

## En el IV Centenario de Alonso Berruguete

Con la deleitosa humildad que la obediencia impone, cumpliendo el acuerdo de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, me corresponde el honor de dirigiros la palabra en la solemne inauguración de curso, signada con el IV centenario de la muerte del escultor Alonso Berruguete.

Su extraordinaria personalidad artística, la importancia de su obra, que enoja el acervo retrospectivo de la Ciudad Imperial, la emotiva conmemoración de su eterna partida, obligan al recuerdo de su potencia creadora junto al prestigio que supo encarnar.

Cuando Alonso Berruguete nace hacia 1488 en la villa palentina de Paredes de Nava, Gil Siloe, Simón de Colonia, Juan Guas y Enrique Egas, saturados de mudejarismo español, hacen florecer en piedra la grácil labor de los entalladores, para crear un arte cortesano esencialmente anticlásico, de atormentada originalidad, anárquico y exuberante, que rivalizando con los atauriques árabes, convierte el alfiz en cordón franciscano, como fugaz llamarada que incendia la época de los Reyes Católicos.

Es el tiempo riente de nuestra Historia, en que una generación desbordante de energías cincela los campanarios de la catedral de Burgos en un vuelo cesáreo de flechas, cristianiza las blondas nazaries para revestir la austeridad monástica del Paular en el valle de Lozoya o finge un tejer de lorigas en la torre de Juan II del alcázar de Segovia; tiende el iris del tapiz heráldico en el colegio de San Gregorio en Valladolid, sueña nostalgias de ultreya en las conchas marinas de la mansión del doctor Talavera Maldonado de Salamanca o engasta puntas de diamante en el palacio del Infantado en Guadalajara, como símbolo opulento de una soberanía que se siente triunfal.

La Tierra de Campos, inmenso mar de espigas bajo el cielo

absoluto que el claro sol de invierno transforma en un cristal, fue el ambiente donde se desgranó la infancia y juventud de Alonso Berruguete, llenando de ansias infinitas su educación artística en el taller de su padre, el maravilloso colorista castellano enamorado de la luz, sobrio, elegante, que en su equilibrada sensibilidad logró paliar la inspiración naturalista de Van Eyck con la suave transparencia de sus corladuras.

En 1504 muere el pintor Pedro Berruguete, que con Elvira González había formado el hogar de Alonso; unos cuatro años después, el que habría de ser el más desconcertante escultor de la época, marcha a Florencia, donde a su actividad pictórica une el estudio de las obras de Donatello y Ghiberti, hasta que Miguel Angel, en una posible visita a Roma, consigue modelar definitivamente su creación estética.

Con el recuerdo de aquel Renacimiento iniciado en Toscana, al que Vasari asigna la noble misión de orientar el arte europeo desde las rudas formas bizantinas hacia la buena manera antigua, mientras que Ortega considera como lenta crisis entre un mundo gótico que muere y otro barroco que nace, Alonso Berruguete regresa al país natal en 1517.

Pero el influjo estético italiano que intenta eclipsar un arte creado por los ideales hispánicos de la Edad Media, se enfrenta con una cultura nacional encendida de originalidad, y al verse forzado a aceptar sus orfebradas normas, el grutesco florece con una gracia desconocida en la modalidad más expresiva de un imperio, que se agota en la defensa de la unidad religiosa de Occidente.

Con los títulos de magnífico maestro y pintor del rey nuestro señor, Alonso Berruguete proyecta, en Diciembre de 1518, el sepulcro del gran canciller micer Juan Selvagio para el templo de Santa Engracia en Zaragoza, que bárbaramente destrozado durante la guerra de la Independencia, corresponde al taller de Felipe Vigarny, con quien deseaba colaborar en la ornamentación de la capilla real de Granada.

Los restos funerarios que atesora el museo de la capital aragonesa, denotan la inspiración de Buonarroti matizando la espira barroca del ángel tenante de un escudo, la vibrante imagen central y las señoriles figuras laterales, donde el desbordado culto itálico de la forma queda vencido por el espíritu ardiente de Castilla.

