

Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Avila

M.^a Pilar SILVA MAROTO

La figura de Pedro Berruguete ha sido objeto de la atención de la crítica nacional e internacional desde que su nombre fuera rescatado del olvido por Ceán en 1800 ¹. Después, paso a paso, se han ido reconstruyendo su biografía y su obra, aunque, por desgracia, aún quedan muchas lagunas. Curiosamente, éstas afectan, más que a la identificación del estilo de las obras realizadas en España, que se conoce de modo indirecto a través de la documentación ², a su interpretación y valoración, particularmente en lo

¹ *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, p. 146. Se conoció hasta fines del XVI, como comprobamos en 1590 en Diego de Villalta, al hacer relación del libro de Hernando de Avila. Más tarde, su nombre se perdió, oscurecido por el de su hijo Alonso, el gran escultor. Palomino no le menciona y Ponz llegó a dudar de su existencia al referirse a su supuesta intervención en la sala capitular de la catedral de Toledo, obra de Borgoña. La amplia bibliografía que existe sobre él ha sido recogida en su práctica totalidad en un libro editado por la FUE en 1985: *Pedro Berruguete*, coordinado por M.^a de los Santos García Felguera, por lo que me limito a incluir sólo los libros o artículos específicos de cada cita, remitiéndome a éste para el resto.

² Son tres los datos que se refieren a obras conservadas. Uno de ellos alude a las dos escenas de *la antepuerta de la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo*. Gracias a San Román («La capilla de San Pedro en la catedral de Toledo», *AEAA*, 1928, p. 232) conocemos que en 1495 se le da a Berruguete un pago por la pintura mural del interior. Aunque dos años después se registra otro para el exterior sin mencionar el nombre de su autor, se ha supuesto por su estilo que se trata de él. Otro sería su intervención en *el retablo mayor de la catedral de Avila*, donde sus obras deben distinguirse de las de Borgoña y Santa Cruz. Un tercero señala su participación en 1501 en el retablo de la iglesia palentina de *Guaza de Campos* (GONZÁLEZ SIMANCAS: «Un retablo de Pedro Berruguete en Guaza de Campos», *AEAA*, 1925, p. 231), del

que se refiere al papel que el arte flamenco y el italiano desempeñaron en su creación, en un momento en que ambos constituían los polos de atención de la pintura europea. Si en un principio los castellanos no miraron más que al norte, como también lo haría Berruguete en sus inicios, de su mano, y quizá de la de otros hasta ahora ignorados, aun cuando sepamos sus nombres ³, dirigieron sus ojos hacia Italia. Precisamente por ello, no debe extrañarnos que sean los aspectos relativos a su formación en su conjunto y su estancia en esta última las cuestiones más debatidas sobre el pintor de Paredes de Nava, y que aún hoy no hayan podido aclararse del todo; de ahí que la incorporación de nuevos elementos de juicio, por mínimos que sean, contribuya, si no a resolverlos, al menos a acercarnos más a la solución de algunas de ellas.

No hay duda que el mayor conocimiento que tenemos ahora de la pintura hispanoflamenca castellana, y en especial del foco palentino burgalés ⁴, posibilita el que comprendamos mejor que su aprendizaje pudo transcurrir en Castilla. Nada impide que fuera allí donde se pusieran en contacto con el arte flamenco; más incluso que con Fernando Gallego —figura que la crítica consideró durante mucho tiempo como paradigma casi del estilo hispanoflamenco—, con alguno de los maestros que trabajaban entonces en la cercana Burgos, centro artístico de la zona norte, en la que casi con toda seguridad desarrolló su labor un pintor conocedor directo del arte nórdico, el autor de las tablas de la familia de los Burgos en la iglesia burgalesa de San Gil ⁵.

De aceptarse que los restos del retablo de Santa Elena de Paredes de Nava (Museo de Santa Eulalia) fueron realizados por Berruguete antes de marcharse a Italia como creyó Angulo ⁶, muchas de nuestras dudas podrían disiparse. La identidad de estilo que muestran respecto a las que realizaría después, descartan el que supongamos que pudieran ser obra de alguien que no fuera él. Más aún, lo temprano de su fecha de ejecución —para Carmen Bernis entre 1470 y 1475— hace imposible que pensemos que se deben a un discípulo de menor calidad, que debería haberlas hecho mu-

que se conserva la imagen del Salvador. La identidad de estilo que muestran todas ellas no deja lugar a dudas de que fueron realizadas por un mismo maestro.

³ Tal vez uno de ellos sea el oscuro Maestro Antonio que colabora con él en 1483 en Toledo, que se asocia a Rincón.

⁴ Ha sido el tema de mi tesis doctoral. Véase P. SILVA: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Madrid, Universidad Complutense, 1988, n.º 195. Ya antes había estudiado la de Avila como Memoria de Licenciatura. Del resto de los focos, el que mayores problemas plantea aún es el toledano, cuya revisión he iniciado este año y es de esperar que a su término también contribuya a conocer mejor la figura de Berruguete y su labor en Toledo.

⁵ Existen testimonios de que trabajó allí el «Maestro de Robredo», influido por Jorge Inglés. No sabemos cuando llegó a Burgos Diego de la Cruz, ni tampoco otros maestros como «el de los Balbases», si bien sus obras parecen aludir a que los dos citados en último lugar se encontraban allí en torno a 1475, y es posible que antes (Véase P. SILVA, *ob. cit.*, 1988).

⁶ «Pedro Berruguete: Dos obras probables de juventud», *AEA*, 1945, p. 137 y ss.

⁷ «Pedro Berruguete y la moda», *AEA*, 1959, p. 9 y ss.

cho más tarde. Además, en todas las tablas que conservamos de este conjunto, percibimos los mismos tipos humanos que nos encontramos en sus producciones posteriores, idéntico gusto por los ricos vestidos a la moda y la presencia del oro. Pero, de ser cierto que son suyas, como nosotros creemos, nos sitúan ante un Berruguete que carecía en esos años de aquello que en su arte constituye la aportación italiana: dominio del espacio, de la anatomía y de la composición y variedad y naturalidad mayores en el gesto y en las actitudes de sus personajes.

