



HIJO DEL
LAOCOÖNTE

ALONSO BERRUGUETE
Y LA ANTIGÜEDAD PAGANA





HIJO DEL LAOCOONTE

ALONSO BERRUGUETE
Y LA ANTIGÜEDAD PAGANA



El artista se descubre

PRESENTACIÓN

María Bolaños



«**N**o nos quitéis el Renacimiento, no podemos privarnos de él. Es la expresión de una actitud ante la vida; una inspiración para la humanidad; la época en la que deseáramos vivir». En estos términos retóricos suplicaba un supuesto coro de *idealistas*, imaginado por Johan Huizinga en 1920 para ironizar sobre la mitificación de este momento de la cultura europea. Casi cien años después, la palabra sigue despertando en nuestro inconsciente cultural ese mismo entusiasmo retrospectivo, que evoca una belleza serena, una atmósfera de armonía, donde los cuerpos se mueven con grave elegancia, despreocupados de las miserias del tiempo. No es solo un estilo artístico: es el despertar de la sabiduría y la dignidad humana, una manera deseable de ser y de pensar. Por eso, en la conciencia de los hombres, el término Renacimiento, más que un concepto técnico para uso de eruditos, es un grito de guerra.

Pero tal idea del Renacimiento como un refugio intemporal de orden y belleza, no da una idea justa y completa de aquella civilización. No solo dominaron la «tranquila grandeza» y la «calma clásica» que nos han transmitido los eruditos del siglo XVIII, como Winckelmann. Hubo paralelamente otras miradas, genialmente creativas, desde luego, pero bastante menos plácidas; y esta exposición sobre el primer escultor renacentista español, concebida bajo el signo del Laocoonte, transita, en buena medida, por esa vía alternativa.

Los estudios y artículos que componen este catálogo exponen detenida y sabiamente los problemas y derivas del entusiasmo laocoontesco. Baste recordar, de momento, que la escena de la agonía y muerte del sacerdote troyano y de sus hijos y las torsiones de las serpientes que se enroscan sobre sus cuerpos ha quedado en nuestra memoria como un icono de la teoría de las emociones y la personificación por excelencia del dolor humano. La obra, de época helenística, expresa la preocupación por los problemas del individuo y los giros del destino, en un clima de espectacularidad teatral. Su impactante originalidad radica no tanto en la mera imagen de las víctimas de un episodio trágico, tema usual en la escultura, sino en la congelación en el instante mismo de la matanza y en la insólita irrupción de las serpientes que estrangulan y devoran sus cuerpos a dentelladas. Por eso, el Laocoonte, además de ser una soberbia obra maestra del helenismo, actúa en un registro psíquico de significación universal. La serpiente es una fuerza animal irracional, un demonio destructivo y temido. Para el cristianismo,

El *Paragone* con la
Antigüedad en el arte italiano
de principios del siglo XVI

Vicenzo Farinella



En torno a la mitad de la segunda década del siglo XVI, Pietro Bembo, al inicio del tercer libro de las *Prosas de la lengua vulgar* (publicadas en 1525), cuando realiza un balance de la actitud «antigua» que unía a innumerables artistas en activo en la Roma de León X, ensalzaba por igual los nombres de Rafael y Miguel Ángel, identificados como los máximos protagonistas de este momento decisivo del renacimiento de la Antigüedad:

«Esta ciudad, por cuyas muchas y reverenciadas reliquias, ha perdonado hasta el día de hoy la injuria de las naciones enemigas y el tiempo, enemigo nada ligero, más que por las siete colinas sobre las cuales todavía se sienta; por ellas Roma se muestra a quien la mira tal y como es. Porque continuamente ve llegar muchos artífices de aquí y de allá, que estudian las bellas antiguas figuras de mármol y a veces de cobre, que o yacen esparcidas por cualquier parte o están pública y privadamente guardadas y tenidas en gran estima, y los arcos y las termas y los teatros y los otros edificios que todavía conservan alguna de sus partes en pie, y cuya forma reproducen en el reducido espacio de sus papeles o con la cera; y luego, cuando proyectan una obra nueva, miran esos ejemplos y, buscando el parecido a través de su artificio, asemejan sus nuevas obras a las antiguas; porque saben y ven que las antiguas se acercan más a la perfección del arte que las que se hicieron desde entonces hasta hoy. Esto han hecho más que nadie, Giulio [Giulio de Médicis, todavía cardenal en el momento en el que se ambienta la obra, ya papa Clemente VII en el momento de la publicación], vuestro florentino Miguel Ángel y Rafael de Urbino, el primero pintor, escultor y arquitecto [la calificación de arquitecto para Miguel Ángel se añade únicamente en la edición de 1549], el segundo también pintor y arquitecto; y lo han hecho tan diligentemente, que ambos son ahora tan excelentes y tan preclaros, que es más fácil decir cuán cerca se encuentran ambos de los maestros antiguos, que cuál de ellos es mayor y mejor maestro que el otro»¹.

célebres cartas en las que el artista florentino facilita a Berruguete (por lo que parece, sin éxito) poder ver en Florencia en 1508 el cartón de La batalla de Cascina²⁵, parece, por así decirlo, mediada por la pasión común que ambos profesaban por el conjunto antiguo que el artista español debió de estudiar detenidamente en una serie de dibujos y copias que, por desgracia, no parecen haberse conservado.

Este momento de entusiasmo por el conjunto hallado culmina, en 1510, en la así llamada «competición» para realizar una copia «de cera grande» del Laocoonte en la que participaron Rafael como juez, el florentino Jacopo Sansovino, que resultó ganador, el volterrano Zaccaria Zacchi, el boloñés Domenico Aimo, conocido como el Varignana, y Alonso Berruguete²⁶: una competición que parece acaecer justo en el momento en el que, en el paso de la primera a la segunda década del siglo XVI, en Italia se comenzaba a creer que era posible alcanzar la excelencia de las obras de arte antiguas, como se testimonia en la página de la obra *Prosas de la lengua vulgar* de la que hemos partido. Muy pronto, esta «comparación» entre lo antiguo y lo moderno planteará retos cada vez más ambiciosos. En Florencia, durante la segunda década del siglo, se encargará la realización de una réplica a tamaño real del conjunto escultórico de la Antigüedad para el rey de Francia, asignando la ejecución de esta a un escultor ambicioso como era Baccio Bandinelli (una obra que se considerará posteriormente tan lograda, en este proceso de emulación de la mayor obra maestra del arte antiguo, que convencerá hasta tal punto a sus patronos, que la retendrán en Italia para tener en la ciudad, en el patio del palacio Medici, un Laocoonte florentino): el escultor moderno, preguntado «si tenía valor para hacer un Laocoonte similar al primero», habría respondido, según Vasari, que «si no para hacer uno similar, sí se encontraba con ánimos para superar al de la perfección»²⁷.

En cualquier caso, será el mito de Miguel Ángel, artista que pronto se conocerá a todos los efectos como el «divino», al menos a partir de la tercera edición definitiva del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1532), el que cerrará definitivamente esta competición que había incendiado el arte y la crítica artística italiana durante las primeras décadas del siglo XVI, como señal de una supremacía definitiva conquistada por los modernos.



Baccio Bandinelli
Laocoonte
Gallerie degli Uffizi

Alonso Berruguete y el Laocoonte.

