to their size and to the place where the Princes of the Church were usually situated, on each side of the “sagrario”. This bench, as we have already said, was very deteriorated by the fire occurred in 1638, which was the reason why these sculptures were removed from it, and has permitted them to be conserved in such an exceptional state, unlike the rest of the sculptures of the altarpiece which were repainted on other occasions in the 1830’s, with very poor results and losing the magnificent polychromy which they must have had and is attested by our sculptures and the “Piedad” of the second structure<sup>155</sup> (Fig. 78).

---

<sup>150</sup> Manuel Sendín Calabuig 1977 and Parrado del Olmo. “Una hipótesis razonable de la procedencia del San Pedro y San Pablo de Berruguete”, August 2016.

<sup>151</sup> Report June’71 on the last restoration carried out between 1969 and 1971 by Chief Restorer Sr. Santos Ramos and Restorers Rocío and María Dávila in which it is specially indicated that the small XIX<sup>th</sup> century sculptures which filled the lower niches were eliminated.

<sup>152</sup> Manuel Sendín Calabuig 1977 and Parrado del Olmo. August 2016.

<sup>153</sup> See Reports by Don Benito Lobato Caballero addressed to the 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.

<sup>154</sup> It is indicated in the Report attached to the second Contract that the two lower niches were empty and the convenience of filling them with images was pointed out. Accordingly, Pedro Micó was commissioned to make two carved sculptures of Saint Peter and Saint Paul, with their pedestals, for the high altarpiece at eighty “reales” each.

<sup>155</sup> See the XIX<sup>th</sup> century sculptures of Saint Peter and Saint Paul made by Pedro Micó in the Museum of Salamanca.

During the period which goes between the abolition of the religious schools in 1798 and their re-establishment in 1815, a time of great upheaval in the historical events leading to the dismantling of the patrimony of the Church, these sculptures, as a pair, passed to some private collection or to an antique dealer, as happened to other sculptures of the altarpieces, such as the Saint Jerome (Diocesan Museum of Salamanca) and the San Roque (Marés Museum of Barcelona) and where sold to the Garnica family were they remained for several generations.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> "Two sculptures of Saint Peter and Saint Paul by Alonso Berruguete". Parrado del Olmo, August 2016.