Como Jacobo Florentino el Indaco, Alonso Berruguete ansiaba ser pintor; pero venturosamente para el arte español, que sólo hubiera registrado con su obra un oscuro manierista, renuncia a la ilusión de decorar el regio panteón granadino, y después de recibir el nombramiento de escribano de la Chancillería de Valladolid en Octubre de 1523, abandona la corte para continuar la luminosa estela que trazara el gran señor de Alexandre, Dominico Fancelli.

Desde el relieve de la Resurrección en la catedral valenciana, posiblemente contemporáneo del sepulcro de Selvagio, hasta 1525 en que se documenta el retablo de La Mejorada en Olmedo, Alonso Berruguete, con la inquietud pasional que estalla en un ambiente ensombrecido por la angustia cesárea de Carlos I, va impregnando de dolor humano acaso las más insignes esculturas de Europa.

Así nace un arte que, enraizado en el latente goticismo medieval, se vigoriza en Italia para presentir la exaltación de un barroquismo esencialmente cristiano, que en su anhelo de espiritualizar la materia comete grandes incorrecciones anatómicas, rompe la proporción en febriles estilizaciones y olvida el estudio detenido de la perspectiva, para ser violentamente anticlásico.

El concepto bizantino de que el templo es un cielo trasplantado a la tierra, se altera en Castilla con un ferviente deseo de inmaterializar la realidad para centrarle en el sagrario, quedando entonces supeditada la escultura a la función rectora del altar.

Los retablos se labran principalmente en madera de tejo, nogal, pino, álamo o peral, después de haber sido cortada en el menguante del mes de Enero y permanecer unos dos años secándose para que no se hienda; efectuada la talla, de la que en ocasiones se hacían modelos en cera o barro, quedaba la escultura en blanco, procediéndose más tarde a su policromía, con el fin de que la imagen se representara al natural, como si fuera viva.

Paradójicamente, se pretende conseguir el realismo interpretando calidades de esmalte en los desnudos, así como los brocados, damascos y brocateles para los paños, en fastuoso alarde de una suntuosidad incomparable. La policromía, con reflejos de laca, exigía reparar las grietas de la madera con cuñas, telas encoladas y a veces hasta grapas metálicas, plasteciéndose toda la talla muy sutilmente, de suerte que no se encubra nada del primor de la

conformar, porque la obra era muy falta y muy defectuosa, Alonso Berruguete reforma el retablo del monasterio de San Benito, terminándole en los comienzos de 1534; se hace preciso imaginar la dolorosa decepción del escultor ante su arte incomprendido, que debió estimar excepcional cuando escribe a Andrés de Nájera diciendo que se holgará señor de verle, porque aunque ha visto las buenas cosas que hay en España, ésta es tal que verá cuánta es la diferencia, hasta que Cristóbal de Villalón, cinco años después, logra reivindicarle, al considerar que no ovieran tesoros con que se le pensarán pagar.

En 3 de Noviembre de 1529, Alonso Berruguete inicia el proyecto del retablo para el Colegio de los Irlandeses en Salamanca, que como un destello del de San Benito, hace llamear con inquietudes extrañamente exacerbadas las imágenes del Calvario, San Bartolomé, San Andrés, San Pedro y San Cristóbal, para desatarse en la infinita desolación de la Piedad, fragante aún de poesía gótica.

Compuesto de un solo encasamiento central, se encuentra el magnífico retablo de la Adoración de los Reyes Magos del templo de Santiago en Valladolid, que Alonso Berruguete contrató en 21 de Junio de 1537, con Diego de la Haya; inspirada su ordenación en el altar labrado por Felipe Vigarny para la Capilla del condestable de Burgos, el gentil clasicismo de la Virgen, como un recuerdo de la Madona de los Médicis, domina la tumultuosa cabalgata de la Epifanía que hace temblar una tierra de ígneas esquematizaciones, hollada también por cortejos que parecen vencidos por el dolor, mientras las tallas de la Anunciación, el Nacimiento, la Virgen con el Niño, el Calvario y los donantes, mitigan con su templada actitud el tremendo dinamismo de la obra escultórica.