Si se confirmara que se trata de una obra inicial de Pedro Berruguete —y todo parece apuntar a ello⁸—, su análisis nos permitiría extraer varias conclusiones. Sin duda, la primera sería que, cuando la hizo, debía haber completado ya su formación, igual que otros hispanoflamencos del momento. De ésta podría derivarse una segunda: que cuando emprendió su viaje hacia Italia, lo hizo para perfeccionar su arte, constatación que nos llevaría a una tercera: dado lo apretado de las fechas respecto a su estancia en Urbino, no pudo ir a los Países Bajos ni acompañar a Justo de Gante⁹.

Aunque se ha repetido con insistencia que este pintor flamenco ha influido en Berruguete, la realidad es que su estilo, a juzgar por *la Comunión de los Apóstoles de Urbino*, en la que consta documentalmente que intervino él, está alejado del del castellano. Sin duda, esto se debe a que su «flamenquismo» no procede de ningún artista en concreto, aspecto éste que se convierte en un argumento más para considerar que nunca estuvo en contacto directo con aquel arte, a diferencia de lo que le sucedió a Bartolomé Bermejo. Tanto es así, que ni siquiera su «eyckianismo» tiene ese origen, a pesar de que está presente por doquier en su obra, sobre todo a través de la importancia que la luz adquiere en sus composiciones. Pero, ésta no es una preocupación exclusiva suya, sino que también se manifiesta en la pintura italiana, que tampoco es ajena al influjo flamenco¹⁰. Este se detecta en sus diferentes focos en la segunda mitad del siglo XV, afectando incluso a Florencia, aunque no llegue a ella la lección de los van Eyck.

Con ello no se pretende volver a la tesis defendida por Hulin de Loo¹¹

⁸ De todos los maestros hispanoflamencos conocidos al que más se acercan estas tablas es al «Maestro de los Balbases», aunque no se puede asegurar por ahora, que ya estuviera allí entonces, ni que le influyera directamente. Véase nota 5.

⁹ LAVALLEYE («Unité ou collaboration dans la décoration du palais ducal d'Urbino: Justo de Gante, Berruguete, Giovanni Santi, Melozzo da Forlì», *Les Beaux Arts*, 1957, p. 3 bis) señala cómo cuando Jösse van Wassenhove (Justo de Gante) marchó de Gante para Roma, su compañero van der Goes le facilitó la financiación para el viaje. De ser esto cierto, implicaría que Justo pudo no acudir directamente a la llamada del duque de Urbino, y que éste pudo hacerle ir a su servicio cuando estaba ya en Italia, aunque con ello se contradiga el testimonio de Vespasiano de Bisticci, el bibliotecario del duque, que dice que éste le hizo llamar de Flandes, lo que podría interpretarse como que ese era su lugar de procedencia.

¹⁰ El mismo Piero della Francesca se vio afectado por él, como se comprueba desde 1465 en que hizo el díptico con los retratos de los duques de Urbino.

¹¹ HULIN DE LOO: *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino*, 1942.

de que Berruguete se pusiera en contacto con el arte eyckiano en Nápoles. Muy al contrario, en nuestra opinión, su interés por la luz pudo satisfacerse también en Urbino, no sólo a través de las composiciones de Piero della Francesca, con el que se relacionó durante su estancia en esta ciudad italiana ¹², sino que incluso pudo contemplar allí una obra de Jan van Eyck, las mujeres en el baño, propiedad de Federico de Montrefeltre, a decir de Fazio ¹³.

Tras apuntar como la hipótesis más probable que Berruguete marchara directamente a Italia desde Castilla, quedan aún por abordar otras cuestiones respecto a su viaje y a los motivos que le impulsaron a hacerlo. La primera sería el momento en que lo hizo, algo respecto a lo que tampoco se pone de acuerdo la crítica, incluso prescindiendo de los que consideran que lo hizo desde Flandes. Por desgracia, no tenemos más dato respecto a su estancia en Urbino que el de que en 1477 se encontraba allí ¹⁴, por lo que cabe suponer que hubiera llegado algo antes. Además, por el momento, tampoco puede descartarse el hecho de que hubiera ido a alguna otra ciudad previamente, e incluso más aún, en nuestra opinión así debió ser ¹⁵, lo difícil es determinar cuál pudo ser ¹⁶.

Aunque, si lo que pretendía al marcharse de Castilla era perfeccionar su arte, no hay duda que la fama de Florencia pudo atraerle hacia allí; pero, en su caso, quizá no deben rechazarse otras opciones. Probablemente, uno de los destinos más favorables era Roma, sobre todo si su llegada estuvo relacionada con la de algún personaje influyente, quizá un eclesiástico ¹⁷. Como ya señalamos antes en la nota 9, esta última ciudad parece haber sido también el de Justo de Gante. Cabe, pues, suponer que, o bien allí se pusieron en contacto, o si Berruguete llegó después de la marcha del flamenco a Urbino, debió existir en Roma alguien que dirigiera los pasos del castellano hacia allí cuando el duque necesitó nuevos pintores. Posiblemente, de haber existido esta supuesta mediación, no había nadie mejor para ejercerla que Melozzo da Forlì, que a lo largo de la década de 1470

¹² LONGHI: (*Piero della Francesca*, 1927, pp. 130-2) nos dice cómo entre 1474 y 1478 pudo estar en Urbino, ya que no aparece registrado en la documentación del Borgo.

¹³ *Ibidem*, p. 126.

¹⁴ Conocemos este dato a través de Pungileone en 1822 (*Elogio storico di Giovanni Santi...*). CLOUGH («Pedro Berruguete and the Court of Urbino: a case of wishful «thinking», *Notizie di Palazzo Albani*, III, n.º 1, 1974, p. 17 y ss.) rechaza que el Pietro spagnuolo de la cita sea Berruguete. Para él, se trata de uno más de los «spagnuolos» documentados después en Urbino.

¹⁵ Creemos que, de otro modo, su viaje no se justificaría, si es que realmente fue a perfeccionar su estilo, como parece, y lo hizo desde España.