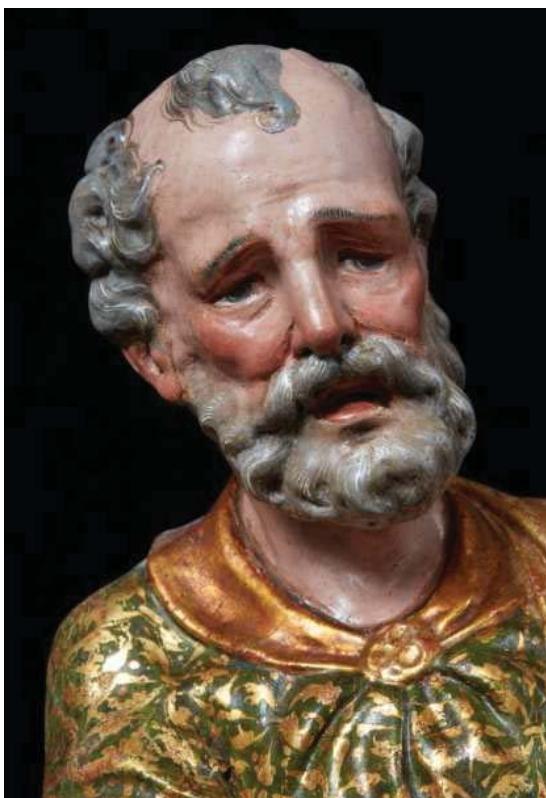
# CATÁLOGO FOTOGRÁFICO

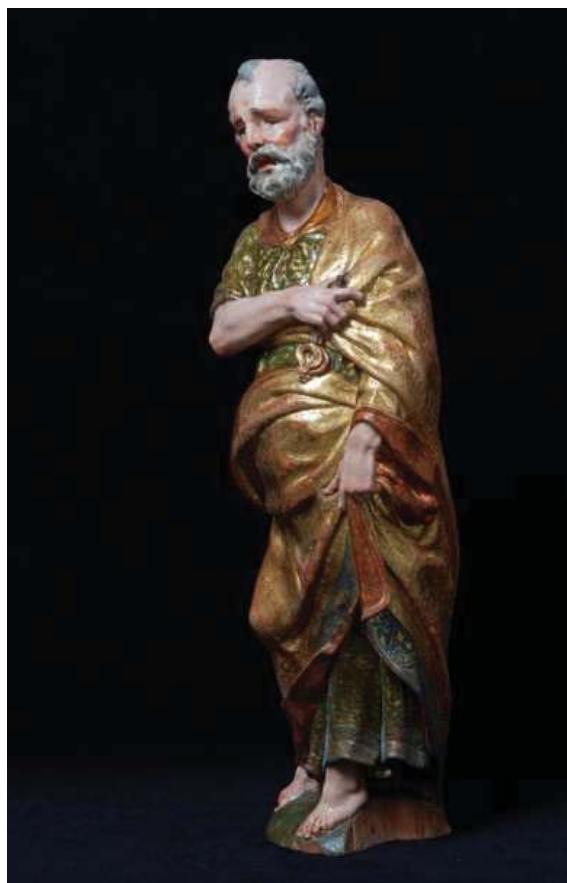
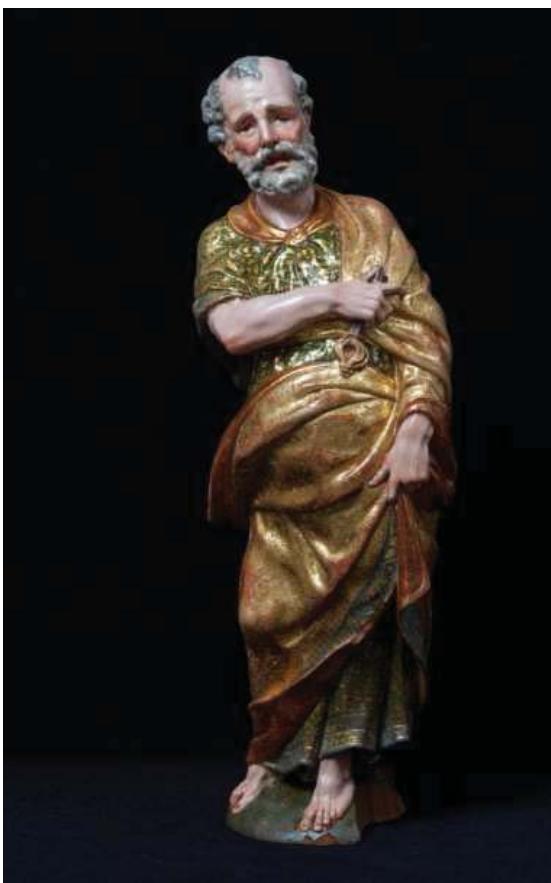
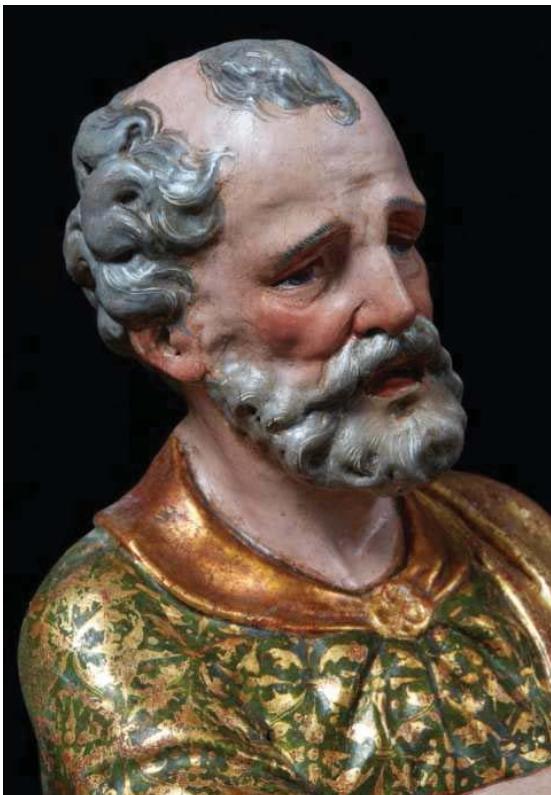
---