Erudición arqueológica y sentimiento
de la escultura en la Roma de
principios del siglo XVI

Tommaso Mozzati



Durante una larga estancia en Roma, en compañía del embajador portugués Dom Pedro Mascarenhas, Francisco de Holanda pudo conocer la ciudad en sus aspectos más innovadores sobre la vida cultural y, al mismo tiempo, disfrutó de las complejas reflexiones en torno a los célebres tesoros arqueológicos del patrimonio de la urbe. Entre los años 1538 y 1540, no solo aprovechó la oportunidad de familiarizarse con las novedades que agitaban el lenguaje pictórico y escultórico surgidas tras el «Saco» de Roma, sino que también plasmó una serie de pensamientos sobre la Antigüedad que se recopilarían en el «livre d'apparat» de las *Antigualhas*, colección de estudios gráficos de gran precisión filológica que se guarda en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial¹.

Entre esas páginas se conserva un estudio del grupo del Laocoonte, preclara composición realizada en mármol por tres artistas de Rodas —Agesandro, Polidoro y Atenodoro— según el testimonio acreditado por Plinio en su *Naturalis historia*: Francisco de Holanda tuvo la ocasión de dibujarlo cuando ya había sido dispuesto en su ubicación definitiva —al menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII— en el interior del Patio de las Estatuas del Belvedere, bajo la vigilancia de Jacopo Melegghino que, desde 1534 fue el «custodio de las antigüedades» del Vaticano por voluntad de Pablo III².

El análisis minucioso del artista ha sido reconocido por su particularidad relevante. Hans Henrik Bummer y Sylvie Deswarte-Rosa³ han subrayado la importancia de esta reproducción como el «mejor testimonio» de la disposición moderna que el mecenazgo pontificio concedió a la escultura. Los dos estudiosos también han puesto en evidencia que el dibujo es «el único [...] que muestra la restauración del grupo escultórico», es decir, la intervención de mejora de Giovanni



Francisco de Holanda
Laocoonte (Antigualhas)
Biblioteca Real de San
Lorenzo de El Escorial

Centrando su mirada en el sacerdote troyano, Sadoleto remite a sus partes laterales (al mencionar las actitudes diferenciadas de los hijos⁴⁰) o la zona superior o inferior de la figura⁴¹, mientras alude al ataque de las serpientes que encierran a los tres personajes en una «largo círculo»⁴² (la palabra utilizada es «orbis», que el latín clásico emplea habitualmente en el léxico astronómico para describir las circunvoluciones estelares, pero que también se usa en relación con el movimiento circular de las espirales de los reptiles⁴³). No se establece en los versos del poeta ninguna dialéctica frente-reverso y faltan, del mismo modo, referencias a la «profundidad» que, también en la frontalidad efectiva del grupo, por cierto no más acentuada que la que caracteriza al *David* de Miguel Ángel⁴⁴, podrían exigirse por la evidente presencia volumétrica de las estatuas.

En el contexto romano, era todo menos obvia semejante preferencia en la observación de las obras antiguas. Entre los muchos ejemplos posibles, basta echar un vistazo a la colocación inmediatamente anterior de las estatuas clásicas que llegaron al Campidoglio en 1471 con la donación de Sixto IV, para constatar que, en ese contexto, a menudo se garantizaba a las piezas arqueológicas (si bien no sistemáticamente) una visibilidad completa⁴⁵: es el caso del *Espinario* que, incluso en la primera mitad de los años 30, podía estudiarse «por detrás» en un sugerente boceto de Maarten van Heemskerck⁴⁶.

Frente a una operación de estas características, en el caso del *Laocoonte*, se debe suponer que, desde el momento mismo de su hallazgo, debió de intervenir una *auctoritas*, capaz de aconsejar, dada su competencia, la perspectiva más conveniente para la escultura. La elección solo podía recaer en Giuliano da Sangallo, quien se encontraba junto a la excavación en aquel mes de enero de 1506⁴⁷. A este propósito, resulta útil recordar cómo se expresó en primera persona sobre el *David* florentino; el arquitecto habría concluido, entre las distintas hipótesis, que el mármol de Miguel Ángel estaba «bien [...] del lado interior [de la Loggia dei Lanzi] junto al muro del medio, con una hornacina negra detrás en forma de caperuza»⁴⁸. Dicha consideración está en consonancia, de hecho, con la noticia oída en Roma por Trivulzio en la primavera de 1506 (a la que ya se ha hecho mención), según la cual el papa habría hecho preparar inmediatamente para el *Laocoonte* «una especie de capilla»⁴⁹; y si bien el léxico de las dos noticias resulta un tanto genérico, la plena coincidencia no deja de ser sugerente.

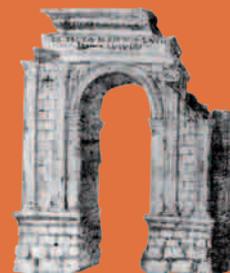
Berruguete, que se encontraba realizando una copia del grupo en el momento de su reubicación, en 1510-1511, debió de tener pleno conocimiento de semejantes ubicaciones; y habría podido, por tanto, reflexionar siguiendo un planteamiento alternativo —aunque no menos culto y extendido— al que había podido examinar en Toscana, en su estudio sobre



Invirtiendo afanes y hacienda en reunir esculturas clásicas.

Sobre algunos coleccionistas de
antigüedades en la España del siglo XVI

Miguel Morán Turina



El cardenal Granvela no podía imaginar los patios y las galerías del Escorial sirviendo de marco a la colección de antigüedades que, en un determinado momento, el también cardenal Fulvio Orsini pensó ofrecer al rey de España, junto con sus libros y sus valiosos manuscritos, para mayor ornato de la Biblioteca Laurentina¹. Felipe II no hubiera sabido qué hacer con aquellas estatuas. O, quizá, sí: almacenarlas en uno de los sótanos del Alcázar, donde lentamente se irían cubriendo de polvo junto a las que había heredado de su hijo, el príncipe don Carlos, y las que le había legado don Diego Hurtado de Mendoza.

Evidentemente, Orsini no conocía al rey ni, tampoco, cuál era el espíritu que alentaba ese gigantesco monumento a la Contrarreforma que se estaba acabando de construir en las estribaciones de la sierra del Guadarrama; pero el cardenal Granvela sí. Sabía que a Felipe II las únicas antigüedades que de verdad le interesaban eran las antigüedades cristianas, y las visigodas en tanto que a ellas se remontaban los orígenes de la monarquía y de la propia religión en España. Por eso sabía de antemano que si aquella oferta difícilmente podría despertar el interés del rey —la de los libros y los manuscritos por supuesto que sí, pero éstos formaban un todo con las antigüedades—, en ningún caso lo iba a hacer si su destino era El Escorial. Y, por eso mismo, cuando su amigo le pidió que se encargara de hacer las gestiones necesarias para llevar a cabo esa misión, le acabó convenciendo para que reconsiderara su proyecto y esperara una oferta del papa que él mismo se iba a encargar de negociar, como efectivamente hizo. Y lo hizo por dos razones distintas, aunque complementarias: el amor a Roma y el íntimo convencimiento de que sólo allí se apreciaban adecuadamente las inmensas riquezas que encerraba la ciudad.