¹⁶ Dado el carácter del estilo de Berruguete y la recreación personal que hizo de cuantas influencias recibió, no resulta fácil establecer ninguna conexión, si bien quizá de todos los maestros activos en Italia entonces, al que más se acerca es a Melozzo da Forlì, lo que sin duda constituye un argumento básico para defender su estancia en Roma, a la que nos referiremos más adelante.

¹⁷ Se ha repetido con insistencia que pudo estar relacionado con la orden dominica, a la que pertenecía su tío, pero pensamos que no deben descartarse otras posibilidades.

trabajaba en Roma, y también está relacionado con aquella ciudad de las Marcas.

Lamentablemente, no podemos saber la fecha en la que Berruguete partió para Italia, aunque, si como supusimos más arriba, antes había realizado *el retablo de Santa Elena de Paredes de Nava*, esto supondría que debió hacerlo entre 1472 y 1475. Pese a que no resulta empresa fácil, si queremos precisar aún más, la única vía posible ya será el tratar de analizar el ambiente en el que pudo moverse Berruguete entonces, ya que, de ese modo, podremos aproximarnos más a los motivos que pudieron impulsar su viaje, y que le hicieron optar por Italia, y no por Flandes, punto de mira de los pintores de su tiempo.

Para comenzar, sin duda debemos referirnos a su extracción social y a su posición económica. Es harto conocido que pertenecía a una familia hidalga, como muy bien apuntó Allende Salazar ¹⁸, pero creemos que no se ha insistido demasiado en este hecho, que resulta esclarecedor para comprender su opción personal por lo italiano y su dedicación a la pintura. Probablemente a través de su tío el dominico, e incluso hasta sin su mediación, pudo relacionarse con ciertos círculos o personas que favorecieran o propiciaran este viaje. Respecto a este punto concreto, no hay que olvidar que los Manrique eran condes de Paredes, su villa natal. Incluso el poeta Jorge Manrique, hijo del conde D. Rodrigo, había nacido allí. Junto a esto, tampoco debe desdeñarse el hecho de que Diego Hurtado de Mendoza, el sobrino de Pedro González de Mendoza, era obispo de Palencia por aquellas fechas (1470-1485); y más aún si se tiene en cuenta que él había estado ya en Italia en 1460, acompañando a su padre el conde de Tendilla, como nos relata Tormo ¹⁹. Este mismo autor nos sugiere asimismo que Mendozas y Manriques estaban relacionados entonces, en sus propias palabras, formaban «una piña» en torno al que sería el gran primado toledano. A esto debía sumarse también el hecho de que todos ellos eran partidarios de los príncipes Isabel y Fernando, coronados a la muerte de Enrique IV en 1474.

Por esos mismos años, y en un momento crucial para explicarnos el viaje de Berruguete, tuvo lugar un acontecimiento destacado, la llegada de Rodrigo Borgia, como legado del papa Sixto IV en 1472 ²⁰. Las crónicas recogen cómo, para recibirle en Valencia donde desembarcó, acudió allí

¹⁸ «La familia Berruguete». *Bol. Soc. Cast. Exc.*, 1915, p. 196. AZCÁRATE (Colección de Documentos para la H.^a del Arte en España, vol. II: «Datos histórico-artísticos de fines del XV y principios del XVI»), 1982, p. 25 y ss.) incluye el pleito que la viuda de Berruguete, Elvira, mantiene con los Pelnedo en 1511. Uno de los testigos, Alonso Crespo, nos dice que los padres de ésta «eran personas ricas sy las avya en la villa».

¹⁹ «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza en el XV». *Bol. Soc. Esp. Exc.*, 1917, p. 51 y ss.

²⁰ Se ha resaltado su venida a España como factor decisivo en la renovación pictórica valenciana, al acompañarle en su viaje dos pintores: Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, que se quedarían en Valencia.

Pedro González de Mendoza, acompañado de su sobrino el obispo de Palencia y otros familiares, conduciéndole hasta Valladolid donde se encontraba el rey, aunque no los príncipes. Después de eso, fueron hasta Guadalajara, tierra de los Mendoza, en la que se organizaron grandes festejos en honor del cardenal.

Aunque no tenemos ninguna base documental para suponer que la marcha de Berruguete esté relacionada de algún modo con la llegada de Rodrigo Borgia, creemos que, si aquél se encontraba aún en Castilla, la presencia del legado pudo haber contribuido a ello, quizá de modo indirecto, sobre todo si en su viaje intervino algún factor distinto al de la mera decisión personal ²¹, que, por otra parte, también pudo darse si lo efectuó en una ocasión distinta, acompañando a alguna de las embajadas que marchaban hacia Roma en los años señalados más arriba, o a alguno de los viajeros —principalmente eclesiásticos—, que acudían hacia Italia por una u otra causa.

Igual que sucede con otros aspectos, también desconocemos si, cuando salió de Castilla, su intención era sólo la de perfeccionar su arte o en algún momento pensó continuar allí su carrera. Sin duda, contribuiría a esclarecernos este punto el saber si entonces estaba casado, pero, si tenemos en cuenta la fecha en que nació su hijo Alonso, debió hacerlo después ²², por lo que tampoco esto puede ayudarnos. A falta de otros datos, no nos queda otra opción que comprobar los resultados, que confirman su vuelta a Castilla, al menos en 1483, en que se encuentra documentado en Toledo. Teniendo en cuenta que el duque de Urbino murió el año anterior, se ha sugerido que su retorno estuvo motivado por este hecho, como si él no hubiera podido trabajar en ningún otro lugar si lo hubiera deseado. Creemos que estos dos acontecimientos, la muerte del Duque y su viaje de vuelta, no deben conectarse como causa-efecto —que no negamos que pudieran haberse dado—, pero lo que queremos resaltar es que éste respondió a una decisión personal de Berruguete, que debió creer ya cumplidos sus objetivos iniciales: perfeccionar su arte y aprender la técnica de la pintura mural. Para hacer una afirmación como esa, nos basamos en el hecho de que, si Berruguete participó realmente en la decoración del palacio de

²¹ Aunque no podemos asegurar que de algún modo formara parte del círculo mencionado más arriba, creemos bastante probable que, dada su condición hidalga y su buena situación económica, pudiera haber mantenido una cierta relación con él, tal vez a través de los Manrique.