## FOTOS DE SAN PEDRO Y SAN PABLO









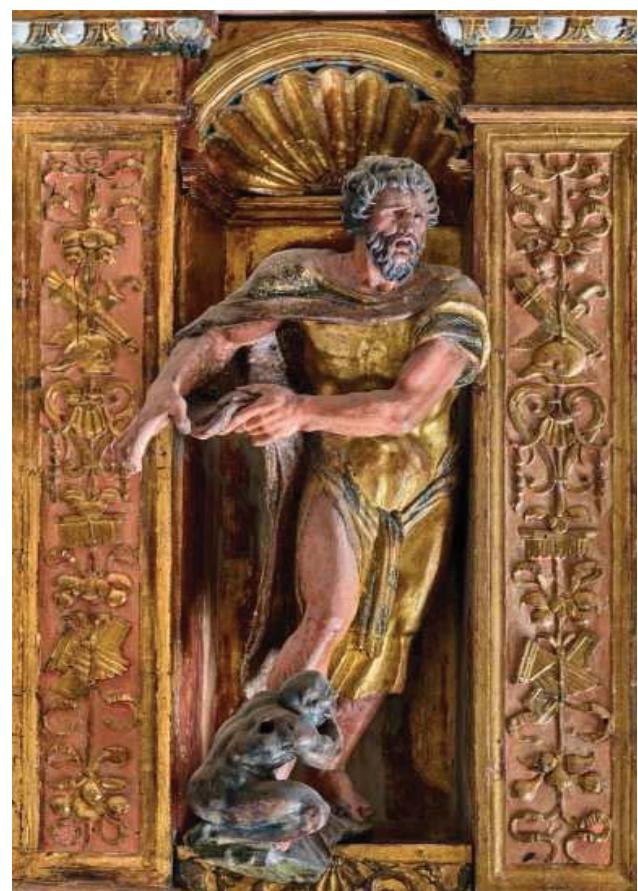
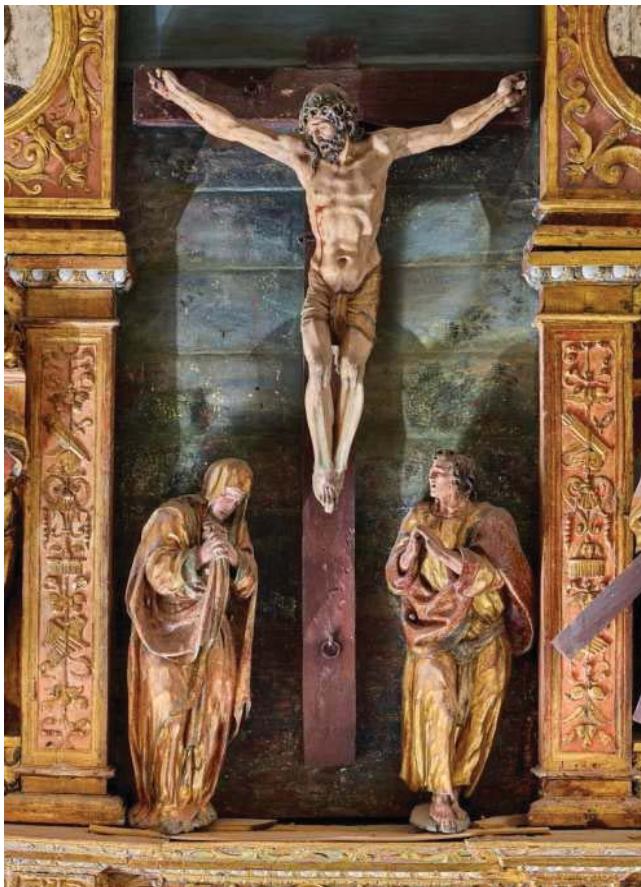


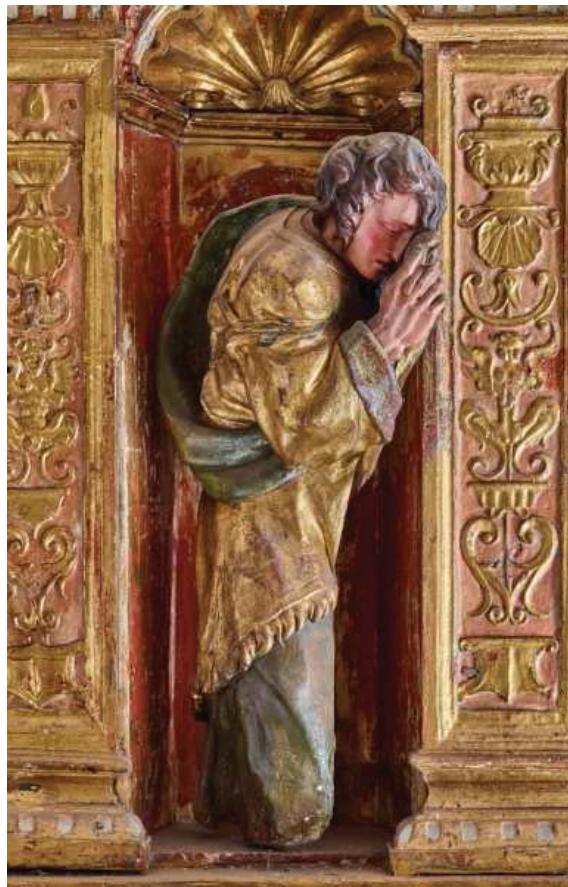
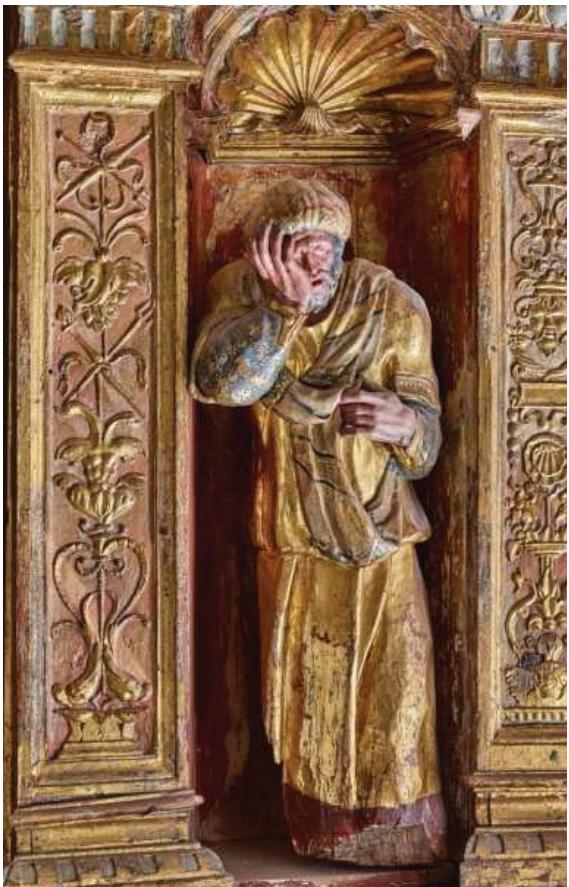