En una de las múltiples cartas que cruzó con Orsini a cuenta de este asunto, Granvela le decía que «me duele que se hayan sacado de Roma estatuas y tantas otras antigüedades que andan dispersas por el mundo, muchas de ellas en lugares en los que no se entienden ni se aprecian»². Y, a pesar de que en ella se movieran hombres como Arias Montano o Ambrosio de Morales, el cardenal incluía la corte española entre estos lugares, pues aunque —como volvía a escribir un poco más tarde, remachando aquella idea— «sin duda alguna deseo

Al poco tiempo de morir su propietario, dos años antes de que concluyera el siglo, la Peña de Aracena cayó en el más absoluto abandono. Cuando lo visitó Rodrigo Caro, ya estaba «muy destruido» y apenas sabemos nada de cómo se encontraba organizado aquel lugar que Arias Montano tenía «adornado [...] con toda la decencia y curiosidades, que a tan gran huésped pertenecía»³². Pero allí estarían —aunque desgraciadamente ignoramos si colocadas en el interior de la casa o repartidas por el jardín— la mayor parte de las inscripciones, antiguallas, copias de esculturas clásicas y broncees que había reunido a lo largo de su vida, y las que había heredado de su amigo el pintor Pedro Villegas Marmolejo³³.

Tras largos años de guerras incesantes y muchas peticiones desatendidas por su rey, el duque de Alba suspiraba por conseguir al fin el permiso que le permitiera abandonar el gobierno de los Países Bajos y retirarse a su propiedad de Abadía porque, con su edad avanzada y su quebrantada salud, había llegado ya el «tiempo de dejar hacer la voluntad a la voluntad», en medio de «los campos y árboles verdes, aunque no rían»³⁴ y rodeado por las fuentes y esculturas de su jardín. Eso mismo era lo que más deseaba también el duque de Alcalá, que, al igual que el de Alba, a mediados de la década de 1560 ya estaba cansado de gobernar y sufría interminables dolores con la gota; pero, como le pasó a don Fernando — que regresó de Flandes para ir al destierro de Uceda antes de acabar sus días en Lisboa—, él nunca recibió la ansiada licencia y murió en Nápoles sin haber podido disfrutar del merecido descanso en aquel jardín arqueológico que con tanto cuidado se estaba construyendo en sus casas de Sevilla.

Retrato de Martín
de Aragón, Duque de
Villahermosa
Museo Arqueológico Nacional



El duque de Alba, el duque de Alcalá, el marqués de Mirabel soñaron con disfrutar en paz de sus últimos años dedicándose a entretener sus días con un ocio culto en «un lugar ameno por el sitio de la naturaleza»³⁵ y la belleza de las colecciones que habían reunido durante su vida y de las que, en estos casos, formaban una parte importante sus antiguallas.

Evidentemente, no fueron los únicos en hacer tal cosa en un siglo que había visto retirarse a un emperador y en el que se podía alabar la vida de la aldea y menospreciar la de la corte: también el conde de Portalegre, retirado en su «aldea hermosísima» de Condeixa, en las proximidades de Conímbriga, dedicó el final de su vida a escribir cartas, coleccionar pinturas, hacerse *coplero* y tener sus ribetes de anticuario³⁶, o el duque de Villahermosa, que abrumado por la tragedia de la muerte de su mujer y de su hijo y por la rebelión de Ribagorza, trató de combatir

La Antigüedad clásica
en España en la época de
Berruguete: mirando en el
espejo del pasado

Carlos Morán Sánchez



Sebastiano Serlio
*El tercer libro de la
Arquitectura*
Colección particular

Hubert Robert
*El dibujante del vaso
Borghese*
Museo de Valence

En el medioevo italiano del siglo XII surgen en Roma los *Mirabilia Urbis Romae*, atribuidos al monje Benedetto, que recopilaban las leyendas y tradiciones de la ciudad y funcionaron como verdaderas guías en las que los vestigios del Imperio romano estaban, como es lógico, presentes¹. Estos textos alcanzaron una gran difusión y fueron reelaborados y ampliados sucesivamente, añadiendo nuevas tradiciones y elementos legendarios. La percepción de las ruinas en los *Mirabilia* transmitía la desolación y abandono de los restos arqueológicos; aunque era evidente que los restos del pasado romano ejercían gran fascinación, en algunos contextos, su condición de elementos paganos había provocado cierto distanciamiento hacia ellos². No obstante, ya Gregorio el Grande o Carlomagno habían promovido, siglos atrás, una actitud que permitía el equilibrio entre la execración del paganismo y el disfrute de la belleza de los monumentos o los textos clásicos. Esta actitud derivará, a finales del siglo XII, en una gran curiosidad y voluntad de interpretar los vestigios del pasado que se materializó en la reutilización de los elementos antiguos en las iglesias y en la consagración de los lugares y objetos de la Antigüedad para el culto cristiano³. Esta curiosidad por el pasado explica, precisamente, el éxito y la amplia difusión de los *Mirabilia*.



Con estos antecedentes, el surgimiento del Humanismo en Italia comenzará a ver en las ruinas, a lo largo del siglo XV, un símbolo de la grandeza anterior y de un pasado que, si bien no puede recuperarse, sí es posible emular. La expresión *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* será el leitmotiv a partir de este momento: «la grandeza de Roma sus propias ruinas la muestran». Este concepto alcanza gran difusión y será utilizado por numerosos autores desde el siglo XVI hasta momentos muy posteriores como enunciado de la grandeza pasada romana; incluso habrá variantes que aplicarán esta expresión a otras ciudades de la Antigüedad como modo de considerarlas reflejo de Roma en ese espejo del pasado⁴.

monarca español encarga al «especialista en vistas urbanas» Anton Van den Wyngaerde, de origen flamenco, una serie panorámica de las ciudades españolas²⁴. Estas ilustraciones, junto con los mapas del reino que encarga a Pedro Esquivel y las *Relaciones Topográficas de los pueblos de España*, componen la descripción completa que el rey deseaba de España²⁵.

De este modo, A. Wyngaerde recorre el país plasmando en sus dibujos imágenes de las ciudades más conocidas e incluyendo numerosos apuntes sobre monumentos y otros vestigios del pasado. En algunos casos, eliminará las construcciones modernas para dar protagonismo a las antigüedades. Estos dibujos constituyen una de las primeras representaciones gráficas de los edificios antiguos españoles, que hasta el momento solo habían sido, acaso, esbozados. Las «vistas» expresan el interés por la ruina como objeto bello y poético representante de una época pasada de esplendor, la Antigüedad clásica. Así, Wyngaerde se detendrá en las ruinas de Tarragona, Itálica, Mérida o Murviedro (Sagunto) para dibujar sus teatros, inscripciones y otros restos arqueológicos.



A. Van den Wyngaerde
Detalles arqueológicos
 Arco de Bará y Torre de los
 Escipiones en Tarragona
 Murviedro (Sagunto)
 Sevilla la Vieja (Itálica), restos
 del anfiteatro



Catálogo

El maravilloso juego
entre la regla clásica y la
libertad de las formas

Manuel Arias Martínez



Fábulas, gentiles, Prometeo, fuego, Italia y luz, unos cuantos términos cargados de significado para hablar de una de las figuras más singulares de nuestra historia del arte; y con suficiente contenido para manifestar cómo, en el panorama historiográfico, Alonso Berruguete (c. 1489-1561) ha sido, sin duda alguna, una personalidad cuya fortuna crítica ha brillado siempre con una luz especial¹.

