
LA RECEPCIÓN DE LAS FUENTES CLÁSICAS Y DE LOS GRANDES MAESTROS ITALIANOS EN LA ESCULTURA. EL CASO DEL PRIMER RENACIMIENTO CASTELLANO

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ
(Valladolid)

CONSTATAR EN las artes plásticas, la llegada tardía de las influencias procedentes de Italia y la perseverancia de los esquemas flamencos y centroeuropeos hasta bien entrado el siglo xvi no es más que afirmar la evidencia. El reinado de los Reyes Católicos, con sus enormes vinculaciones italianas, no representará para la Corona de Castilla, una fase de especial acercamiento a las novedades que se estaban produciendo en las ciudades de aquella península. Algo más se deja ver en el Reino de Aragón, indudablemente volcado hacia el Mediterráneo, para el que la relación política del rey Fernando con Nápoles será definitiva a la hora de comprender el alcance de su trayectoria. La cultura aragonesa mira más hacia el pasado clásico con el que se identifica, aunque, en el plano de las artes plásticas la relación no se va a destacar de manera abrumadora. En casos muy puntuales y característicos, como puede suceder con la pintura, los primeros brotes de aceptación y reinterpretación de las novedades italianas se van a producir allí, con artistas tan representativos como Osona o Yáñez de la Almedina, entre otros ejemplos.

Las cosas eran muy diferentes en Castilla. Las relaciones económicas y políticas tienen en estos instantes, una orientación norteña y la procedencia de los referentes formales para el desarrollo de las artes plásticas es un reflejo de esta orientación, ligado con la misma ideología política e incluso con la propia política matrimonial que tanto importa a los Reyes Católicos.

La monarquía castellana tiene su *leit motiv* en la recuperación del primitivo reino visigodo, un periodo idealizado a través de la unificación peninsular y malogrado por la irrupción musulmana. El concepto de permanente cruzada, en el mismo suelo patrio, desarrolla un planteamiento de recuperación goticista, que viene a legitimar las aspiraciones de la monarquía en los años finales del siglo xv y comienzos de la siguiente centuria. De este modo toda una tendencia del pensamiento del siglo xv, con figuras como Alonso de Cartagena o Sánchez de Arévalo, vino a convertir a los godos en nuestros particulares «antiguos», en su papel de artífices de la monarquía hispana y con los que se hacía entroncar a la misma línea dinástica¹. Sin embargo en el caso de la corona aragonesa las vinculaciones mediterráneas estaban abocadas hacia el mundo grecolatino, buscándose de forma permanente un enlace, a través de una línea de pensamiento que se ligaba con el pasado clásico.

La escultura, como la pintura, no va a ser sino un reflejo de esta situación patente en las mentalidades y durante prácticamente toda la primera mitad del siglo xvi, se está produciendo lo que Fernando Marías ha denominado acertadamente como «unidad bilingüe» a partir de esa duplicidad de lenguajes de procedencia diversa, que conviven y se interrelacionan de manera pacífica². Sobre ellos y paulatinamente, ganará protagonismo el aspecto italiano, que será el que termine por hacerse con el triunfo, aunque nunca desaparezca del sustrato el espíritu que procedía del mundo centro-europeo.

De este modo se ha elucubrado mucho con la cuestión terminológica, para intentar poner nombre al particular modo de afrontar la creación artística durante el reinado de los Reyes Católicos³. El estilo hispano-flamenco, el isabelino, el Reyes Católicos, el plateresco en la arquitectura, todo con sus idas y venidas conceptuales. Lo cierto es que lo que está sucediendo

1. Al respecto resulta de interés reparar en asuntos puntuales pero muy claros a la hora de reparar en el reflejo en el pueblo de esta mentalidad como se puede comprobar en Miguel Falomir, «Entradas triunfales de Fernando el Católico en España, tras la conquista de Nápoles» en *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte, Madrid: CSIC, 1993.