Nunca adquirió el arte de Alonso Berruguete mayores contrastes de ternura, violencia, incorrección y virtuosismo fundidos en sorprendente originalidad, que al intervenir en la sillería del coro de la catedral de Toledo, en 1 de Enero de 1539.

Proyectada por Alonso Covarrubias, quien recibió del cardenal Tavera el nombramiento de maestro mayor capitular, fechado en Dueñas el 15 de Octubre de 1534, se reúnen bajo su dirección en la Imperial Ciudad Diego Siloee, vecino de Granada, Felipe Vigarny, residente en Burgos, Alonso Berruguete, domiciliado en Valladolid y Juan Picardo, habitante en Peñafiel.

El cabildo metropolitano acuerda que la sillería debería labrarse en madera de peral, boj, nogal y pino facilitada por la catedral, durante un período de tres años; se asignaba a cada silla el precio de ciento cincuenta ducados, siendo las columnas de jaspe y el coronamiento de alabastro, extraídos por Guillén de Orellano, vecindado en la aldea burgalesa de Huerta del Rey, de las canteras de Espeja, Aleas y Cogolludo.

Alonso Berruguete tallaría las sillas y remates del ala de la Epístola, correspondiendo a Felipe Vigarny las del Evangelio y la silla arzobispal; pero al morir el escultor francés en Noviembre de 1542, dejando inconclusa la cátedra primada, se encarga de terminarla el imaginero de Paredes de Nava en Febrero del año siguiente, al mismo tiempo que contrata en mil quinientos ducados el grupo de la Transfiguración, con los relieves del Padre Eterno, el Tetramorfos, las escenas del Juicio Final, el Paso del Mar Rojo y la Serpiente de Bronce, que animados con la sonrisa pagana de tritones y nereidas, tasaron en 27 de Septiembre de 1548 Pedro Machuca, Juan de Juni y Jerónimo Quijano, en el prelado del cardenal Siliceo.

En colaboración con sus discípulos Francisco Giraite, Isidro Villoldo, Manuel Alvarez y Pedro de Frías, Alonso Berruguete tenía labrados, en Octubre de 1541, los treinta y seis tableros de nogal para las sillas corales y veinte de los treinta y cuatro relieves de alabastro que forman el guardapolvo del lado de la Epístola, donde acaso logró representar a personalidades contemporáneas del artista.

Excepto las tallas de los Apóstoles, que como el símbolo de la fe cristiana guardan un orden perfecto según el capítulo VI, versículos catorce y siguientes del Evangelio de San Lucas, Alonso Berruguete, lo mismo que en el retablo de San Benito en Valladolid, rompe toda sucesión, incluso cronológica, aunque con gran maestría consigue enlazar la Ley antigua con la nueva, buscando interpretar las sendas del dolor y el sacrificio.

La atormentada inspiración de Alonso Berruguete, que ofrece una estética más serena junto a una mayor preocupación por la belleza, sin olvidar su característica inestabilidad figurativa, crea la regia elegía de David, la imagen de Job lacerada por una miseria intensamente espiritual, la de Tobías gesticulante de dramático fatalismo, Elías desplegando su cabellera como un

llamear de antorcha humanizada, San Jerónimo con los anhelos de fiebre que abstraen al investigador, Moisés abrasado en fervores superando a la zarza, San Juan Evangelista con la enagenación del visionario de misteriosas profecías, Jonás inconsciente como un resucitado, Noé heraldo de la nueva humanidad que nace y Adán impasible ante la tierra que ha de regar con sudor, para ser enjugado por la grácil corrección de Eva, como un recuerdo de la suprema armonía de Miguel Angel.