Frente a los inexplicables silencios sobre la escultura española, siempre a la zaga de la pintura, su carácter de artista multidisciplinar y sus propuestas arriesgadas y novedosas le otorgaron una consideración distinguida desde sus propios contemporáneos. Berruguete se convirtió en el escultor por excelencia del siglo XVI, en la mejor expresión del genio nacional, en el renovador de las formas y del aprendizaje, en el introductor del nuevo lenguaje renacentista, al fin y al cabo en nuestro particular Prometeo, como dijo Bosarte².

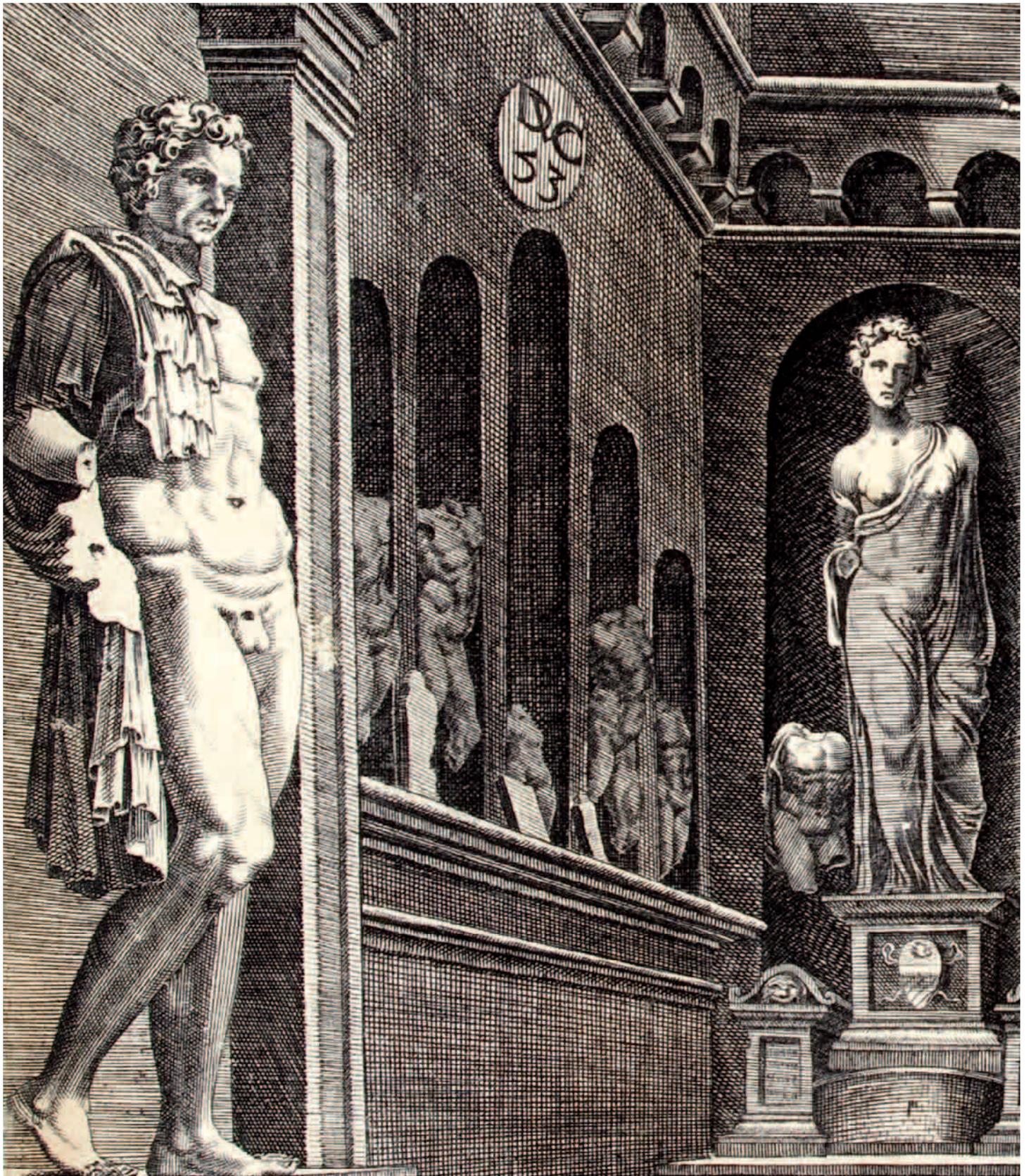
A su vinculación en Italia con los grandes maestros y a su contacto con la monarquía a su regreso a la patria, dos puntos clave que contribuyeron sin duda a consolidar en lo externo su fama, se unió un tercer aspecto que vendría a otorgarle la distinción de un especial protagonismo para disponerlo en una dimensión diferente. Y esa tercera circunstancia no es, de algún modo, un valor cuantificable, porque consiste en su capacidad para contagiarse del mundo de la Antigüedad redescubierta y excelsa en la Roma de los primeros años del siglo XVI, de estudiarla con detenimiento y de asimilarla para dar a luz un producto completamente especial.

Su singularidad no estuvo en beber de las fuentes de la arqueología romana y producir un remedo sin mayores perspectivas. Su catálogo no es el de una colección de réplicas miméticas, sino que muy consciente de lo que estaba sucediendo en un entorno en el que participaba activamente, fue capaz de digerir el alimento para trasladar al suelo hispano lo que se estaba llevando a cabo en Italia, con citas pero contra la norma³. Se trataba, como se puede observar en la obra descomunal de Miguel Ángel (1475-1564), de conocer el vocabulario, de dominar la regla que proporciona el fundamento para después romperla, para convertir lo clásico en anticlásico y crear algo nuevo que no se entiende sin el proceso en el que fue alumbrado⁴.

I

La luz de la
Antigüedad en Roma





Sin duda este conocido comentario con el que iniciamos el capítulo tenía su apoyo en lo que muchos años antes, en 1585, ya había dicho Juan de Arfe (1535-1600) sobre la singularidad de Berruguete, al tratar el tema candente de las proporciones, que venía a significar tanto un signo de distinción como una afirmación de procedencia italiana por encima de gustos personales¹³. Berruguete había introducido en España y desde Italia, el uso del canon vitruviano de diez rostros, el mismo que compartía con Diego de Siloe (†1563) o con Bartolomé Ordóñez (†1520), frente a la herencia del mundo medieval de los denominados *modernos*¹⁴.

El sentido de la proporción clásica dota al artista de un sello diferenciador, por encima de la subjetiva interpretación de la realidad que transmite su producción. Fue el que fundamentó su primacía, a pesar de todas las dificultades que pudieran originarse para llegar a comprender un lenguaje que, desde el punto de vista formal, resultaba difícil de asimilar por lo que tenía de innovador.

El propio Arfe suministraba más claves para entender su papel, al disponer como su continuador, lo mismo que reiterará Antonio Palomino (1655-1726), a otro español de formación italiana, Gaspar Becerra (1520-1568), «dos famosos della naturales / ambos en escultura principales», como las dos luminarias escultóricas del siglo XVI, totalmente distantes en cuanto a la expresión de sus logros, pero con muchos elementos en común a la hora de desterrar la «barbaridad que en España había»¹⁵.