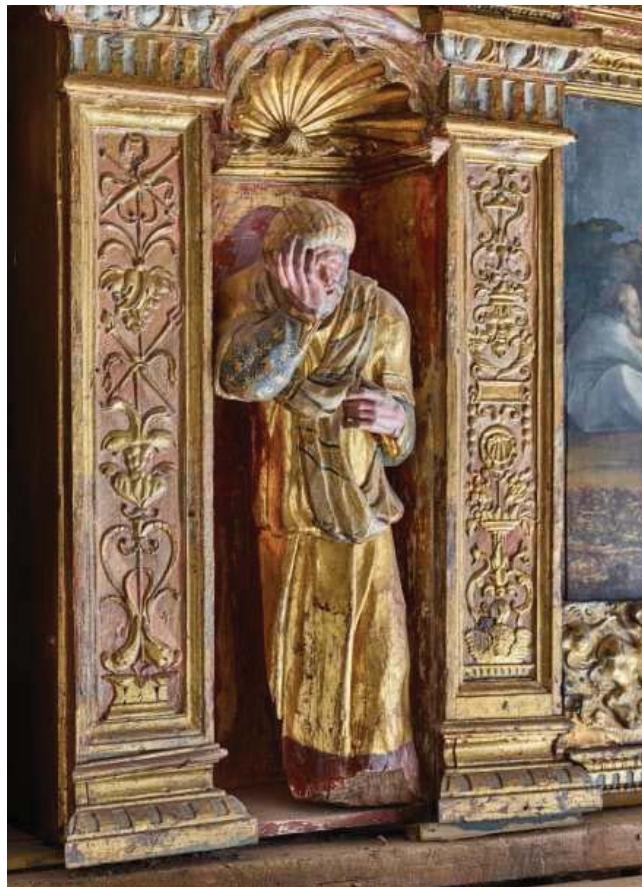
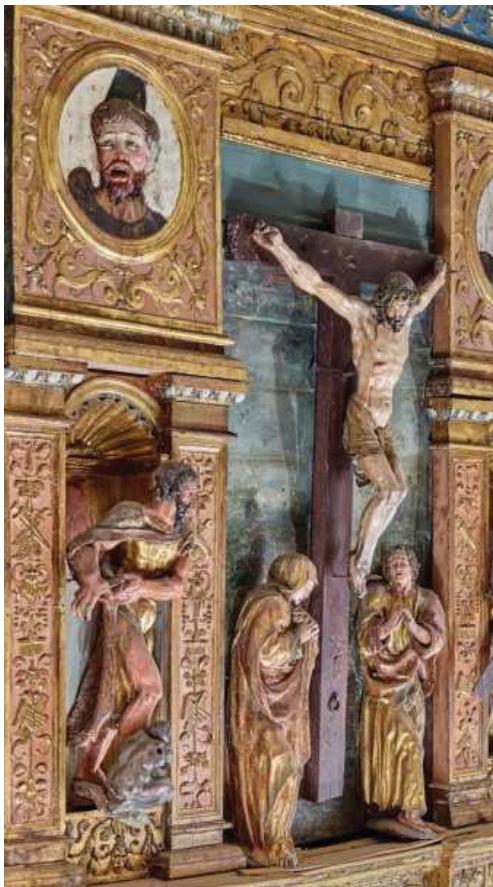