²² MARTÍ y MONSÓ (*Documentos histórico-artísticos relativos a Valladolid*, 1898-1901, p. 104) nos dio a conocer el documento en el que consta que Berruguete ya había muerto el 6 de enero de 1504, y que entonces su hijo Alonso era mayor de 14 y menor de 25 años. Por el documento mencionado en la nota 18, que recoge Azcárate, sabemos que su mujer, Elvira, debió nacer lo más tarde hacia 1460, y quizá algo antes, ya que los testigos confirman que en 1511 había más de cuarenta años que su padre se había casado otra vez con Juana González, y que, cuando murió su padre, ella sólo tenía cuatro años. Si tenemos en cuenta esto, y que, cuando Pedro murió, cinco de sus hijos eran menores de 14 años, no hay duda que debió contraer matrimonio a su vuelta.

Urbino, como todo parece indicar, su fama haría que se le reclamara en otros lugares, y en particular en Roma, donde en 1482, ya se había iniciado la decoración de la capilla Sixtina. Además, en ella la influencia de los españoles era cada vez mayor y los encargos no faltaban, como comprobamos en los que se le hacen a Antoniazio Romano, colaborador de Melozzo da Forlì, que gozaba de sus preferencias²³. Todo lo expuesto avala que, si Berruguete quiso volver, lo hizo porque pensaba trabajar en España con el prestigio y los conocimientos adquiridos en Italia²⁴.

Tampoco en esta ocasión tenemos datos sobre si sus proyectos se realizaron según sus deseos. Más aún, los que poseemos parecen mostrar una cierta contradicción. Pese a que es indiscutible que trabajó en obras promovidas por los Reyes Católicos²⁵, y una de sus tablas formó parte de la colección de la reina Isabel, *el San Juan en Patmos* de la Capilla Real de Granada²⁶, todas ellas corresponden a una fecha avanzada ya, a partir de 1490, por lo que no parece que su arte fuera comprendido y valorado de inmediato por ellos. De no ser así, no se explica que en 1486, cuando él llevaba ya tres años como mínimo trabajando en Toledo, se produzca un testimonio como el de Fernando el Católico que, al escribir a la reina de Nápoles el 23 de diciembre de ese año desde Salamanca, la tierra de Fernando Gallego, diga que no puede enviarle el retrato del infante «por no haber fallado aquí tal pintor, pero muy pronto los mandaremos pintar y le serán enviados»²⁷. Precisamente el retrato había sido la especialidad de Berru-

²³ No sólo fueron los pintores los que trabajaron para los españoles. TORMO (art. cit., 1917, p.119) alude a que, por encargo del cardenal Mendoza se inició en 1486 la reconstrucción de la basílica de la Santa Cruz de Roma.

²⁴ Respecto a este punto, YARZA («Pedro Berruguete y su escuela.» *Jornadas del Renacimiento en Palencia*, 1986, Palencia, 1987, p. 39 y ss) se pregunta sobre si se produjo a la par una reflexión teórica por parte de Berruguete. En nuestra opinión, lo único seguro es que esto no se plasma en un escrito, pero es indudable que debió conocer algunos aspectos de la teoría del Quattrocento; y más si tenemos en cuenta que el único sitio en que nos consta que estuvo fue Urbino, donde por los mismos años que él residió allí, Piero elaboraba los suyos, y que los de otros como Alberti se difundían probablemente de forma más o menos parcial. Al margen de esta cuestión queremos señalar cómo en la representación del espacio muestra mayor influencia del arte nórdico, visible en el empleo, sistemático casi, del punto de vista excéntrico, más propio de aquél que del arte italiano, como sugiere Panofsky en su libro sobre *la Perspectiva como forma simbólica*, aunque haya algún italiano que también lo emplee, sin que esto quiera decir que no conociera los secretos de la perspectiva. Sin duda, otro aspecto a tener en cuenta es el amor que Berruguete parece tener por los libros, presentes en sus obras de forma reiterada, incluso con textos legibles, recuerdo quizá de su estancia en Urbino y del ambiente intelectual que allí se respiraba, algo que contrasta claramente con el hecho de que su mujer, de familia principal, como ya hemos señalado, se declare analfabeta (Véase AZCÁRATE: *ob. cit.*, 1982, doc. 39, pp. 32-3).

²⁵ *La Anunciación de la Cartuja de Miraflores*, construida por la reina católica para enterramiento de sus padres, y, en cierto modo también las de Santo Tomás de Avila, costeadas por los reyes.

²⁶ GÓMEZ MORENO: «Un trésor de peintures inédites à Grenade», *GBA*, oct. 1908, pp. 287. Sánchez Cantón nos da a conocer que la tabla se entregó en Madrid en 1499 a Sancho de Paredes (*Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 166).

²⁷ E. A. DE LA TORRE: «Maestro Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes

guete en Urbino, aunque en España trabajara particularmente en pintura mural y en retablos, por lo que, o bien no se movía entonces en el círculo real, o los monarcas prefirieron para ese fin a un artista nórdico, por su prestigio en esa faceta pictórica, dado el interés que el hacer retratos tenía entonces en sus relaciones internacionales, cuando habían de prepararse los desposorios de todos sus hijos.

Si no trabajó en un principio para la corte, en algún momento debió hacerlo, y si damos por válido el testimonio que nos aportan sus descendientes ²⁸ —que en otros aspectos puede ser cuestionable— fue pintor de Felipe I. Respecto a esto, ya se había sugerido que debió ser cuando él y la infanta Juana fueron nombrados herederos de la corona, lo que sucedió en 1502; pero no se había indicado explícitamente que este acontecimiento tuvo lugar en Toledo, donde el príncipe pudo conocer la labor de Berruguete en un momento en que debía estar trabajando en el retablo de la catedral de Avila ²⁹.