Becerra, prematuramente fallecido en 1568, pertenecía a la generación siguiente a Berruguete, y ambos habían bebido en las mismas fuentes de la Antigüedad más excelsa, en las grandes creaciones italianas, y en ese astro indiscutible y longevo que era Miguel Ángel Buonarroti. Simplificando en exceso, se podría decir que Berruguete miró al techo de la Sixtina mientras que Becerra llevaba sus ojos al Juicio Final, dos fases unidas en el tiempo de las que obtener sus particulares frutos.

Porque lo cierto es que los dos parten de idéntico lugar para desembocar en sensibilidades distintas y en modos personales que, viniendo de la pintura como disciplina

con una idea política, de remedos imperiales de gran consistencia, que de algún modo se revitalizaban a la sombra poderosa del papado.

Su retrato, que figura en la exposición, procedente del Museo Diocesano de Burgo de Osma, es una interesante copia de la obra de Rafael conservada en la National Gallery de Londres, que el maestro de Urbino realizaba en torno a 1511-1512²⁸. El ya anciano pontífice había perdido el vigor guerrero que lo caracterizó y se contempla aquí como un sabio, sereno y reposado, como un filósofo de la escuela antigua muy alejado de lo que había sido su arrojada trayectoria política.

Desde fecha muy temprana se editaban libros en los que se recogían las maravillas de Roma, cuyo objetivo principal en muchas ocasiones era servir de guía a los peregrinos señalando los beneficios espirituales de las visitas a las basílicas o del conocimiento de sus reliquias, como en el que en esta ocasión aparece en la muestra, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma*, que ya es una edición de 1610 perteneciente a la Biblioteca Nacional. Pero desde el primer momento se colaban en los itinerarios piadosos, aspectos relacionados con los tesoros artísticos que custodiaban los templos, con las noticias referidas a autorías o a materiales que los prestigiaban y, entre ellos se incluían las joyas del Belvedere como los trofeos más preciados de esa valiosa *raccolta*, que suponía el culmen de la presencia viva de la mejor Antigüedad.

A su lado, los jardines del cardenal della Valle, de Galli y de tantos otros personajes de la Roma papal se enriquecían con las colecciones arqueológicas²⁹. En ese contexto, resulta del mayor interés recordar lo que señala Franzoni respecto al concepto de la tabla pintada por Maarten van Heemskerck (1498-1574) hacia 1550, mostrando a San Lucas retratando a la Virgen en el *cortile* romano del palazzo Sassi, conservada en el Museo de Bellas Artes de Rennes, como perfecta metáfora de la imagen del artista.

La representación entre fragmentos de estatuas y relieves paganos, proyecta la figura del

[Cat. 07]

Pieter Martire Fellini
*Tratado nuevo de las cosas
maravillosas de la alma
ciudad de Roma*
Biblioteca Nacional de España



Ese es el ambiente de trabajo en el que se desenvuelve Berruguete cuando desembarque en Italia, muy alejado de los esquemas gremiales hispanos, que incidirá positivamente en su formación, en unos años esenciales para su trayectoria futura. El método de estudio asentado en el dibujo y el modelado, impregnado en un entorno favorable a la comprensión y exaltación del pasado recuperado, formó parte esencial y diferenciadora de su viaje formativo.

Un contacto seguro con las colecciones y los jardines arqueológicos, potenciado desde las más elevadas instancias como sucedía con el propio papado, marcó para siempre su modo de trabajar y así lo trasladó a su taller español, al que los artistas y oficiales acudían «para mantener plástica»³⁵ y aprender de su enseñanza, una transmisión a través de la palabra y del dibujo, que proporcionaban las claves de un nuevo sistema de asimilación del conocimiento artístico.

Era en Italia donde se estaba configurando un vocabulario gestual universal, tomado del repertorio arqueológico, del que él participaba activamente, aunque termine por deformarlo. Berruguete, como los demás artistas de su generación, por la densidad y la calidad de los ejemplos, asimila esa larga colección de fórmulas, todo un prontuario de esquemas prefijados y reconocibles. Las relee, modifica y reinterpreta, a veces con citas de literalidad filológica y otras muchas con variaciones enriquecedoras que conservan la fuerza medular de la referencia, a pesar de los diferentes envoltorios, y ahí es donde se encuentra su singularidad y su novedad sorprendentes.

Si recordamos de nuevo la cita de Bembo, la metodología estaba clara. La intención de la contemplación era el estudio, porque ese era el modo de apresar los esquemas «en el pequeño espacio de sus cuadernos o de sus modelos de cera» que eran fácilmente transportables y que podían estar recordando en sus talleres unas pautas que se conservarían como tesoros. Y de ese modo, al proyectar sus nuevos encargos volverían a estudiar la referencia y «buscando el parecido a través de su artificio», lograrían ejecutar obras similares a las antiguas, donde se encontraba el ideal de perfección, pero no exactamente iguales, ya que era necesario el *artificio*, el genio personal.

No era precisa la similitud mimética, pero sí la llamada a aquello que había recibido esa sanción antigua de lo perfecto. En este sentido es muy elocuente el comentario que, a propósito del Orfeo realizado por Baccio Bandinelli por encargo del papa León X (1475-1521) para el patio del Palacio Medici de Florencia, anotaba Vasari:

«Imitó en esta obra el Apolo del Belvedere en Roma, y fue muy elogiado, y con razón, porque aunque el Orfeo de Baccio no está en la actitud del Apolo, reproduce muy acertadamente la forma del torso y de todos sus miembros»³⁶.



[Cat. 13]
Diego de Siloe
Cristo atado a la columna
Museo Nacional de Escultura



II

Sarcófagos y lecciones



La escasez de testimonios escritos en la historiografía española del siglo XVI es demasiado abundante y dificulta a menudo un acercamiento más natural al transcurrir vital de los artistas, a su percepción del entorno en el que se desarrollaban y a su mentalidad. Por eso la oportunidad de que se hayan conservado algunas opiniones, o ciertas noticias que, aunque pocas, contribuyan a paliar esas ausencias, permiten leer entre líneas y entender con mayor precisión de qué modo se comportaban y cuál era el proceso de conocimiento.

Esto sucede con el juicio, tantas veces repetido, de Alonso Berruguete sobre el sarcófago romano conservado en la abadía palentina de Husillos⁷⁶. Aunque quizás el comentario esté hinchado por pasiones patrióticas, ilustra lo que fue el proceso de aprendizaje y su aplicación: la contemplación y el estudio de las obras antiguas como fuente de nuevos recursos. El conocimiento creciente de la Antigüedad recuperada, no sólo a través de esos ejemplos excelsos como el hallazgo del Laocoonte, sino de la inmersión que Berruguete podía hacer en su estudio, permite ir más allá del recurso retórico de su aprendizaje en ese entorno y de proponer préstamos concretos.

Y en este sentido el comentario enlaza con un tema que contribuye a poner al artista en la más centrada dimensión de su entorno formativo, la valoración de los relieves de los sarcófagos como un precioso legado, como una verdadera academia en la que las habilidades de los antiguos hablaban por sí mismas. Es cierto que las esculturas de bulto eran elementos referenciales indiscutibles, pero el relieve proporcionaba un conocimiento del espacio y de la composición que venía a suplir la ausencia de la pintura, que por razones obvias, no se había conservado con tanta nitidez.