2. Las reflexiones sobre este tema, encuentran su desarrollo en una obra que ya es un clásico para el estudio del arte renacentista hispano, Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989.

3. Es mucho lo que en los últimos años se ha publicado en España sobre el arte del período de los Reyes Católicos, tanto en estudios como al hilo de exposiciones temporales. Sólo citamos con un planteamiento global a Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993.

en ese momento no es un proceso de agotamiento formal del mundo gótico, sino de simbiosis y de suma enriquecedora de aportaciones que proporciona como resultado un producto extremadamente singular. Por otra parte en ningún caso se debe olvidar que la evolución artística que se estaba viviendo en los Países Bajos tiene consideración de propia en España, porque desde el punto de vista político aquellos territorios formaban parte importante de la Corona de Castilla⁴.

I. LA ESCULTURA EN EL PRIMER RENACIMIENTO CASTELLANO

Con estas premisas, la situación artística castellana resulta un reflejo claro de esta situación, que todavía se acentúa más en el caso de la escultura, por dos razones fundamentales e inherentes a lo hispano, que vienen a explicar con mas nitidez sus peculiaridades y que trataré de sistematizar:

–*La escasez de escultura pública y de temática profana*, donde los modelos del mundo clásico podían haber tenido un mayor eco, en razón de su propio tratamiento. El carácter devoto y de liderazgo del catolicismo favorecía esta opinión como señalaba en 1591 Diego de Villalta al decir que en España había poca escultura pública porque los reyes «han huydo siempre y desechado esta manera de honra y vanidad por no imitar a la gentilidad y ansí han puesto sus bultos y figuras en sepulchros y capillas reales de templos». En Castilla tanto la Corona como la nobleza no destacan por el coleccionismo de escultura clásica hasta bien entrado el siglo xvi y, de todos modos de una forma minoritaria, de escasas repercusiones y en nada comparable a lo italiano. La colección de escultura antigua del embajador Hurtado de Mendoza, regalada a Felipe II, permanecerá almacenada en los sitios reales durante muchos años. Cuando Fulvio Orsini pretende regalar su colección de antigüedades al rey Felipe II, el cardenal Granvela le desanima diciéndole que «serían más apreciadas en Italia».

4. Por reparar únicamente en la influencia artística desde el punto de vista del comercio y el intercambio, sin entrar en otro tipo de planteamientos ideológicos o de mentalidades, es suficientemente ilustrativo José Ignacio Hernández Redondo, «El comercio de arte en las ferias de Medina del Campo durante el reinado de los Reyes Católicos» en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*, Medina del Campo: Museo de las Ferias, 2004, págs. 93-99.

—*El éxito y la necesidad de una escultura devocional*, con una función orientada hacia la piedad, en cuya expresión tenía menos cabida el idealismo del mundo clásico, siendo más efectiva la tradición aportada por la influencia centroeuropea. El gusto por el realismo dramático, por el detalle, por la narración prolija encuentra en esta vía un medio de expresión mucho más eficaz, al servicio de unos intereses concretos. Francisco de Holanda, el portugués pintor y tratadista, pone en palabras del propio Miguel Ángel una serie de severísimos juicios sobre el arte nórdico, diciendo como la pintura de Flandes satisfaría a cualquier devoto, más que cualquiera de Italia «la qual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes, muchas». Sin embargo se trataba de un producto que estaba «hecho sin razón y sin arte, sin simetría ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazos, y finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio»⁵.

I.1. *La escultura en Castilla en torno a 1500*

La escultura que se hace en Castilla en torno al año 1500, tiene como absoluta referencia la inspiración en la tradición y en las aportaciones germano-flamencas y este hecho se constata a lo largo del primer cuarto del siglo, con ligerísimas y aisladas excepciones. Entre otras razones porque la circulación de los maestros es norte-sur y será ahora cuando se empiece a producir un flujo este-oeste y viceversa, por lo que las influencias de este proceso van a retrasarse en el tiempo. Una simple cata al azar en la nomenclatura escultórica, demuestra lo evidente: Copín de Holanda, Nicolás de Colonia, Juan de Cambray, Giralte de Bruselas, etc. Además tampoco se debe olvidar la importación antes señalada, que está muy presente y realmente boyante a lo largo del primer cuarto del siglo, con llegadas permanentes de obras de gran calado, que tienen en los talleres flamencos su lugar de procedencia.