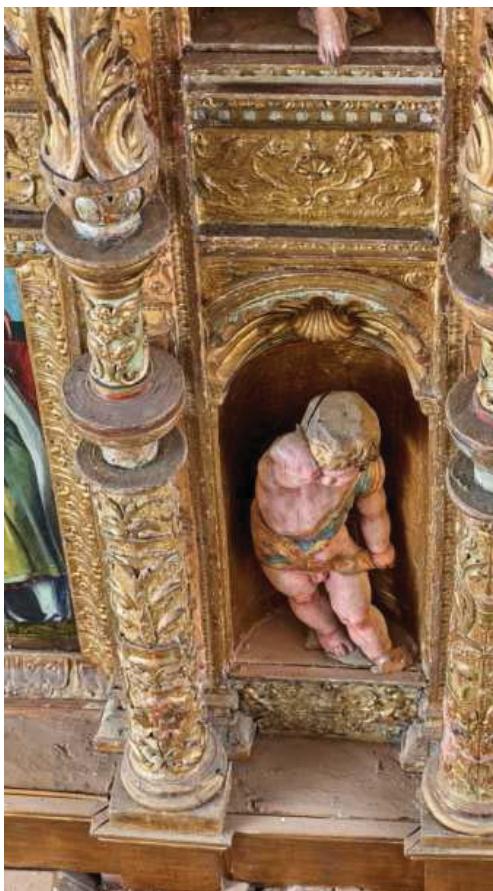
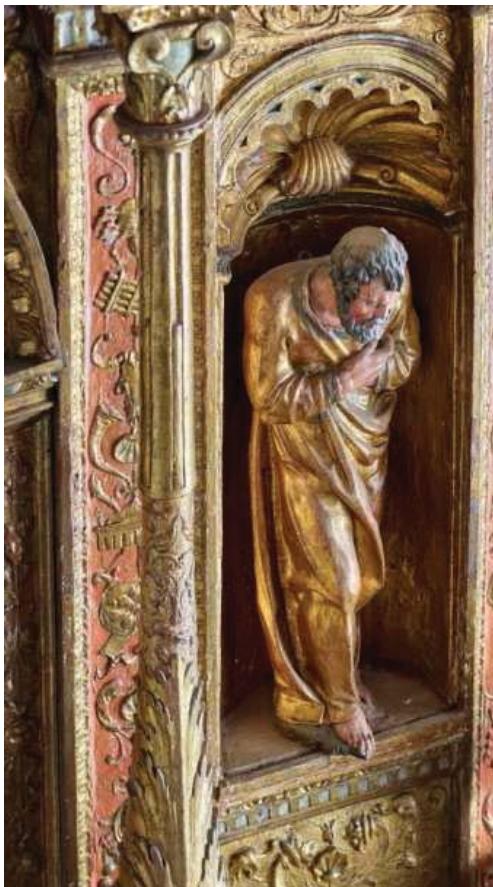
## FOTOS DEL RETABLO DEL COLEGIO DE SANTIAGO DE FONSECA