A propósito de la Adoración de los Pastores pintada por Domenico Ghirlandaio (1448-1494) para la Capilla Sasseti en Santa Trinita de Florencia, en la que un sarcófago romano adquiere un enorme protagonismo, Andre Jolles había dicho en frase célebre a Huizinga en 1921, que «el Renacimiento tuvo su cuna en una tumba»⁷⁷. La reflexión, como ha recalcado Settis, no es ni mucho menos gratuita. Los sarcófagos eran páginas parlantes de la historia, donde los artistas encontraban repertorios formales, soluciones compositivas y sobre todo la posibilidad de asimilar un poder de evocación que los transportaba a ese pasado idealizado. Al respecto es muy conocida la anécdota que refiere Vasari en su vida de Filippo Brunelleschi:

< [Cat. 25] *Detalle*



[Cat. 22]
Alonso Berruguete
Entierro de Cristo
Iglesia de Fuentes de Nava, Palencia

El juego de variantes para la disposición de esta figura aparece en otros de sus trabajos, manifestando su análisis sobre un recurso que estudia con habilidad, por ejemplo en la Circuncisión conservada en el Gabinete de la Galleria degli Uffizi⁸⁵, o en el dibujo de una figura masculina en esa misma actitud del Museo del Louvre⁸⁶, aunque en posiciones invertidas. Quizás el referente haya que buscarlo en composiciones como la Visitación de Pontormo para el pequeño claustro de la Annunziata de Florencia, de 1514, donde aparece una figura en primer término en actitud de diálogo con el espectador, intentando construir una escena más profunda, aunque Berruguete llevara a cabo una opción más atrevida⁸⁷.

Sin embargo es posible detectarlo en idéntica disposición en la composición grabada de este tema de la que se conservan dos estampas justificadamente atribuidas a su mano, en el British Museum⁸⁸, precisamente a la hora de establecer paralelos con la manera de organizar el grupo en la pintura de Fuentes de Nava.

[Cat. 22] *Detalle*

Alonso Berruguete
Entierro de Cristo
Detalle
British Museum

[Cat. 67] *Detalle*



Las posibilidades que ofrece el claroscuro para manejar el soporte colocan a Berruguete en una estimulante dimensión dentro la práctica artística. El trazado de la línea y la concepción del volumen aportan a la escena una idea fresca en cuanto al concepto, sin dejar de percibir una identidad indudable con su producción. El grabado se concibe con mayor simplicidad de recursos, eliminando cualquier resto de paisaje o de figuras en segundo plano, como una incursión en un mundo diferente.

Porque tanto en la tabla de Fuentes de Nava como en la del Museo Nacional de Escultura aparece un detalle singular y de extraordinario interés, que se elimina de la estampa. Al fondo, en un segundo plano, ese personaje femenino que se ha dado en llamar la *mujer desesperada*, esa figura que corre ante la desgracia y extiende los brazos poniendo de

III

Bajo el influjo del Laocoonte



La trascendencia para la historia del arte occidental del hallazgo del grupo del Laocoonte y sus hijos atacados por la serpiente, el 14 de enero de 1506 no es un hecho que sea necesario volver a poner aquí de manifiesto¹⁰⁵. En un contexto de valoración arqueológica de la Antigüedad llevado a sus últimas consecuencias, el descubrimiento del grupo que narraba el terrible episodio tomado de la *Eneida* de Virgilio, relatando el trágico castigo sufrido por la familia del sacerdote troyano, coronaba un proceso de cruce entre lo material y lo literario, que tenía su culmen en un conjunto fascinante.

La noticia de su existencia real venía proporcionada por el aval sancionador de Plinio y la valoración que el latino había hecho del grupo cuando hablaba de él en su *Historia Natural*, al situarlo físicamente en el palacio del emperador Tito, venía a destacar su carácter de superioridad, al tratarse de una obra que se disponía por encima de cualquier pintura o cualquier bronce. El conocimiento que los artistas tenían respecto a este género de fuentes literarias encontró aquí una conexión prodigiosa. No sólo se constataba la veracidad de la noticia, sino que la prueba daba buena cuenta de su carácter excepcional.

Desde el preciso instante de su descubrimiento el grupo suscitó una larga serie de temas de interés. Se convertía en una página viva de la historia en la que poner a prueba la enseñanza de los clásicos y su aplicación en la renovación artística protagonizada desde Italia. Desde la exaltación admirativa, y permanentemente reiterada, referida al bloque único en el que estaba fabricado de forma idealizada, hasta su propia fragmentariedad como producto de un hallazgo arqueológico, la comparación de la obra con otras disciplinas o la posibilidad de sentir con la imaginación los sonidos que emitía el propio sacerdote más o menos atenuados por el sufrimiento, todo era objeto de atención y de estudio¹⁰⁶. Francesco da Sangallo (1494-1576) contaba el momento del descubrimiento con estas palabras:

< Marco Dente
Laocoonte
Detalle

Real Biblioteca del
Monasterio de El Escorial.
Patrimonio Nacional

«Al Papa le hablaron del hallazgo de unas estatuas muy bellas cerca de Santa Maria Maggiore [...] El Papa ordenó a uno de sus funcionarios que corriera a decirle a Giuliano da Sangallo que fuera a verlas. Este se puso en camino inmediatamente. Como Miguel Ángel Buonarroti estaba siempre



[Cat. 29]
Alonso Berruguete
Sacrificio de Isaac
Retablo de San Benito
el Real, Valladolid
Museo Nacional de Escultura

cuna, o incluso levantando las extremidades en actitud juguetona, sino gateando, como ya se había pintado en el retablo salmantino, remedando modelos de la estatuaria clásica como los *putti* de la escultura vaticana del Nilo.

La figura poderosa de San José se carga aquí de un asombro que va más allá de un juego gestual, de acuerdo con esquemas que no se corresponden con el papel secundario y discreto del patriarca en la tradición iconográfica del episodio. La manera de colocar las extremidades superiores, su cabeza, con los cabellos crispados, el entrecejo fruncido potenciado con una policromía a punta de pincel y la boca abierta como si estuviera profiriendo un grito, se convierten en una relectura, ahora literal aunque fragmentaria, de aquel Laocoonte que Berruguete copiara en Roma, con la interpretación personal de las fuentes que le caracteriza.



La cita no es aquí *exemplum doloris*, sino *exemplum artis*. La intención no es transmitir el sentimiento de una figura sufriente, sino utilizar un esquema consagrado, dándole permanencia formal. Un uso tan fidedigno del modelo, comprobado en escasas ocasiones en la producción del artista, proporciona una interesante información al respecto. La adaptación iconográfica no impide un seguimiento muy próximo a la fuente. Si bien el tratamiento del rostro y la expresión gestual adquieren tintes que podríamos calificar como autógrafos, la pauta está muy presente, quizás mucho más que en cualquier otro paralelo que se haya podido establecer con su obra escultórica¹¹⁸. A ello se une la postura misma del personaje y la propuesta de flexión del brazo derecho, perdido originalmente en el grupo tras su descubrimiento arqueológico.

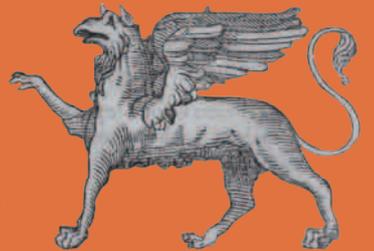
El debate generado sobre su colocación primitiva dio lugar a la existencia de dos posiciones enfrentadas: la que disponía la extremidad extendida, una opción que triunfaba en la reconstrucción realizada por Montorsoli a mediados del siglo XVI, y la propuesta por Miguel Ángel con el brazo flexionado tal y como sugería la propia distribución de la masa muscular¹¹⁹. Es cuando menos curioso que esta última opción, finalmente demostrada cuando apareciera el brazo original de la escultura a principios del siglo XX, era la misma que defendía Berruguete, como se puede comprobar en esta interpretación del grupo, alineándose una vez más con los planteamientos del Buonarroti y a pesar de sus diferencias en lo formal.