Esta situación, por el contrario, no quiere decir que la evolución estética esté anquilosada. Simplemente el seguimiento de las formas se hace del «moderno» (que Lázaro de Velasco en 1577, define como el «modo tudesco o de Alemania») y no del «romano» (identificado con la innovación renacentista italiana), que son los dos conceptos estilísticos que en estos instantes se están manejando en el vocabulario artístico para diferenciar la

5. Francisco de Holanda, *De la pintura antigua* (1548), versión castellana del pintor portugués Manuel Denís (1563), Madrid: Imp. Jaime Ratés, 1921, págs. 153 y sigs.

procedencia de los esquemas a seguir. La evolución camina por el tratamiento particular que se hace en el mundo centroeuropeo, muchas veces a través de una lectura de lo clásico y de los grandes maestros realizada desde esta óptica, como la que se puede percibir en la obra de Dürero, difundida en nuestro país durante un larguísimo periodo de tiempo, que se prolonga en el siglo xvii. Es una lectura de la temática clásica a través del tamiz interpretativo de lo centroeuropeo, de manera que llegaría a Castilla en una segunda y fecunda generación.

Los ejemplos en escultura, pueden rastrearse a través de las creaciones de autores como Alejo de Vahía, Rodrigo Alemán, Gil de Siloe, el Maestro de Covarrubias y los maestros de las sillerías del denominado grupo leonés⁶. Todos son de origen germánico y se expresan en un lenguaje común, con variantes y matices propios de su estilo personal. La inspiración en las fuentes gráficas sigue la producción de artistas como Dürero, Schongauer o Lucas de Leyden, a los que pronto se van a ir incorporando otras fuentes que procedían de Italia.

1.2. Las novedades procedentes de Italia

Las novedades italianas que se producían en torno a 1500, tanto en una destacada fase de redescubrimiento arqueológico (el hallazgo del grupo del Laocoonte en 1506 es el ejemplo más elocuente), como la reinterpretación que los grandes maestros, Rafael, Leonardo o Miguel Ángel, estaban haciendo del vocabulario clásico y que en esos instantes alcanzaba una de sus cimas, sólo llegará a la escultura castellana de una manera muy ligera, de modo que tan sólo empieza a percibirse con mayor nitidez y de manera generalizada, unos veinte años más tarde. De un modo esquemático, las vías de llegada son las siguientes:

–*La importación directa.* La escasez de la difusión y lo enquistado de las novedades, están reducidas a círculos eruditos y elitistas, con escasas repercusiones en el entorno y escaso seguimiento a gran escala. En estos casos se está produciendo un contacto con el mundo italiano propiciado por las grandes familias que viajan a Italia como consecuencia de diferentes empresas de carácter diplomático o político, lo

6. Sobre todas estas figuras y tendencias se han publicado últimamente monografías o trabajos específicos, que no citamos por no resultar excesivamente farragosos. Valgan para ello las *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, celebrado en Burgos en 1999 y publicadas en el año 2001, Burgos: Institución Fernán González.

mismo que sucede con los altos dignatarios eclesiásticos⁷. Se trata de una élite cultural y social, que se pone en disposición de convertirse en mecenas a su regreso a España, dando como resultado una transformación en el gusto con grandes limitaciones:

A) Los monumentos funerarios. En este campo se pueden indicar algunos de los ejemplos más significativos, por lo general vinculados con enterramientos reales, donde trabajan bien escultores italianos como Doménico Fancelli, bien españoles totalmente italianizados, como Ordóñez, cuyo ámbito de trabajo se puede considerar como realmente excepcional. El encargo de sepulcros a Génova, trasladados directamente y montados en su lugar de destino fue, por poner un ejemplo recurrente, un síntoma significativo de este particular proceso⁸. La lauda de bronce fabricada en Venecia de D. Lorenzo Suárez de Figueroa (†1506), destinada a su enterramiento en la catedral de Badajoz, es también ejemplo elocuente y temprano.