En la forzada unidad que manifiesta el guardapolvo del coro catedralicio, Alonso Berruguete, al esculpir la genealogía de Cristo según el capítulo III, versículos veintitrés al treinta y ocho del Evangelio de San Lucas, impone el desnudo, convirtiéndole en espira al impulso del espíritu de Buonarroti en la figura de Matatías, saturado en la pasión de la angustia castellana en Matusalén y liberándose de toda influencia extraña a su temperamento en los relieves de Salé o Enoch.

Ceñido al texto del capítulo XVII, versículos uno al nueve del Evangelio de San Mateo, Alonso Berruguete hace brotar de sus cinceles el grupo de la Transfiguración, en una escena impregnada de intensa espiritualidad, que, rematando la sillería coral, es acaso la obra más perfecta del genial escultor palentino.

Dotándole de una maravillosa fuerza expresiva, con un personal concepto barroquista de la profundidad, la imagen dulcemente dolorida de Cristo parece arrancarse de la tierra amada, mientras entre los Apóstoles, vencidos por el fulgor del prodigio, San Pedro busca anhelante la luz que se esfuma y las manos hablan un idioma mudo, capaz de eclipsar a la más elocuente de las narraciones.

Muerta su madre en 1540 en Paredes de Nava; abandonado el cargo de escribano en la Chancillería de Valladolid en 1542; conseguido el señorío de Villatoquite en la misma fecha, para perderle después en 1556, Alonso Berruguete debió labrar hacia 1546 el indocumentado retablo del monasterio de Santa Ursula en Toledo.

El grandioso dinamismo que hace triunfar la íntima emoción religiosa sobre las incorrectas proporciones de la forma, se refleja en el venturoso encuentro de la Visitación, identificando a las figuras femeninas en una estremecida vibración que se aquieta en la talla de la Sagrada Familia, donde la mutilada escultura

de San José intenta ocultar, discretamente, la gentil belleza de la Virgen con el Niño.

La influencia estilística del coro de la catedral de Toledo, podía apreciarse en la Transfiguración que atesoraba el templo del Salvador en Úbeda, de la que sólo se conserva la calcinada imagen de Jesús, con su expresión violentamente acentuada en los gestos, recordando las atormentadas actitudes del Laocoonte.

En 20 de Agosto de 1554, Alonso Berruguete contrata por la cantidad de tres mil ducados el sepulcro del cardenal Tavera, existente en el Hospital de San Juan Bautista en la Ciudad Imperial. Continuando las directrices de Bartolomé Ordóñez en el mausoleo del insigne purpurado fray Francisco Ximénez de Cisneros, con su fauna imaginativa y tallas sedentes angulares, el sarcófago no pudo emplazarse bajo la cúpula del templo de San Juan de Afuera hasta 1612.

Un caudal de vida se desborda en los relieves de la Caridad, la imposición de la casulla a San Ildefonso, San Juan Bautista, Santiago, las virtudes, amorcillos, tritones y nereidas, palpitando entre los grutescos floridos que rodean el túmulo, mientras el trágico cadáver yacente gravita con la inmensa pesadumbre de la más descarnada realidad, con la ascética grandeza de la verdad absoluta, acaso la única tangible que se nos permite conocer.

El cardenal Tavera, que según Salazar de Mendoza nunca permitió reproducir su imagen a ningún artista, nos dejó esculpido por Alonso Berruguete el retrato más perdurable, porque obliga a meditar con el alma desnuda, como las máximas glorias mundanas sólo son verdura de las eras.

De 1557 es el retablo que Alonso Berruguete proyectó para el templo cacereño de Santiago, del que sólo debió tallar la imagen del Niño en la escena de la Adoración de los Reyes Magos, así como el relieve de la estigmatización de San Francisco, altar que terminaron sus discípulos, reformando el trazado original.