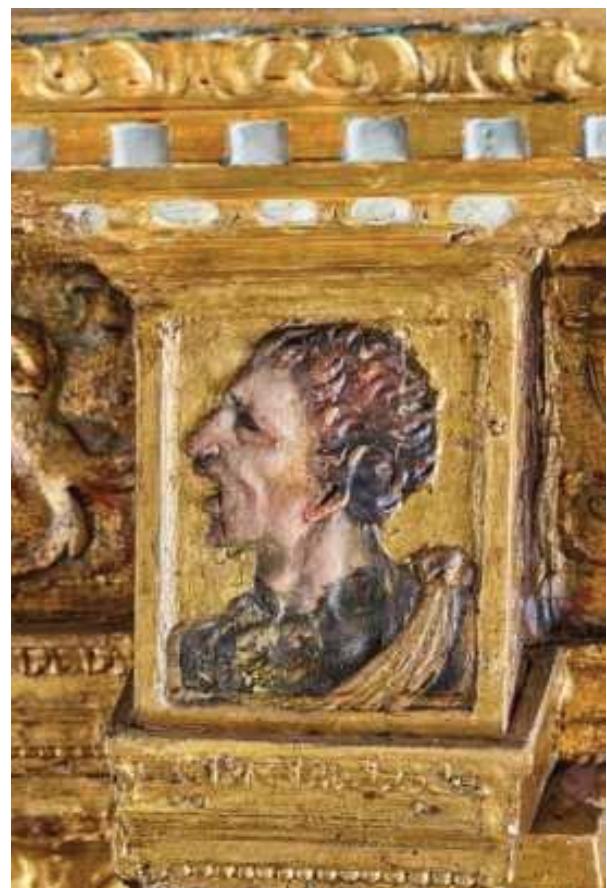


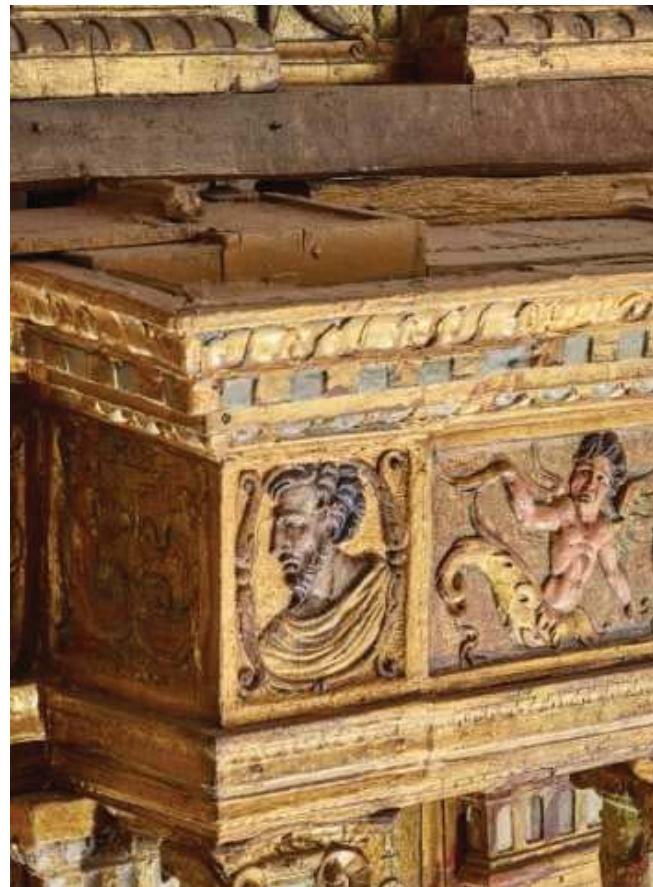














## BIBLIOGRAFIA

---

- AGAPITO REVILLA, Juan, "Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, octubre 1910.
- AGAPITO REVILLA, Juan, "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.
- AGAPITO REVILLA, Juan, "El retablo mayor de san Andrés de Olmedo". BSCE, T VII, 1915-1916, págs.124-126.
- AGAPITO REVILLA, Juan, "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.
- ALLENDE-SALAZAR, Juan, "La familia Berruguete", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, septiembre 1915.
- ALLENDE-SALAZAR, Juan, "Alonso de Berruguete en Florencia", *Archivo español de arte*, X, 1934, págs.185-187.
- ALONSO CORTES, N. , "Alonso Berruguete, señor de Villatoquite", BABAV, nº 9, 1933, págs. 492-495.
- ANGULO IÑIGUEZ, D., *A Corpus of Spanish Drawings. 1400-1600*, London 1975.
- AMON, SANTIAGO, *Picasso*, Editorial Visor distribuciones, S.A., 1989.
- ARAUJO Y GOMEZ, Fernando *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causa de sus decadencia*, 1885.
- ARIAS MARTINEZ, M., "Los retablos del claustro de la Mejorada de Olmedo y el escultor jerónimo fray Rodrigo de Holanda", BMNE, nº 6, 2002, págs. 7-13.
- ARIAS MARTINEZ, 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 MARTINEZ, M., "Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real de Alonso Berruguete", BMNE, nº 9,2005, págs. 12 -27.
- ARIAS MARTINEZ, 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 MARTINEZ, M., "El Berruguete que vió Orueta" en ORUETA, R., *Alonso Berruguete y su obra*, Valladolid, 2011.
- ARIAS MARTINEZ, 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 MARTINEZ, M., "Sobre el documento de constitución del mayorazgo del escultor Alonso Berruguete", BRAC, nº 45,2011, págs. 19-28.
- AZCARATE, J.Mª de, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963.
- AZCARATE, J.M.ª, "Escultura del siglo XVI", [Ars Hispaniae . Historia universal del arte hispanico, 13], Madrid, 1958.
- BALDINI, UMBERTO, "Alonso Berruguete", Mostra del Pontormo", 1956, págs. 119-122.
- BAROCCHI, PAOLO, *Il Rosso Fiorentino*, Roma, 1950.
- BAROCCHI, PAOLO, "Finito e non-finito nella critica vasariana", *Arte antica e moderna*, 1958, n. 3, págs. 221-235.
- BECHERUCCI, LUISA, *Manieristi toscani*, Bergamo, 1944.
- BECHERUCCI, LUISA, "Note brevi su inediti toscani:Alonso Berruguete, la Madonna col Bambino, Firenze , Gallerie ", *Bollettino d'arte*, s. 4, XXXVIII,1953,págs.168-169.

- BERRUGUETE, PEDRO, *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.
- BERTI,L., *L'opera completa del Pontormo*, Milano, 1973
- BERTAUX, Émile, *Historia de Michel*, tomo IV, parte II [*La renaissance en Espagne et en Portugal. Histoire de l'Art*, París, A. Michel, 1916, t. IV].
- BOSARTE, Isidoro, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804.
- BOSARTE, Isidoro, *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).
- BOUBLI, L., "Magnifico mastre Alonso Berruguete. Introduction à l'étude de son œuvre graphique" *Revue de l'Art*, nº 103, 1994, págs. 11-32.
- BOUBLI, L., *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins. École espagnole: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 2002.
- BUSTAMANTE GARCIA, A., Prólogo a Gómez Moreno, MN. *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1983.
- CAREL VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, Baccio Bandinelli, Musée du Louvre, 2006.
- CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, "Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos", Revista Pátina nº 13-14, págs.. 87-93. Mayo 2006.
- CALGLIOTTI, 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*, Academia Clementina di Bolonia, Napoli, 2001,pags. 109-146.
- CALVERT, Albert F., *Sculpture in Spain*, [Londres], 1912.
- CAMON AZNAR, J., "La formación pictórica de Alonso Berruguete", *Goya*, nº 98, 1970-71, págs.69-75, León, 1997.
- 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.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, págs.85, 357 414.
- CEAN BERMUDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las más bellas artes en España*, 6 vol. Madrid, 1800.
- CIARDI DUPRÈ,Mª G., "Per la cronología di Baccio Bandinelli (fino al 1540)", *Commentari*, n.s,XVII, 1966, págs.146-170.i
- COSSIO, F. de, *Alonso Berruguete*, Valladolid, 1948.
- COSSIO, F. De, Alonso Berruguete, Discurso de ingreso en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando, Madrid, 1962.
- COX-REARICK, J., *The drawings of Pontormo*, 2 voll, Cambridge (MA), 1964.
- CROCE, BENEDETTO, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari ,1917
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo", *El Arte en España*, tomo V, 1866, págs. 41 y 65.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete", *El Arte en España*, tomo V, 1866, pag. 103.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "Un autógrafo de Berruguete", *El Arte en España*, tomo III, 1865, pag. 96..
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "Don Alonso Berruguete González", *El Arte en España*, tomo I, 1862, págs. 5, 77, 141,146; tomo II, 1863, pág. 1.
- DACOS, NICOLE, *Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphaël*, "Arte Cristiana", n.s., LXXIII, 1985, nº 709, págs. 245-257.
- DACOS, NICOLE, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano 2012.