B) Los ornamentos arquitectónicos. En los primeros instantes la escultura «al romano» se incorpora a la decoración arquitectónica sin afectar a una estructura constructiva que sigue siendo gótica. La fachada del vallisoletano Colegio de Santa Cruz (c. 1490) es una de las primeras manifestaciones de este nuevo gusto, a través de todo un vocabulario específico: leones alados, delfines, candelabros, decoración «a candelieri». La vía está directamente relacionada con el mecenazgo y la protección de una familia muy concreta y muy poderosa, los Mendoza, que sin embargo se opone al gusto oficial. El cardenal y su familia, el conde de Tendilla o el marqués de Cenete, son introductores de unos esquemas de localización concreta que siguen con fidelidad los modelos italianos, incluso con el traslado material de despieces arquitectónicos completos, como en el caso del castillo granadino de la Calahorra (Granada)⁹ o de la desaparecida renovación

7. Juan Manuel Martín García, *Arte y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

8. Son ya publicaciones históricas pero muy elocuentes, las del Marqués de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid: CSIC, 1957 o la de Jesús Hernández Perera, *Escultores florentinos en España*, Madrid: CSIC, 1957.

9. Miguel Ángel Zalama, *El palacio de la Calahorra*, Granada: Caja General de Ahorros, 1990. Véase al respecto también Bernhard König, «Die spanische Renaissanceliteratur im europäischen Kontext», en *Don Quijote ilustrado. Don Quijote als Leser und die Spanische Renaissance*, eds. Javier Gómez-Montero, Inés M. Martín & José Ramón Trujillo, Kiel – Madrid: CERES – Sial, 2003, págs. 21-40, en particular págs. 35 y 39-40.

de Coca (Segovia). El seguimiento de « dibujos recogidos en el célebre *Codex Escurialensis*, (Roma, 1480-1500), inspirados en monumentos romanos y utilizado como auténtico álbum de trabajo¹⁰, es la expresión de este sentimiento que va a ir incorporándose lentamente al ornamento arquitectónico.

–*La observación directa*. El viaje de los artistas, el aprendizaje directo, los apuntes y los modelos. La influencia se acusa a largo plazo y algunos de los primeros ejemplos están muy localizados y no son nada populares, porque su área de trabajo está muy concentrada y no es abundante, como podría ser el caso de Bartolomé Ordóñez. Desde comienzos de siglo algunos artistas van a emprender una auténtica peregrinación artística a Italia, a Nápoles y Roma fundamentalmente, donde entran en contacto con un clima peculiar y sorprendente, para después regresar con estas novedades. En el campo de la escultura el regreso y la incorporación de las novedades al lenguaje establecido es lenta y puntual, de forma que no empieza a dar sus frutos de una manera inmediata. La transmisión, en la escultura, va a ser muy especial. En Castilla, Diego de Siloe, hijo del maestro germánico Gil de Siloe, trabajará en Nápoles para regresar primero a Burgos y después a Granada, diversificando su actividad hacia el campo de la arquitectura, pero dejando una profunda huella en el entorno burgalés y renovando el panorama¹¹. Será Alonso Berruguete quien, después de su estancia italiana, vuelve en 1517 estableciéndose en Valladolid para dedicarse a la práctica de la escultura junto a la pintura, incorporando sustanciales novedades¹².