Entre los promotores de las obras del palentino aparecen algunos que están relacionados estrechamente con los reyes. De entre ellos, varios sintieron un gran interés por lo italiano, como le sucedió al cardenal Mendoza en Toledo († 1495). Otros probablemente no lo tuvieron tanto, pero supieron valorar la obra de Berruguete, como pudo sucederle a Torquemada, para quien debió hacerse el *Crucificado* dado a conocer por Collar de Cáceres en Santa Cruz de Segovia, de donde él fue prior ³⁰. Con el inquisidor, y sin duda con la misma reina que promueve las obras, debe relacionarse su labor en Santo Tomás de Avila, a partir de 1493 en que concluye el convento. Decisivo sería lo realizado en él para la consecución de otro encargo posterior, el retablo mayor de la catedral abulense, mandado hacer en tiempos del obispo Francisco de la Fuente, relacionado con los dos anteriores. Junto a los ya citados, podemos señalar a Diego Fernández de Castro, vinculado al papa Sixto IV, que fue abad de Covarrubias en el momento en que Berruguete realizó su retablo mayor, del que queda *el milagro de la pierna de San Cosme y San Damián*, patronos del templo.

Aunque la extensión limitada de este artículo nos impide insistir en este aspecto, creemos que puede ser una vía abierta para explicarnos en un

Católicos», *AE*, 1955, p. 105. Me he referido a ello en mi tesis doctoral (P. SILVA: *ob. cit.*, 1988, p. 119).

²⁸ Uno de ellos lo conocemos por Ceán (I, 1800, pp. 144-5), el del Comisario Lázaro Díaz, otro nos lo proporciona ALLENDE SALAZAR (art. cit., 1915, p. 194-8), el de Diego de Ulloa. De ser cierto, como se indica en ellos, que murió en Madrid, y ya había fallecido en 1504 (nota 22), tal vez haya que relacionar su paso por esta villa con la estancia de la corte en ella. Por Hernando DEL PULGAR (*Crónica de los Reyes Católicos*, BAE, t. LXX, 1878, p. 553) sabemos que la última fecha en que esto sucedió fue en julio de 1503, por lo que, de estar allí con tal motivo, su muerte debe situarse en torno a esos momentos.

²⁹ Como insistiremos después, este tipo de obras se hacía en el taller, por lo que Berruguete bien podía estar entonces en Toledo.

³⁰ «Un Cristo de Pedro Berruguete en el convento de la Santa Cruz de Segovia». *AEA*, 1977, p. 141 y ss.

futuro el carácter de sus encargos y la personalidad de sus promotores. Pese a que ya la inició Yarza ³¹, aportando sugerencias interesantes, opinamos que no tuvo en cuenta algunos factores. Los datos que tenemos confirman que no se le cierran las posibilidades de trabajo en determinados lugares como Burgos, donde hizo obras incluso memorables, como *las tablas de Santa María del Campo* o *la Anunciación de Miraflores*, como él parece sugerir. A nuestro juicio, lo que parece deducirse de lo que conocemos, es que no quiso instalarse definitivamente en un lugar distinto a su villa natal, Paredes, de donde él se consideró siempre vecino y a donde debía volver cuando sus obligaciones se lo permitían. No obstante, sus trabajos en Toledo, al tratarse de pintura mural exigieron que tuviera también abierto otro taller allí, trasladando incluso a su familia en algún momento, como cuando nació su última hija, llamada la Toledana. En cambio los retablos podía hacerlos dentro del taller, bien en Toledo o en Paredes, por lo que no debe resultarnos extraño que un pintor de sus características ejecutara obras en una zona cercana a su casa palentina, sin preocuparse si quienes los costeaban —las parroquias en su mayoría— valoraban lo aprendido en Italia —en todo caso tal vez algún clérigo— o simplemente el efecto final del conjunto, que prefirieron a las obras que realizaban los pintores hispanoflamencos activos en el foco.

Pero, en cualquier caso, sin duda la constatación de los diversos lugares para los que trabajó, y sobre todo, de quiénes fueron los que promovieron esas obras, nos proporcionará una prueba más de la distancia que hay entre Pedro Berruguete y los maestros de carácter local, incluso los más afamados. Esta responde tanto a su formación diferente como a su misma condición social ya mencionada, que le apartan de la mayoría ³². Una prueba indiscutible de ello nos la proporciona un dato conservado en la documentación del convento de Santo Tomás de Avila. En él consta que «el 23 de julio de 1505 recibimos 10.000 mrs. que nos mandó berruguete pintor en su testamento ³³». Aunque no hemos podido localizarlo, sólo el hecho de que lo redacte y de que haga una manda para un lugar en el que se conservan sus obras, resulta hartamente insólito en esta época, y justificable sólo por su posición ³⁴. Además, el que su destino sea precisamente el con-

³¹ Art. cit., 1987, p. 39 y ss.

³² En la época en la que vivió Berruguete eran excepciones los que eran de familia hidalga. Un ejemplo de ello es el pintor aragonés Martín Bernat.

³³ AHN, Clero, libro 539, fol. XIX. Conocía la noticia desde que revisé los fondos abulenses de fines del XV y principios del XVI, cuando hacía mi memoria de licenciatura, pero no lo había publicado hasta comprobar si se podía localizar el testamento. En 1985 la menciona en su obra sobre *Los Sepulcros artísticos de Avila* Eduardo RUIZ AYÚCAR (p. 147).

³⁴ Más que a sus propias posesiones se conoce lo aportado por su mujer al matrimonio a través de los pleitos que emprendió ya viuda, que se conservan en la Chancillería de Valladolid, recogidos por AZCÁRATE (*ob. cit.*, 1982, p. 25 y ss.). Por ellos sabemos incluso los enseres que constituyeron su ajuar. Se menciona hasta el arca que, con motivo de su matrimonio, le hizo un carpintero de la localidad. Juan Sánchez, quizá no muy diferente de los que luego

vento dominico, no debe entenderse sólo por ser ésta la orden a la que pertenecía su tío, sino porque debió establecer con él un vínculo mayor cuando trabajó en él.

EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE AVILA

Cuando realizaba mi memoria de licenciatura sobre la pintura hispanoflamenca en Avila, accedí a la documentación del retablo de su catedral. No la di a conocer entonces porque supuse que se había incluido en el catálogo monumental de Gómez Moreno, inédito en ese momento, y que no había podido consultar. Cuando se publicó en 1983³⁵, comprobé que no aparecía; de ahí que me decida ahora a recogerla en este artículo junto a los otros aspectos señalados sobre Berruguete, que fue el que inicialmente recibió el encargo.

Sin duda, fue a raíz de su éxito en Santo Tomás, ya mencionado, cuando se pensó en él para ejecutarlo. Probablemente la decisión se debió al obispo D. Francisco de la Fuente; y no debió ser fácil optar por la pintura en unos años en los que las obras más destacadas se realizaban en escultura, como sucedía con el retablo mayor de Toledo, que se iniciaba entonces. Aunque no se conoce el contrato con Berruguete, no hay duda que la labor de talla debió ser secundaria desde el comienzo. Sólo nos consta que en 1508 trabajaba en ella Vasco de la Zarza³⁶, ya en tiempos del obispo Alonso de Fonseca, admirador del arte italiano, que conoció durante su estancia en Catania, donde había sido obispo antes. Gómez Moreno supuso que tal vez al principio intervino un entallador llamado Roldán, que había hecho ya unas andas para la catedral³⁷.

Desde Ceán³⁸, conocemos que Berruguete fue uno de los autores del retablo mayor, junto con «Santos» Cruz³⁹. Como no mencionó la fecha en que lo hizo, supuso que tal vez lo realizara antes de trabajar en Toledo, lo que resulta a todas luces erróneo, como apuntó ya Quadrado, que leyó de nuevo el documento⁴⁰. Gómez Moreno en su catálogo monumental,

reproduciría Pedro en alguna de sus obras. Se nos llega a decir hasta que fue su madrastra Juana la que fue a comprarlo a la feria de Medina de Rioseco.

³⁵ Se redactó en 1901. Revisaron y prepararon su edición en 1983 Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera.

³⁶ Se refiere a ello Gómez Moreno. En la documentación de la catedral consta que el día 13 de julio de 1508 «mandaron a g^a de guelnes mayordomo de la fabrica que de a çazca dies myll mrs. con que se acabe la talla del retablo de la ygliá» (AHN. Clero, Cód. 448-B, fol. 123 V.^o).

³⁷ *Ob. cit.*, 1983, p. 101. No existe constancia de ello en la documentación.

³⁸ I, 1800, p. 146.

³⁹ Se le llama Santos Cruz porque en el documento en que Juan de Borgoña contrata las tablas que va a realizar es difícil la lectura del nombre. En cambio, en el que se refiere a él aún vivo, en 1507, se le llama Santa Cruz.

⁴⁰ *Avila. Segovia y Salamanca*, 1884, p. 358.

redactado en 1901 ⁴¹, indica que en 1499 Pedro Berruguete comenzó a recibir cantidades a cuenta de él y, cuando falleció a los cuatro años, aún no lo había mediado.

El sería la fuente en la que beberían directa o indirectamente los distintos autores que se refirieron a la labor de Berruguete y a todo el conjunto después. Poco más añade la documentación. La primera cita recoge cómo «En la dicha capilla XXX de jullio (año 1499) estando los dichos señores ajuntados e con ellos el señor arcediano de Olmedo presydenete mandaron a Juan Sanchez de Grajal canónigo que de a pero berruguete para el retablo dies ducados de oro. Testigos, el pertiguero e martyn sancho vecinos de avyla ⁴²». En la segunda podemos leer cómo «en la dicha capilla viernes XV de novyembre (1499) los dichos señores estando ajuntados e con ellos el señor dean R.º García presydenete mandaron a Juan Sánchez de Grajal mayº de la fábrica que de a Berruguete myll mrs. para ayuda a su gasto que fiso en yr a su servicio. Testigos majano e cavero beneficiados ⁴³».

Aunque no podemos asegurarlo, todo parece indicar que se trataba de los comienzos de la obra. Por desgracia, no tenemos ningún otro dato que lo confirme. Lo único que sabemos ya sobre su intervención es el recogido por Gómez Moreno ⁴⁴ sobre el pago a sus herederos el 19 de junio de 1506: «En este día juan Anton vº de Medina de Paredes en nombre de la mujer e hijos e herederos de berruguete cuyo poder avya otorgo que era contento e pagado de la iglesia de avila e de juan alvares de palomeras raçonero e mayordomo de la fabrica de quinse myll e setenta (sic) e çinquenta mrs. que ovo de aver el dicho berruguete del retablo que fiso. Ratifº diego ferrandes de yllan mayordomo e martyn lopes pertiguero vesinos de avyla».

Aunque, cuando Gómez Moreno escribía su catálogo, había quién no reconocía con claridad la participación de Berruguete en el conjunto, asignándole algunos de sus tablas más flojas ⁴⁵, y sobre todo los dos apóstoles del banco, obra de Borgoña, no fue el caso del crítico granadino que supo discernir la mano de Berruguete, incluso en las obras inacabadas, como *la Resurrección*. En las otras dos del cuerpo del retablo que se deben a él, la *Oración en el Huerto* y *la Flagelación*, la participación de sus seguidores debió ser mínima, sobre todo la segunda, que, como el banco, requeriría sólo los reparos que se le encargan a Juan de Borgoña, según veremos más adelante.

⁴¹ *Ob. cit.*, 1983, p. 114.

⁴² AHN, Clero, Cód. 448-B, fol. 54.

⁴³ AHN, Clero, Cód. 448-B, fol. 56 Vº.

⁴⁴ *Ob. cit.*, 1983, p. 114, AHN, Clero, Cód. 448-B, fol. 109.

⁴⁵ Se da el caso curioso de PASSAVANT (1877, pp. 234-5), que alude a que las de Berruguete son las más endebles, aunque le otorga *la Oración en el Huerto* y *la Flagelación*, junto con *la Resurrección* y *la Bajada al Limbo*, que no son suyas. Reserva, en cambio, el banco para «Santos» Cruz y limita la labor de Borgoña a *la Purificación* y *Crucifixión*, para él muy italianas ambas.

