

Alonso Berruguete

en el Retablo de San Benito el Real
de Valladolid

DISCURSO

leído ante la

Real Academia de Bellas Artes de la
Purísima Concepción, de Valladolid

por

D. Constantino Candeira Pérez

en su recepción pública el día 23 de Enero de 1960

y contestación de

DON FRANCISCO ANTON CASASECA

Académico de Número de la Corporación



Alonso Berruguete

en el Retablo de San Benito el Real
de Valladolid

DISCURSO

leído ante la

Real Academia de Bellas Artes de la
Purísima Concepción, de Valladolid

por

D. Constantino Candeira Pérez

en su recepción pública el día 20 de Enero de 1960

y contestación de

DON FRANCISCO ANTON CASASECA

Académico de Número de la Corporación



DISCURSO
de
DON CONSTANTINO CANDEIRA PEREZ

SEÑORES ACADEMICOS:

Mis primeras palabras, al presentarme ante vosotros, un cuarto de siglo después de mi elección, han de ser para pedir os perdón por esta tardanza abusiva, y para daros las gracias por vuestra paciencia, demostradora del afecto personal de quienes han venido ocupando los altos cargos de esta ilustre Corporación a lo largo de un período de cambios, sustituciones y vicisitudes en el que casi todo se ha alterado para mí, excepto muy pocas circunstancias y entre ellas, vuestra buena amistad.

En los motivos de mi retraimiento, ha habido mucho de pereza, un tanto de desconfianza en la eficacia de mi aportación a vuestras tareas y, sobre todo, una invencible aversión a toda pública exhibición o vanagloria. Me abruma pensar en el significado del título de Académico Profesor de esta Academia de Matemáticas y Bellas Artes con el que voy a ser investido. Cuando la institución fue creada, en 1779, venía a remediar la falta de enseñanza de tales disciplinas, no incluidas en las Facultades de la Universidad, ni al alcance de quienes sintieran la vocación de su llamada o la necesidad de su manejo, amparado el monopolizado ejercicio del arte por inexplicables privilegios gremiales. En su franca decadencia, esas corporaciones, (con palabras de Don José Caveda), sujetaban las Artes «a un aprendizaje forzado, a prescripciones bárbaras, y a impuestos onerosos. Arbitras de su destino, a nadie era dado cultivarlas como una profesión, si no ingresaba en el gremio y se sometía a sus instituciones». Recuérdese, por caso extremo, entre otras pintorescas atribuciones policíacas, la del rústico pueblecillo extremeño de Portezuelo, con facultad para expedir título de «maestro» en cualquier oficio mecánico, por un tribunal de gañanes;

sin embargo valedero como el mejor y hasta exclusivo, mientras no se justificase mejor ejecutoria que la otorgada por aquella aldea, cuya sabiduría infusa se adquiría colectivamente en virtud de un privilegio del Emperador Carlos V.

En Valladolid, concretamente, la decadencia de los antiguos talleres de escultura, regidos por grandes o pequeños maestros cuyos nombres ha descubierto el ilustre compañero García Chico, había llegado a interrumpir una gloriosa tradición. El poder absorbente del Estado iba agrupando, en cambio, a su alrededor los nuevos «técnicos» y a los teóricos de diversas actividades sociales que, si no cambiaban las antiguas, tomaban al menos aspectos diferentes. Los más destacados individuos de la nueva generación cogieron en sus manos la tarea de levantar una España basada en un nuevo tipo de cultura, copiado en gran parte de modelos extranjeros, importados por la dinastía de los Borbones, unificando y centralizando usos y mandos.

En el campo de las Bellas Artes la prepotente Academia de San Fernando deshacía y construía a la vez y, «después de haber promovido la erección de las de Valencia y Zaragoza, contribuyó con igual empeño a que se propagasen en el Reino las escuelas de dibujo natural». Así nació la Academia de Valladolid, en humildísimos pañales, según se colige de las noticias que nos da el historiador de esta ciudad Don Matías Sangrador, como un centro de enseñanza de matemáticas, pintura y arquitectura. Quien quiera conocer el estado de la incipiente Academia a los cuatro años de su fundación, lea los párrafos (50 y 51 de la carta IV del tomo XI) del «Viaje de España» de Don Antonio Ponz, que dicen: «...estos años pasados se juntaron algunos caballeros celosos y otros aficionados a las nobles artes para ver como plantificar una escuela de dibujo», por el año de 1793, «con la esperanza de que se estableciera formalmente dicho estudio asisten los jóvenes para instruirse en una sala de las Casas Consistoriales, contribuyendo para los gastos los mismo concurrentes, a excepción de algunos muchachos pobres y que dan señales de aprovechamiento, por quienes contribuyen algunos de dichos caballeros». Este fue el nacimiento de nuestra Academia.