–*La difusión gráfica*. Los repertorios de estampas, inspirados en las obras de los grandes maestros italianos, dentro de un proceso de difusión perfectamente orquestado y dentro de unas perspectivas de amplia repercusión. Esta va a ser la vía más común y también la más eficaz, la que se desarrolla con más éxito, y de la que también Lázaro de Velasco decía a mediados de siglo: «Riense los ytalianos de nosotros que les contrahazemos sus papeles y estampas, sus rascuños y borradores

10. *Codex Escurialensis*, 28-II-12. *Libro de dibujos o antigüedades*. Estudio de Margarita Fernández Gómez, Murcia: Editora Regional, 2000.

11. La personalidad inicial de Siloe y el cambio de gusto se explican desde su propia formación en José Ignacio Hernández Redondo, «Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny», *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), págs. 101-116.

12. Concepción García Gainza, «Alonso Berruguete y la Antigüedad», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 6 (2002), págs. 14-21.

que contrahacen los plateros y aprendizes porque no tenemos habilidad para contrahacer del natural». Los estudios sobre el uso de la estampa se han generalizado últimamente en España en el campo de la pintura y cada vez se extienden más hacia la escultura. Los artistas manejan los repertorios de estampas, que forman parte importante de su bagaje material y suele ser de lo que se componen sus exiguas bibliotecas, al lado de algún libro piadoso.

La incorporación por tanto del lenguaje renacentista italiano se lleva a cabo dentro de un proceso muy lento, que evoluciona desde ese inicial seguimiento literal, que afecta al envoltorio exterior sin tocar a la estructura, que toma prestadas imágenes, antes de producirse una renovación integral. El camino se inicia en la escultura, como hemos visto, en los lugares secundarios, en lo que se refiere al ornamento propiamente dicho, muy pronto invadido por grutescos y elementos ornamentales directamente tomados del mundo clásico, a través de los repertorios grabados tanto germánicos como italianos.

La renovación integral, de alguna manera la rendición total hacia lo italiano llega en una situación muy particular, a mediados de siglo, inscrita dentro de un movimiento que se denomina en escultura de forma genérica *romanismo* y que corresponde a un seguimiento fiel del manierismo miguelangelesco, de formas congeladas y academicista, de absoluta corrección formal que enlaza con las necesidades ideológicas del país que lidera la contrarreforma religiosa: claridad en el mensaje y rotundidad de las formas. De este modo la llegada de ese vocabulario desprovisto y diferenciado de las aportaciones centroeuropeas, ya no se corresponde con el primer Renacimiento, sino que ya está marcado por la visión particular que los grandes maestros habían hecho de la reinterpretación clásica, el manierismo. En Castilla esta fase tiene en el campo escultórico una decisiva fecha de renovación en 1558, la que marca el retablo mayor de la catedral de Astorga, que el Cabildo encargaba a un artista recién llegado de Italia, donde había trabajado con los discípulos de Miguel Ángel, Gaspar Becerra¹³. Becerra, cuya prematura muerte en 1568 truncó su carrera de pintor áulico por excelencia, fue elegido por Felipe II para decorar los reales sitios, de acuerdo con unos planteamientos estéticos que suponían el resultado atemperado del Renacimiento a favor de unos intereses marcados por una particular mentalidad: monumentalidad, narración, decoro y dominio técnico, todo con un espíritu congelado y academicista hasta el extremo.

13. Manuel. Arias Martínez (coord.), *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca: Fundación del Patrimonio, 2001.

II. EL SEGUIMIENTO A TRAVÉS DE ALGUNOS EJEMPLOS¹⁴:

II.1. *La duplicidad de los modelos: la bisagra entre dos vocabularios*

Ejemplo del uso del doble lenguaje puede ser un curioso escultor que tenía su taller en el convento jerónimo de Olmedo (Valladolid), fray Rodrigo de Holanda, en cuya personalidad artística se ha reparado en época reciente¹⁵. La obra de fray Rodrigo utiliza un repertorio formal que combina con naturalidad dos fuentes gráficas diferentes, por un lado estampas de procedencia nórdica y por otro las grabadas en Italia por Marcantonio Raimondi a partir de los diseños de Rafael.