Coetáneos parecen ser el Crucificado que corona el retablo de Santa María en Cáceres, donde Alonso Berruguete acaso completara la labor de Maese Guillén y Roque Bolduque, pudiendo asegurarse la existencia del encargo de una obra para la condesa de Miranda, que, satisfecha en 1558, aún no ha podido ser identificada.

Alonso Berruguete toma posesión, en 1559, del señorío valli-

soletano de Ventosa de la Cuesta, cuyo nombre es todo un paisaje de la Tierra de Campos; pero ya el plácido renunciamiento que informa la senectud, invade el palacio en que sin duda se transformó aquella mansión, construida en la calle de San Benito de Valladolid en 1528, escenario de un vivir aristocrático que ilumina el resplandor dorado del ocaso.

Con gélida palidez de magnolia que se descompone en un definitivo aniquilamiento físico, Alonso Berruguete termina el sepulcro del cardenal Tavera en 6 de Agosto de 1561 y que reconocido en 13 de Septiembre del mismo año por Francisco Camontes junto a Nicolás de Vergara, aventaja con gran mejoría y bondad y arte al que labrara Bartolomé Ordóñez para contener los restos de Cisneros en la Magistral de Alcalá de Henares.

Entre el 13 y el 26 de Septiembre de 1561, en que un poder otorgado por Juana de Pereda y su primogénito declara haber fallecido, se desarrolla el tránsito de Alonso Berruguete.

Lo mismo que en su nacimiento, se desconoce la fecha de la muerte, así como el lugar exacto de su enterramiento en el templo de Santa María de la Asunción en Ventosa de la Cuesta; Salazar de Mendoza, en la crónica del cardenal Tavera, lacónicamente expresa cómo se remontó al infinito el alma de Alonso Berruguete desde el aposento del Hospital de San Juan Bautista en Toledo, quizá arrebatada en la gracia del éxtasis que tan genialmente supo interpretar, bajo el ritmo de unas saetas horarias que si señalan el paso inexorable de la vida, también la rompen por designio de Dios.

En su eterno destino, acaso encontró aquellos seres que tallados en el irrealismo de un sentido pictórico de la escultura, eran desgarros nunca imaginados sino de él mismo para Felipe de Guevara, nacidos entre alucinaciones febriles a juicio de Gómez Moreno, forjados no como son en la realidad, sino como él quiere que sean al parecer de Cossío, pero que en un desbordamiento de las normas estilísticas que logró someter, hace triunfar la estética platónica con el predominio de la belleza espiritual sobre la física, anticipándose al arte de Doménico Theotocópoulos.

En la dulce quietud de su última tarde otoñal, cuando las hojas ingravidas van cubriendo de viejos oros los senderos y quedamente la nostalgia enluta nuestro espíritu, es posible que Alonso Berruguete soñara con los chopos solemnes de su tierra



nativa escoltando el lento fluir de algún río bajo la nube cárdena que deja escapar un sol de rojos estertores, en las leves colinas de gualdos viñedos esmaltadas, en los ecos de un vuelo en la floresta o la tonada de algún pastor que marcha a Extremadura mientras la esquila de su ganado quiebra el cristal sonoro del véspero; pero la realidad le devuelve a Toledo, donde los árboles no son esbeltos como cirios votivos, ni el río se desliza blandamente con tímido temblor, ni la colina es cobriza, porque arde en la púrpura del ocaso, ni hay batir de alas, ni gritos remotos, sino llanura que se esfuma en el tenue cendal de la lejanía bajo un anochecer de grises plateados que baña una fría claridad lunar, y es entonces cuando quizá presintiera la extraña belleza de una aparición angélica, que anudando la vida humana que se extingue con otra que nace para la eternidad, eleva su alma en el barroco volteo de la más fabulosa campana, que si en la tierra dobla a muerto, comienza a cantar en los cielos la gloria del escultor, y pudo ser tan maravillosa la supuesta visión como para impulsar, decenios más tarde, los pinceles del Greco en el Entierro del Conde de Orgaz.

Emilio García Rodríguez

Académico numerario