- DE LA FUENTE RODRIGUEZ, L.A., *Los metales plateados como policromía (las corladuras). Análisis, experimentación y restauración*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Universitatea, 1999.
- DONATI, GABRIELE, *Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento*, “Propettiva”, 2008, nn 130/131, págs. 107-134.
- ECLERCY, BASTIAN, Maniera, Pontormo, Bronzino and Medici Florence, Städel Museum, 2016.
- FERRAJOLI, ALESSANDRO, *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 posseduta 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.
- GARCIA GAINZA, M.ª C., “Alonso Berruguete y la Antigüedad”, BMNE, nº 6, Valladolid, 2002, págs. 14-21.
- GARCIA LOZANO, E., “La saga de los Berruguete y su relación con el arte”, en *Pedro Berruguete y su entorno. Actas del Simposium Internacional*, Palencia, 2004, págs. 103-115.
- GAYA NUÑO, J.A., *Alonso Berruguete en Toledo*, Barcelona, 1944.
- GAYO, DANIELA, *Jacopo Sansovino: il Bacco e la sua fortuna*, Firenze 1986 [Mostre del Museo Nazionale del Bargello, 7].
- GOMEZ MORENO Y MARTINEZ, Manuel, *Guía de Granada*, [1892, colab.]
- *Catálogo monumental de Salamanca*, (Inédito aún, [d. 1903])
- GOMEZ MORENO, M., “Retablo atribuido a Berruguete en Santa Úrsula de Toledo”, BSCE, T. VII, 1915-16, págs. 169-172.
- GOMEZ MORENO, M., “Documentos referentes a la Capilla Real de Granada”, AEAA, 1926, págs. 99-128.
- GOMEZ 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.
- GOMEZ MORENO, M., “Sobre el Renacimiento en Castilla. En la Capilla Real de Granada”, AEAA, I, 1925, págs. 245-288.
- GOMEZ MORENO, M., *La escultura del Renacimiento español*, Firenze-Barcelona, 1931.
- GOMEZ MORENO, M., *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941. La ed. De 1983 con prólogo de Agustín Bustamante.
- GRASSI LUIGI, “Appunti sul Pontormo e i suoi disegni”, *Emporium*, CIII, 1946, págs. 29-46.
- GREGORI, MINA, *Gian Francesco Bembo, in I Campi*, 1985, págs. 101-110.
- HAUPT, Karl Albrecht, “Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, octubre 1903.
- HOLLANDA, FRANCISCO DE, *De la pintura antigua* [Lisboa 1548 (trad. Spagnola di Manuel Deni)], Madrid, 1921.
- HEGENER, NICOLE, *Riverberi vinciani. Leonardo e Rustici nell’opera di Baccio Bandinelli*, in *I grandi bronzi del Battistero* 2010, págs. 212-237.
- HERNANDEZ PERERA, J., *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957.
- LAFOND, Paul, *La Sculpture espagnole*, [París, Picard], 1909.
- LEBRERO, J., *La energía visible Jackson Pollock*. Una antología.
- 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, NORMAN, Picasso, 1995.
- MARCOS RIOS, 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.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., "Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete", BSAA, T.XXVII, Valladolid, 1961, págs. 11-40.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., "Nuevos dibujos de Alonso Berruguete", BSAA, T. XLVII, Valladolid, 1981, págs. 444-446.
- MARTIN GONZALEZ, J.J., "Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca", BSAA, TXLVIII, Valladolid, 1982, págs. 393-405
- MARTIN GONZALEZ, J.J., "El Laoconte y la escultura española", BSAA, T.LVI, Valladolid, 1990, págs. 459-469.
- MARTINEZ, 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. 27-131.
- MENENDEZ 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.
- MORTE, C., *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009.
- MOZZATI, T., *Giovan Francesco Rustici. Le compagnie del Paiulo e della Cazzuola*, Firenze, 2008.
- MOZZATI, T., "Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerary del soggiorno italiano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 2007 (2009), pags. 568-574.
- MOZZATI, T., PAOLOZZI, B., SÉNÉCHAL, Ph., *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, Firenze, 2010.
- MOZZATI, T., *Alonso Berruguete in Italia: Antonio Pucci, l'Incoronazione della Vergine per i Santi Girolamo e Francesco, una congiuntura ispano-firense*, in *Curso internacional sobre Alonso Berruguete: su obra y su influencia*, atti del convegno (Palencia, 10-12 novembre 2011), in c.d.s.
- NATALI, ANTONIO, *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
- ORUETA, R., *Alonso Berruguete y su obra*, Madrid, 1917.
- ORUETA, R., "Notas sobre Alonso Berruguete", AEAA, 1926, págs. 129-136.
- PANTORBA BERNARDINO DE, *Imagineros españoles: estudio histórico y crítico*, Madrid, 1952.
- PARRADO DEL OLMO, J. M.ª, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981.
- PARRADO DEL OLMO, J. Mª, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981.