Sirva como ejemplo el uso de un detalle de la composición *José acusado por la mujer de Putifar*, estampa grabada por Lucas de Leyden (1494-1533) en 1512¹⁶. La expresividad y la caracterización psicológica de la escena le confieren una importancia especial. La pareja de figuras masculinas que dialoga en uno de sus flancos laterales es utilizada directamente como parte del acompañamiento de la Coronación de espinas, que tallaba hacia 1530 fray Rodrigo de Holanda, para uno de los retablos de la Mejorada de Olmedo, mostrando de qué manera la difusión de las fuentes funcionaba en sentido norte-sur.

Dios apareciéndose a Noe, estampa de Raimondi¹⁷ basada en una composición de Rafael utilizada en la bóveda de la Estancia vaticana de Heliodoro (1511): La figura femenina con dos niños aparece representada en la escena de la Matanza de los Inocentes de fray Rodrigo de Holanda en un retablo de la Mejorada de Olmedo (c. 1530). Una vez más la misma fuente se utiliza en este caso para representar la Alegoría de la Caridad en el banco del retablo de San Segundo de la Catedral de Ávila, que realizaban Isidro de Villoldo y Juan de Frías en 1549, dándole en este caso un diferente contenido iconográfico.

14. Una vez más, con la intención de no resultar demasiado prolijo, he optado por elegir algún ejemplo significativo, preferiblemente no demasiado conocido pero sí ilustrativo, de este proceso de evolución y de utilización de las referencias anteriores.

15. Manuel Arias Martínez, «Los retablos del claustro de la Mejorada de Olmedo y el escultor jerónimo fray Rodrigo de Holanda», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 6 (2002), págs. 6-13.

16. *The Illustrated Bartsch*, 12 (form. vol. 7, part 3), Nueva York: Abaris Book, 1981, pág. 153.

17. *The Illustrated Bartsch*, 26 (form. vol. 14, part 1), *The works of Marcantonio Raimondi and his school*, Nueva York: Abaris Book, 1978, pág. 11.

II.2. *Los maestros de la escultura en el segundo cuarto del siglo*

Es este un instante de auténtica perfección formal, de la consagración de un estilo personal que bebe en todas las fuentes y que da como resultado un producto de gran originalidad, a través de la asimilación tardía de las aportaciones y del seguimiento de la moda del norte. Elegimos tan solo a Alonso Berruguete, pero no es posible olvidar las aportaciones de escultores tan geniales como el francés Juan de Juni que, establecido en Castilla, supone una auténtica cima de la plástica europea de todos los tiempos.

II.2.1. Alonso Berruguete (1489-1561)

Berruguete acomete el uso de fuentes directamente tomadas del lenguaje clásico y del repertorio de los grandes maestros¹⁸ en una mezcla singular y personalísima con la tradición hispana que conocía a la perfección, tanto por tradición familiar como por formación. Está en Italia en 1510, como constata Vasari, y a su regreso a España lo encontramos llevando a cabo obras de enorme envergadura, especialmente orientado hacia la escultura religiosa, que es el campo más reclamado por la clientela hispana.

El retablo de la Mejorada de Olmedo (1523-1526). Se trata de una de las primeras obras que Berruguete acomete al volver de Italia, junto a uno de los artistas que más pronto se dejan vencer por el Renacimiento italiano, Vasco de la Zarza (†1524), quien hace de Ávila su centro de trabajo. El retablo deja ver en los espacios secundarios, elementos auténticamente tomados del mundo de la estampa y de la Antigüedad que Berruguete podía traer en su equipaje:

–Venus y Cupido: el grabado de Agostino Veneziano siguiendo una composición de Rafael¹⁹. En el banco del retablo se reinterpreta el modelo mostrando figuras afrontadas, con seguridad inspiradas en el esquema de la estampa e incluso en los dibujos que el propio Berruguete llevara entre sus objetos personales. La referencia mitológica en los espacios secundarios del retablo, que requería una interpretación más crítica.