[Cat. 30] *Detalle*

Agésandro, Atenodoro y
Polidoro de Rodas
Laocoonte
Detalle
Museos Vaticanos

IV

Reinterpretando modelos





Nicolás Maquiavelo en el libro primero de su *Discurso sobre la primera década de Tito Livio*, escrito en 1513, explicaba de manera muy concisa las razones para la recogida de aquellos testimonios arqueológicos de la Antigüedad que en su tiempo se convertían en tesoros de prestigio. Ponía por escrito una intención compartida que ayuda a entender con claridad un ambiente común, todavía más útil en nuestro caso si pensamos que la reflexión se realiza en unas fechas en las que Berruguete respiraba el mismo aire en Italia:

«Pues teniendo en cuenta los honores atribuidos a la Antigüedad, y por poner un ejemplo, se adquiere un fragmento de una escultura antigua a un elevado precio, para uno mismo, a fin de honrar su casa y permitir su copia a los que admiran el arte de la escultura.»¹³⁶

Los objetos que tenían su procedencia en el mundo antiguo alcanzaban una elevada valoración porque servían a los coleccionistas para disfrutar de su presencia, para dignificar su casa, que se engrandecía con unas piezas que tenían consigo un carácter evocador y lleno de contenido, pero que también incrementaban su interés al servir de pauta y poder imitarse por quienes disfrutaban de aquel lenguaje reiterando gestos y motivos. Los restos regalaban recursos formales, colecciones que podían reiterarse, que ofrecían un vocabulario vigente, de ruptura con lo anterior y de enlace con aquel pasado glorioso que ahora volvía a cobrar vida.

El mundo del ornamento, a partir de esos catálogos de la Antigüedad se hace a través de un contacto directo como el de Berruguete en Italia, tomando el agua directamente de la fuente, y no a través de terceros, del uso intermedio y limitado de estampas o de un conocimiento a distancia de lo que en realidad estaba sucediendo. La historiografía italiana, y especialmente las noticias vasarianas, están llenas de datos concretos a este respecto que sirven para vincular el aprendizaje en ese contacto estrecho con los despojos de la Roma imperial.

Sobre todos ellos, desde el Coliseo a la Columna Trajana, podríamos reiterar aquí referencias escritas, pero en este mundo de lo decorativo hay que señalar de una manera especial la Domus Aurea como uno de los santuarios de peregrinación artística más afortunados, como uno de esos centros de aprovisionamiento esencial de motivos. La



fechas vuelven a permitir especular con la contemplación del grupo por el propio Berruguete, influenciado por las soluciones de Rafael en otros trabajos contemporáneos, que traspasará al retablo vallisoletano

El origen formal de estas esculturas se encuentra en la adecuación de moldes reinterpretados, aunque la soltura en el tratamiento, la rapidez de la talla y esa sensación de trabajo improvisado en su abocetamiento, les hayan proporcionado un aspecto que siempre ha servido para hablar en términos literarios, de la contemporaneidad de la obra berruguetesca. Lo cierto es que, como sucede en otras ocasiones, lo moderno está en el modo de acometer un tema de hondas raíces clásicas y en su capacidad para hacer un producto nuevo. La vista de perfil de mujeres emparejadas, dos a dos, acodadas y con las piernas cruzadas, reproduce una composición tomada con extraordinarias similitudes del catálogo anticuario, a través de la apropiación tan en boga de los restos arqueológicos romanos, bien por estudio directo, bien por el empleo del material gráfico a través de la difusión de la estampa.

Son variados los ejemplos que pueden sugerirse como fuente inmediata y probable, de manera que es preciso reparar, por señalar ejemplos, en los sarcófagos decorados con figuras de Musas como el que se conservaba en Santa María la Mayor de Roma, donde se contemplaba durante los siglos XV y XVI, con una notable difusión y conocimiento entre los artistas. Es un sarcófago del siglo II d.C., actualmente exhibido en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en cuyo frente se esculpieron las figuras alegóricas de las Nueve Musas, componentes del cortejo de Apolo en el panteón grecolatino¹⁵³. Pero, además de que los sarcófagos de esta temática forman un corpus abundante, hay muchos más ejemplos que pueden servir de paralelo.

El esquema postural se utilizó en la caracterización de algunas de estas criaturas mitológicas casi como algo codificado. Procedente de los fondos de la reina Cristina de Suecia y a través de la colección real, se conserva hoy en el Museo del Prado una maravillosa Musa apoyada, copia romana de modelos tardo-helenísticos, que muestran a una figura en actitud de sereno reposo, cubierta con un sutil manto que permite adivinar la anatomía que cubre¹⁵⁴.



Agostino Musi
El hombre del laurel
Colección particular



Anónimo romano
Sarcófago de las musas
Detalle
Kunsthistorisches Museum

[Cat. 62] *Detalle*

Polidoro da Caravaggio y
Maturino
Fresco del casino del Buffalo
Detalle
Roma

V

A la sombra de una
gran venera





El retablo mayor de la iglesia monástica de San Benito el Real, de Valladolid ocupa un lugar excepcional en el panorama de la retablística hispana y supone una obra crucial en el catálogo de Berruguete, sólo comparable a su ópera magna en la sillería toledana. Lo novedoso de su diseño arquitectónico y el efecto plástico de unas formas que rompían con los esquemas establecidos, supusieron la exposición de unas innovaciones sorprendentes, planteando una propuesta radical respecto a lo que se estaba haciendo en España.

El papel jugado por Berruguete como *comprimario* del manierismo florentino tiene aquí un hito crucial que no se ha valorado demasiado, tal vez por tratarse de un concepto espacial, menos tangible que lo que transmite una obra de pintura o escultura, o porque la consideración netamente arquitectónica de los retablos todavía tiene mucho camino que recorrer. Sin embargo hay que pensar que Berruguete está recibiendo la inspiración o aplicando sus conocimientos no sólo a partir del trabajo de los arquitectos que empleaban soluciones similares, sino de las mismas citas anticuarias con las que establecía contacto directo en su estancia italiana.

La apuesta vanguardista de la orden benedictina, al encargar su hechura a un artista llegado hacía apenas unos años de Italia, dice mucho a favor de una mentalidad y unas inquietudes en ningún modo ancladas en modelos recurrentes. La propia orden sufría un proceso de reforma interior que requería propuestas llenas de energía y con un carácter fuertemente propagandístico, pues desde Valladolid se lideraba un proceso de federación de las diferentes abadías bajo un proyecto común.

Este hecho contribuyó a que la fama del retablo (1526-1539) trascendiera muy pronto, considerándose una obra excelente digna de abultados elogios literarios como los dedicados por Cristóbal Villalón, que proponía una valoración directamente enlazada con gloria del pasado grecolatino, nada menos que con las empresas de Alejandro el Grande y Filipo de Macedonia, utilizando un *topos* de gran alcance que se vinculaba con la consideración del artista y su trato directo con los poderosos, curiosamente atribuyendo a su escultura las virtudes de un naturalismo completamente alejado de la realidad.