También fue Ceán en 1800 ⁴⁶, el que se refirió a la intervención de Santa Cruz en él. Hasta Gómez Moreno no se indica que su labor no se simultaneó ⁴⁷, ya que los anteriores, al no mencionar ninguna fecha, parecen aludir a una colaboración. Sería asimismo este último autor el que daría a conocer el año, 1507, que era vecino de Avila y que murió en seguida. A parte de los datos meramente documentales señala que se trata de un pintor de escuela florentina, que no se aparta mucho de Juan de Borgoña. Añade, además, que sus obras le recuerdan las que hizo Andrés Florentino, que trabajaba por los mismos años en la capilla de San Martín de Toledo. Incluso llega a decir que no le parece inverosímil que sea el mismo, como hará Tormo después, siguiéndole a él ⁴⁸, y silenciando su condición de vecino de Avila.

En el documento conservado en el Archivo Histórico Nacional podemos leer cómo «en este día (12 de febrero de 1507) estando los dichos señores dean e cabildo ajuntados a su cabildo el señor francisco de avyla canonigo en la dicha yglia dixo que por quanto Santa Crus pyntor vecino de avyla fase el retablo de la dicha yglia e se le han dado ciertos mrs. e oro para lo dorar e faser por ende que el saya e salio por su fiador del dicho Santa Crus asy de los que tiene rescibido como de lo que rescibiere de oy en adelante para que visto por ofiçiales pyntores que mereçe asi de lo pasado como de lo que de oy en adelante fasiera como del oro que ha metido e metiere en el para que sy los dichos ofiçiales fallaren e menoscabaren que mereçio asi de la dicha obra como del oro que se obligaron e se obligo por el dicho e por sus bienes e muebles e rayses ayendose para aver de lo dar e pagar a la dicha fabrica e a sus mayordomos en su nombre que fuese fasta dies dias primeros so pena del doolo. Obligo sus bienes. Testigos diego ferrandes de montemayor e diego paredes e g^a de vuelnas racioneros» ⁴⁹.

De su lectura podemos extraer que Santa Cruz había empezado a trabajar ya en la obra. Junto a esto, quizá lo que resulte más digno de reseñar sea la insistencia con que se menciona el oro en un momento tan avanzado ya, lo que no se hará con Borgoña, como veremos, aunque en las tablas que realizó éste también abunda, lo mismo que en las del otro. El corto espacio de tiempo que este maestro intervino en la ejecución del retablo no permitió que su participación fuera tan amplia como la de Berruguete y Borgoña. Se haría cargo exclusivamente de la ejecución de la *Adoración de los Magos* y de la *Crucifixión*, concluyendo una tabla iniciada por su predecesor, la *Resurrección* en la que se detecta la mano del pintor de Paredes, particularmente en los dos soldados de la izquierda ⁵⁰.

⁴⁶ I, p. 146.

⁴⁷ *Ob. cit.*, 1983, pp. 114-5.

⁴⁸ «Avila», «Bof. Soc. Esp. Exc.», 1917, p. 212.

⁴⁹ AHN, CLero, Cód. 448-B, fol. 115.

⁵⁰ Para distinguir mejor hasta donde llega la intervención de Berruguete se hace necesario recurrir a la reflectografía infrarroja, que nos permite ver el dibujo subyacente. De las

Lamentablemente, no nos ha sido posible encontrar ningún otro dato sobre su labor en Avila, si bien ésta debía constituir un aval suficiente para que el Obispo Fonseca le seleccionara para continuar lo iniciado por Berruguete en una obra de la importancia del retablo mayor de la catedral. Por lo que podemos deducir, a juzgar por las tablas realizadas en él, en ningún caso llegó a ponerse a la altura de los otros dos, aunque, lo que sí es evidente, es que también incorporó en sus composiciones motivos del Renacimiento —lo que tal vez justifique que fuera él el designado—. Incluso en la *Resurrección* incluyó un edificio, a la izquierda, junto a las Marías, que nos recuerda al Coloseo, junto a una ciudad amurallada como la abulense. Además, en esa misma tabla podemos comprobar lo recargado de la decoración del sarcófago, que denuncia un espíritu muy distinto al de Borgoña y, por supuesto, a Berruguete.

Aunque no es nuestra intención hacer un estudio sobre la figura de Santa Cruz, que tantos puntos oscuros presenta todavía, creemos necesario indicar que no nos parece acertada la hipótesis de Gómez Moreno de asociarle a Andrés Florentino. Junto a esto, resulta obligado señalar que el catálogo de obras que le adscribe Post ⁵¹ a partir de las de Avila debe reconsiderarse, ya que se han incluido en él muchas que, en modo alguno, le corresponden. Incluso creemos que se acercan más a lo hecho en la catedral algunas que, como la *Anunciación* y otras de las conservadas en San Pedro de Avila, otorgó al «Maestro de Riofrio», un seguidor de Berruguete, que nada tiene que ver con ellas, en contra de lo que supusieron Gómez Moreno y Tormo, que las conectaron con Santa Cruz ⁵².

De la participación de Juan de Borgoña se conocían más datos que respecto a la de los otros. Ceán ⁵³ nos indica ya que se le contrata el 23 de marzo de 1508 para que haga los cinco tableros que faltaban, pagándosele por cada uno 15.000 mrs. Se le da de plazo hasta el día de Todos los santos, tanto para ejecutar éstos como para reparar las restantes pinturas que hicieron los otros dos, recibiendo por esto último 75.000 mrs. Quadrado añadiría que debe seguir una muestra, lo mismo que Gómez Moreno, que apunta a su vez que también debe hacer las entrepiezas ⁵⁴.

El documento, conservado en el mismo códice que los que se refieren a

obras de Berruguete sólo se han publicado parcialmente dos, el banco de Paredes de Nava y el de este retablo de Avila (Véase José M.^a CABRERA y M.^a Carmen GARRIDO: *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, IV Colloque, 29-31 oct. 1981. Lovaina, pp. 152-6). Gracias a esta técnica podemos comprobar la libertad con que Berruguete aborda la ejecución de la obra, los cambios que introduce y la calidad de su diseño.

⁵¹ *A history of Spanish Painting*, IX, 1947, p. 235 y ss.