–En este mismo retablo encontramos más referencias, como sucede con los *Grifos afrontados*, tomados de ornamentos de monumentos

18. C. García Gainza, «Alonso Berruguete».

19. *The Illustrated Bartsch*, 26, pág. 236.

romanos. Ejemplos en el *Codex Escorialensis*²⁰, donde se reproduce un friso muy similar procedente de las Termas de Tito, que no es más que uno de los muchos que decoraban los edificios de Roma y que se exhibían a comienzos del siglo XVI como testimonios del pasado. También aparece en el banco el motivo de la *Doble lira*, como elemento ornamental. El tema fue muy reproducido tomando como punto de partida la decoración del sitial de una fragmentada escultura de Júpiter que desde 1518 estaba en la Villa Madama y que sirvió de inspiración a muchos artistas. El mismo Júpiter se reproduce una vez más en el *Codex Escorialensis*²¹ y es muy probable que el motivo figurara entre las aportaciones de Berruguete. Vemos también su uso en un retablo de la catedral de Palencia un poco más tardío, pero sin duda con el mismo origen. El mismo diseño se representa en la estampa de Lucrecia, abierta por Raimondi siguiendo a Rafael.

*El retablo de San Benito el Real de Valladolid (1526)*²². Su concepción era elogiada a los pocos años de haberse concluido, cuando en 1539 Cristóbal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y los presente*, decía que la gloria de Berruguete era tanta que «si los príncipes Philippo y Alexandro vivieran agora, que estimavan los trabajos de aquellos de su tiempo, no ovieran tesoros con que se le pensaran pagar». La estructura misma del retablo supone una considerable novedad respecto a otros ejemplos de este tipo de máquinas. Se abandonan definitivamente los modelos centroeuropeos para iniciarse un nuevo camino, perfectamente visible en la venera bramantesca. La concepción escultórica también es una novedad con una lectura que incorpora la interpretación de los grandes maestros y de la antigüedad:

—El banco: los modelos de pilastras están tomados de candelabros romanos²³, también reproducidos por los artistas con esfinges y cabezas de carneros, que Berruguete adapta a una nueva disposición dentro de su particular estructura ornamental.

20. *Codex Escorialensis*, pág. 104.

21. *Codex Escorialensis*, pág. 114.

22. Respecto al desarrollo iconográfico ver Eloisa García de Wattenberg, «En torno a la iconografía del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid», en *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, VI Centenario 1390-1990*, Valladolid: Ámbito, 1990, págs. 195-208.

23. Phyllis Pray Bober & Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and Antique Sculpture. A handbook of sources*, Nueva York: Oxford University Press, 1986, pág. 94.

—Alegorías de las Virtudes, que hasta fecha reciente han estado identificadas como Sibilas, debido a su particular caracterización y a que la ausencia de atributos dificulta la identificación. Su origen está en las representaciones de las musas que aparecen en los antiguos sarcófagos romanos, releídas por los artistas del Renacimiento que las incorporan al imaginario del momento. La composición de Rafael, convertida en estampa por Raimondi, titulada *El hombre del laurel*, muestra una imagen que tiene que estar en el origen de las esculturas berruguetescas²⁴. El modelo de mujer acodada y de perfil, con un peinado recogido y un habilidoso plegado estaba siendo empleado en la pintura italiana, por ejemplo por Polidoro da Caravaggio.

II.3. *La asimilación total: Gaspar Becerra (†1568)*

El retablo mayor de la catedral de Astorga (1558). El concepto general del retablo tiene su fundamento en un vocabulario arquitectónico tomado directamente de los edificios romanos. El propio contenido narrativo de las escenas tratadas con la monumentalidad del lenguaje clásico, el tratamiento de los plegados, del peinado o el propio desarrollo anatómico tienen en Miguel Ángel y su entorno su referencia más clara:

—Bacanal, de Miguel Ángel, cuya estampa ha sido atribuida a Nicolás Beatrizet²⁵. La figura del hombre ebrio es la que sirve de inspiración directa al Cristo muerto en el regazo de María, al igual que algunos de los ángeles sirvieron para la base de la escultura de la Asunción.