< Georges Chedanne
El Laocoonte en la Domus Aurea
Musée des Beaux-Arts,
Rouen

En el pasado clásico encontramos ideas que tienen un extraordinario parecido con el alzado de un retablo que rompía con los moldes establecidos, como sucede con el Ninfeo de Gerasa en Jordania o con el cerramiento de muchas de las basílicas romanas, que se remataban con una media cúpula, como sucedía en la basílica de Leptis Magna. A comienzos del XVI se estaba realizando una nueva cabecera en Santa María del Popolo de Roma, que respondía precisamente a este esquema tomando como pauta las indicaciones de Vitruvio para los remates de basílicas con media cúpula en venera, que ilustra Giovanni Battista da Sangallo (1496-1548), y que ponen de manifiesto la actualidad de unas soluciones en el interior de espacio sacros que Berruguete pudo contemplar y asimilar durante su estancia italiana¹⁸².



Antonio da Sangallo, el Joven,
*Estudios para arcos
triunfales*
Gallerie degli Uffizi

El atrevimiento de este diseño impactante en el interior de la estructura gótica de San Benito, supone un radical y sorprendente efecto renovador sobre la propia arquitectura, de manera que, en virtud del concepto proporcionado al mueble, el espacio se transformó y se *aggiorno* bajo tan gigantesco pabellón de madera dorada lleno de ornamento antiguo. Las novedades se ponían no obstante al servicio del mensaje, pues la venera era la base de un conmovedor Calvario que coronaba y cristianizaba el conjunto. Se producía una alteración radical de la arquitectura tardogótica del templo de San Benito, edificado en un tiempo récord desde los primeros años del siglo XVI, pero con un planteamiento retardatario, que no sugería ninguna innovación ni tomaba en cuenta ninguna de las innovaciones que estaban teniendo lugar en Italia.

Alonso Berruguete
Frontón
Retablo de San Benito el Real,
Valladolid
Museo Nacional de Escultura

Berruguete, utilizando un vocabulario releído, apostaba por una transformación arriesgada y radical en el espacio de San Benito. Además del uso rompedor de esa venera, que nada tenía que ver con lo que se había realizado con anterioridad, los remates de los dos cuerpos laterales se resolvían también con cerramientos que utilizaban frontones triangulares en los que confluían no sólo los recuerdos clásicos, sino las arquitecturas fingidas del techo de la Sixtina, que Miguel Ángel acababa de pintar con logrados efectos ilusionistas. Las figuras de soldados a la romana que resbalan por los laterales, que ya Azcárate relacionaba





Obras de la
exposición

[Cat. 01]

Anónimo madrileño
El fuego o Prometeo, 1675-1700
Óleo sobre lienzo. 246 × 106 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid
Depósito en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

[Cat. 02]

Pierio Valeriano (1477-1560)
Hieroglyphica, 1586
Libro
Fol. 38 cm
Biblioteca Histórica de Santa Cruz.
Universidad de Valladolid

[Cat. 03]

Anónimo romano
Prometeo y Atenea crean el primer hombre,
180-190 d.C.
Mármol blanco. 60 × 104 × 15 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid

[Cat. 04]

Diego de Sagredo (h. 1490-c. 1528)
Medidas del romano, 1541
Libro
Fol. 26 cm
Biblioteca Nacional de España

[Cat. 05]

Étienne Dupérac (h. 1535-1604)
Vista de Roma, 1575
Grabado. 35 × 50 cm
Colección particular

[Cat. 06]

Matthäus Greuter
Jardines del Belvedere en el Vaticano, 1640-
1653?
Aguafuerte. 23,5 × 34,5 cm
Biblioteca Nacional de España

[Cat. 07]

Pietro Martire Fellini (h. 1565-1613)
*Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la
alma ciudad de Roma*, 1610
Libro
Fol. 18 cm
Biblioteca Nacional de España

[Cat. 08]

Copia de Rafael Sanzio
Retrato del papa Julio II, h. 1520
Óleo sobre lienzo. 55 × 47,5 × 4 cm
Museo Catedralicio del Burgo de Osma,
Soria

[Cat. 09]

Dirk Volkertsz Coornhert (1522-1590)
*El patio de antigüedades del Palacio Sassi de
Roma*, 1553
Estampa. 36,5 × 28,8 cm
Colección Furió

[Cat. 10]

Enea Vico (1523-1567)
Taller de Baccio Bandinelli, h. 1550
Estampa a buril. 31 × 48 cm
Colección Furió

[Cat. 11]

Fray Rodrigo de Holanda
Retrato de Miguel Ángel Buonarroti, h. 1550
Retablo de la Vida de la Virgen,
Monasterio de N^{ra} S^a de la Mejorada de
Olmedo
Madera en su color. 24 × 81,5 × 3,5 cm
Museo Nacional de Escultura

[Cat. 12]

Pedro Machuca (c. 1490-1550)
Adoración de los pastores, h. 1525
Óleo sobre tabla. 120,5 × 98 × 10,2 cm
Museo Nacional de Escultura

[Cat. 13]

Diego de Siloé (h. 1490-1563)
Cristo atado a la columna, h. 1530
Alabastro. 33,7 × 22 cm
Museo Nacional de Escultura

[Cat. 14]

Círculo de Bartolomé Ordóñez
Virgen con el Niño, h. 1520
Piedra con restos de policromía
68,5 × 21,5 × 14 cm
Museu Frederic Marès

[Cat. 15]

Alonso Berruguete (h. 1489-1561)
Ecce Homo, h. 1525
Monasterio de N^{ra} S^a de la Mejorada

de Olmedo (Valladolid)
Madera policromada. 146 × 49 × 37 cm
Museo Nacional de Escultura

[Cat. 16]

Anónimo romano
Joven Pan con flauta travesera, 150-175 d.C.
Mármol. 137 × 48 × 36 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid

[Cat. 17]

Anónimo. Grecia continental
Eros, 300-150 a.C.
Terracota. 16,5 × 10,3 × 4 cm
Museo Arqueológico Nacional

[Cat. 18-19]

Alonso Berruguete (h. 1489-1531)
San Pedro y San Pablo, 1537
Retablo de la Epifanía
Madera policromada. 117 × 80 × 20 cm
Iglesia parroquial de Santiago Apóstol,
Valladolid

[Cat. 20]

Anónimo romano
Retrato masculino (Epicuro), finales siglo II
Mármol. 50 × 34 cm
Museo Arqueológico Nacional

[Cat. 21]

Anónimo romano
Sarcófago de la Orestíada, siglo II
Husillos (Palencia)
Mármol. 57 × 204 × 66 cm
Museo Arqueológico Nacional

[Cat. 22]

Alonso Berruguete (h. 1489-1561)
Entierro de Cristo, 1530-1540
Óleo sobre tabla. 100 × 90 cm
Iglesia parroquial de Fuentes de Nava,
Palencia

[Cat. 23]

Alonso Berruguete (h. 1489-1561)
Llanto sobre Cristo muerto, h. 1540
Óleo sobre tabla. 29,5 × 39,7 × 1,8 cm
Museo Nacional de Escultura

[Cat. 24]

Juan de Villoldo (h. 1516-1562)
Llanto sobre Cristo muerto, h. 1550