⁵² *Ibidem*, pp. 387-9.

⁵³ I, 1800, p. 164. Me limito a analizar el documento en el que se le contrata para terminar el retablo, sin referirme a su participación en él, suficientemente conocida. Aparte de la obra de Post, vol. IX, p. 162 y ss. Véase ANGULO: *Juan de Borgoña*, 1954. De su intervención y del conjunto del retablo hace un estudio Saralegui. «El retablo mayor de la catedral de Avila.» *Museum*, 1927, VII, 7, p. 243 y ss.

⁵⁴ *Ob. cit.*, 1983, p. 114. Respecto a QUADRADO, *ob. cit.*, 1884, p. 358.

los otros dos, recoge cómo «en el coro de la yglia de avyla veynte e tres dias de março de myll e quinientos e ocho se obligo juan de Borgoña pintor vecino de Toledo de pyntar çinco tableros que faltan del retablo prinçipal de la dicha yglia con las estorias que estan puestas en la muestra las quales dichas çinco pieças se obligo de las dar acabadas en perfeçion, e otrosí se obligo de acabar e reparar e poner en perfeçion todos los tableros que Berruguete pintor e Sant Crus que dios aya pintaron e de los dar en perfeçion limpios e muy bien acabados fasta el día de todos los santos primero que viene por rason que le han de dar por cada tablero XVV (15.000?) de los dichos çinco tableros nuevos que ha de faser e por los otros reparos que en los otros tableros asy de los de berruguete como de santa crus que fuere es necesario setenta e çinco myll mrs. pagados por tres terçios, al prinçipio el un terçio e mediada la obra otro terçio e acabada la obra el otro terçio postrero e de dar el retablo acabado en perfeçion por el dicho prescio salvo que le han de pagar por las entrepieças, sy alguno fisiere por él que se concertase por las dichas entrepieças con el muy reverendo e magnifico señor obispo de avyla e con los dichos señores dean e cabildo e esto se entienda de las dichas çinco pieças que ha de faser e de reparar de lo que fisieron los dichos berruguete e santa crus syn la talla lo qual se obligo de asy faser e complir bien e fielmente syn arte e syn engaño so pena de çient mrs. cada dia para lo qual obligo sus bienes e juro e luego los señores dean e cabildo de la dicha yglia que estaban ajuntados en su cabildo para lo susodicho estando junto a ellos el reverendo señor arcediano de Bonylla presydenete en nombre de la fabrica de la dicha yglia se obligaron de le dar los dichos mrs. e complir lo susodicho so la dicha pena para lo qual obligaron los bienes de la dicha fabrica... Rescibio el dicho Juan de Borgoña del señor Juan Alvarez de palomeras mayordomo que fue de la fabrica dies myll mrs. para en pago de la dicha obra e un castellano para el camyño. Testigos pero de morales pertiguero e blasco gonsales pyntor e luy cavero racionero vecinos de avyla»⁵⁵.

Aunque son pocas las cosas que añade a lo ya conocido a partir de Ceán, su lectura permite que comprobemos el carácter distinto que se otorga a este nuevo pintor respecto a Santa Cruz. Si bien el tipo de documento no es el mismo, detectamos que ya no se insiste en los materiales, sino que la preocupación mayor reside en que la obra se acabe de acuerdo con la muestra. Indiscutiblemente, debían tener presente que la desgracia parecía perseguirles, ya que los dos que contrataron antes murieron sin terminar las tablas que habían tomado a su cargo, y el propio Borgoña tuvo que repararlas.

No hay duda que la intervención de Juan de Borgoña en la obra, junto a la de Vasco de la Zarza para la talla⁵⁶, que se le paga ese mismo año

⁵⁵ AHN, Clero, Cód. 448-B, fol. 119 V.^o. Sobre la participación de Borgoña véase también Félix de las HERAS, *La catedral de Avila*, 2.^a ed. 1981, pp. 55-6.

⁵⁶ Véase nota 36. Sobre la figura de este escultor está trabajando en la actualidad M.^a Jesús Ruiz-Ayúcar.

1508, otorga una mayor unidad al conjunto, ya que su pintura está más próxima a la de Berruguete que la de Santa Cruz. Pero, pese a ello, no llega a alcanzar la potencia creadora del palentino. Buena prueba de ello la tenemos en el modo en que el pintor de Paredes de Nava realiza el banco, basamento grandioso para el cuerpo del retablo, que se distingue del resto de las obras ejecutadas por él antes. Por doquier comprobamos el recuerdo de Italia, presente en los troncos de los padres de la Iglesia o en las actitudes que adoptan las figuras, particularmente las de los Evangelistas. A esto se suma la originalidad ⁵⁷ con que aborda escenas tan repetidas como *la Oración en el Huerto*, en la que nos muestra a Juan despierto, como testigo de los hechos, o *la Flagelación*, en la que la figura de Cristo con las manos en alto, atadas a la columna, denuncia su dominio de la anatomía y de la expresión, atestiguándonos sin lugar a dudas hasta donde había llegado su arte entonces ⁵⁸.

⁵⁷ Me he referido a ello y a otras notas presentes en su obra en una comunicación presentada a los Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española. Madrid, mayo, 1988 («La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete», Actas en prensa).

⁵⁸ Por fortuna, ha podido llegar hasta nosotros, a diferencia de otros que corrieron una suerte más adversa. Pese a ello, las vicisitudes de su ejecución debieron repercutir en su estado de conservación. Posiblemente se refieren a él los dos pintores de Valladolid, Justo Pérez y Diego Pérez, que ofrecieron sus servicios a la catedral de Burgos en 1551, afirmando que «traen el modo de purificar retablos antiguos que aunque un relato este tan viejo que no se parezcan las figuras las dejaremos que lo que agora nuevamente se haga le ezedera muy poco...». En su petición se refieren a las experiencias realizadas antes en Castilla, entre las que se cuenta la de «la yglesia mayor de Avila», referencia, que bien podría aludir a su retablo mayor (Rec. LÓPEZ MATA: *La catedral de Burgos*, 2.^a ed. 1966, p. 93).