La incorporación de los pequeños detalles supone una auténtica mimesis del pasado romano. Se trata de los espacios secundarios, con decoración vegetal o figurada inspirada en ejemplos concretos del mundo clásico, que Becerra importa directamente de Italia, a través de su contemplación directa²⁶.

24. Manuel Arias Martínez, Catálogo de la exposición *La belleza renacentista*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2004, págs. 32-33.

25. *The Illustrated Bartsch*, 29 (form. Vol. 15-2º), *Italian Masters of the sixteenth century*, Nueva York: Abaris Book, 1982, pág. 297.

26. Las referencias concretas a estos temas se desarrollan en Manuel Arias Martínez, «Diseños all'antica. Escultura marginal y policromía en el retablo de Gaspar Becerra», en *Actas del Simposio sobre La catedral de Astorga*, Astorga: Montecasino, 2001, págs. 221-255.

–Mujer acodada: procede de un detalle del llamado Sarcófago Mattei, con un gran éxito entre los artistas, reproducido, por ejemplo, en el Codex Coburgensis.

–Victorias tauróctonas: la relación con los motivos romanos, desde Mitra a los empleados en el Arco de Trajano en Benevento. Resulta curioso que Vignola sugiera su uso para emplearlo en la decoración de los frisos del orden corintio, donde Becerra lo empleará en Astorga, cuatro años antes de que el célebre teórico publique su regla. En ocasiones las novedades llegaban de esta manera antes de su publicación efectiva en el lugar de origen.



Relieve de la Coronación de Espinas. Fray Rodrigo de Holanda,
c. 1530. Museo Nacional de Escultura



Detalle de la estampa con la escena de José acusado por la mujer de Putifas.
Lucas de Leyden. 1512



Detalle de la estampa con la escena *Dios apareciéndose a Noe*. Marcantonio Raimondi a partir de composición pintada por Rafael de Urbino en el Vaticano, 1511



Detalle de la Matanza de los Inocentes. Fray Rodrigo de Holanda, c. 1530. Museo Nacional de Escultura



Estampa titulada *El hombre del laurel*. Marcantonio Raimondi a partir de composición de Rafael de Urbino



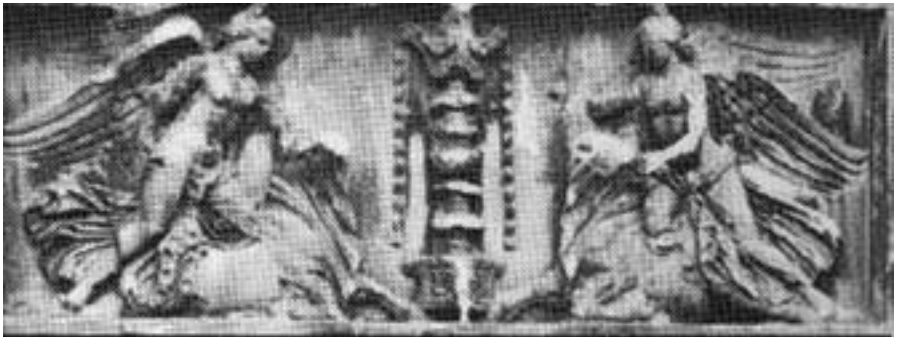
Alegoría de una Virtud, perteneciente al retablo mayor de San Benito el Real, Valladolid;
Alonso Berruguete, 1526. Museo Nacional de Escultura



Detalle de la reproducción en el Codex Coburgensis del Sarcófago Mattei de Roma



Detalle de mujer acodada en el retablo mayor de la catedral de Astorga;
Gaspar Becerra, 1558



Detalle de Victorias tauróctonas. Arco de Trajano en Benevento



Detalle de Victorias tauróctonas. Retablo mayor de la catedral de Astorga;
Gaspar Becerra, 1558