- 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 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, "El retablo del Renacimiento y los jerónimos. La Mejorada de Olmedo y el Parral de Segovia", BSAA, T. LXVI, 2000, pags.199-216.
- 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, 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. M.ª, "Tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI, 1539-1562", Valladolid, 2001.
- PARRADO DEL OLMO, J. M.ª, "La obra de Francisco Giralte en Valladolid" AEA, 326,2009, págs.194-202.
- PARRADO DEL OLMO, J.M.ª, *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.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura* (Edición de 1866)
- PEREZ VILLANUEVA, J., "El retablo de la Mejorada de Alonso Berruguete", BSAA, 1932-1933, págs..27-35.
- PEREZ VILLANUEVA, J., "Una obra desconocida de Alonso Berruguete", BSAA, 1934-1935, págs.55-61.
- PONZ, Antonio, *Viaje fuera de España*, [1785], I, carta 1ª, número 23.
- - *Viaje de España*, 1792.
- POST, Ch. R., "Alonso Berruguete", en *The later Renaissance in Castile, XIV, A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1966, págs. 3-31.
- RADKE, GARY M., "Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture", High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 2009.
- REDONDO CANTERA, M.ª J., "Alonso Berruguete pintor y la creación de un mito artístico", *Actas del I Simposio Internacional sobre a Tradição Clássica*, 2002 Universidade de São Paulo, 2004, págs.51-88.
- RICHARDSON, John, *A life of Picasso: The Prodigy*, 1991.
- RICHARDSON, John, *A life of Picasso: The Cubist Rebel*, 2007.
- RICHARDSON, John, *A life of Picasso: The Triumphant Years*, 2010.
- REDONDO CANTERA, María José, *Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico*, in *A Constituição da Tradição Clássica*, atti del convegno (Campinas- São Paulo, 11-13 settembre 2002) a cura di Luiz Marques, São Paulo 2004, págs. 53-88.
- SALAZAR Y MENDOZA, Pedro, *Chronicón del Cardenal D. Juan Tavera*, [Toledo, 1603].
- SANCHEZ CANTON, F.J., *Fuentes literarias para la historia del arte español. Siglo XVI*, Madrid, 1923.
- SENDÍN CALABUIG, M., *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, 1977.
- SETTIS, S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999-2006.
- SETTIS, S., *Il futuro del "clásico"*. Torino 2004.
- SILVA MAROTO, MARÍA DEL PILAR, *Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila*, "Anales de historia del arte", I, 1989, págs 105-119.

- SRICCHIA SANTORO, FIORELLA, *Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1488-1561)* in Domenico Beccafumi 1990, págs. 402-405.
- TAUBERT, Johannes, Polychrome Sculpture, Meaning, Form, Conservation, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2015.
- TORRES PEREZ, 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.
- VASARI Giorgio, *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, MATÍAS, *Alonso Berruguete, [sus obras y revolución que causaron en el arte escultórico español]*, Palencia, 1902].
- 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., *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.
- 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.
- WARD, R., *Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, maggio-luglio 1988), a cura di Roger Ward, Cambridge 1988.
- WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunder ten. Renaissance und Frühbarock in Altkasilien*, 6 vol., Reutlingen 1925-1939.
- ZERI, F., "Alonso Berruguete: una Madonna con San Giovannino", *Paragone*, IV, 1953, n. 43, págs. 49-51.
- ZERI, F., "Eccentrici fiorentini", I , *Bulletino d'arte*, s. 4, XLVII, 1962,pags. 216-236.
- ZERI, F., "Eccentrici fiorentini", II , *Bulletino d'arte*, s. 4, XLVII, 1962,pags. 314-326.
- ZURLA, MICHELA, "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.

PUBLICACIÓN: © 2016 INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH BV

AUTOR: CARLOS HERRERO STARKIE

EDICIÓN, MAQUETACIÓN Y DISEÑO: OPTINVEST, SL

©CARLOS HERRERO STARKIE



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH

CARLOS HERRERO STARKIE

Director

Cell: +34 616496920

[carlos.herrero.starkie@gmail.com](mailto:carlos.herrero.starkie@gmail.com)



INSTITUTE OF OLD MASTERS RESEARCH