Las mudanzas de los tiempos nos han relevado de la obligación de contribuir con nuestros dineros y nuestra aplicación a unas disciplinas ajenas a nuestra competencia, y a la obra de misericordia de enseñar al que no sabe. De todo ello se encarga, con mucha mayor eficacia que la que hubiéramos podido obtener por nuestra cuenta, el paternal o si queréis el «padrastral» Estado. En realidad, hemos quedado reducidos a una peña de amigos, seleccionados por un grupo autodepurador. Quienes propusieron mi nombre para rellenar un hueco en vuestra asamblea olvidaron que importa, no sólo para su prestigio sino para su perduración, seleccionar individuos, más que versados en las disciplinas de las artes plásticas, capaces de hacer respetar los ideales de belleza codificables frente a los embates del mal gusto, y opongan a la agresividad con que hoy se ejercen toda clase de osadías un sentido de equilibrio y de mesura. Para esto, se necesitan condiciones especiales de temperamento y el convencimiento íntimo y profundo de estar cumpliendo un sagrado deber. Si mi manía de dar gratuitos consejos hubiese tenido la menor probabilidad de éxito, hubiese aconsejado a mis amigos académicos la antigua ocupación docente en otra de propaganda en la que pusieran su cátedra, literaria y periodística, los profesores que, aquí y fuera de aquí, honran a Valladolid.

Es lástima que a estas Cofradías, al ir restándoseles atribuciones de enseñanza, no se les haya ido encomendando otras funciones de asesoramiento y de obligada intervención en las determinaciones del poder público respecto a las artes plásticas. La absorción, cada vez más exagerada, por la autoridad constituida, de funciones administrativas ordenadoras que nada tienen que ver con la sensibilidad artística, ha puesto a menudo en manos tan ignorantes como atrevidas la potestad de elegir colaboradores o imponer soluciones, sin más títulos que los otorgados, en el mejor de los casos, por la confianza de un partido o por la autoridad política. Por ejemplo, la facultad dada a los Ayuntamientos para decidir en muchas cuestiones estéticas, por sí y ante sí, ha resultado fatal para el desarrollo del arte público y contraproducente a menudo en la protección del verdadero artista. No basta a contrapesar la inopia autoritaria

en el mejor de los casos, es decir cuando el asunto ha pasado «a suponer» de tal o cual, eso que se ha dado en llamar «la técnica» o «los técnicos». Un técnico artístico es, a menudo, el isómero de un artista técnico. La técnica o los técnicos, si añaden la característica preponderante de funcionarios o agentes de la autoridad, rara vez se desligan de sus apetencias o se desprenden de su servilismo burocrático. Contra esta proclividad muy humana debiera haberse enfrentado en buena política la madurez de una Academia entendida, (o si queréis «aficionada»), desinteresada y cortés.

Con esos tres calificativos, creo haber enumerado tres condiciones que se dan en todos vosotros y que distinguen vuestra compañía. Las tres merecerían glosarse por alguno de los exquisitos ensayistas que aquí doblan su ingenio con el título de Académico. Quizás, si mi imaginario tribunal estético llegase a ser realidad, la sigla de esta Corporación pudiera significar quitándole prosopopeyas: «Reunión de Amigos de las Buenas Artes». Entre ellas, ese arte de la convivencia y de la buena educación que tanta falta va haciendo en todas nuestras actividades y sin la cual no adquiere todo su sentido esa designación de bellas, que tenemos obligación de sostener los académicos, contra la actual glorificación de lo instintivo, la embriaguez de lo morboso o la exaltación de lo cerebral, como únicas sensaciones artísticas. Nosotros también sentimos más o menos, aunque al confesarlo pensemos, a veces, anteponer la excusa de un «por desgracia». Contra esta disyuntiva que nos plantea nuestra época entre lo animal y lo artificioso hace falta crear, para que perdure, un clima de paz espiritual, necesario refugio de muchos espíritus, con estas Congregaciones académicas, aunque haya de protegerse su existencia con el ceremonial de la función en que estoy actuando. Siempre será preferible un exceso de lo inocente que a nadie daña, al estricto empleo de lo justo sin provecho.

Reconociendo en primer lugar la insuficiencia de mis méritos y, en segundo término, la parcialidad de mi elección quiero que, cuando llegue el momento de abandonar en este mundo todas sus vanidades, y entre ellas esta medalla con que me dis-

tinguís, no me remuerda la conciencia por no haberos manifestado cuánto agradezco vuestra gentileza. Quiero dar gracias especiales, a Don Narciso Alonso Cortés, bajo cuya Presidencia fui elegido. A los que desde entonces han mantenido mi candidatura, en especial demostración de afecto, vayan en este momento solemne mi devoción y mi recuerdo, a Don Francisco Antón, por haber accedido a contestarme, a todos los Académicos por su presencia y al actual Presidente por haber transformado nuestras inelegantes controversias en esta platónica conversación.

Vengo a ocupar el sillón que dejó un compañero de profesión —o de oficio, diría más a gusto para quitar algo al énfasis renacentista de mi título académico—, vengo a sustituir en la Academia al arquitecto Don Teodosio Torres, cuya vida, casi desconocida para mí, viene a ser, como ha sido la mía, la de un arquitecto provinciano, en un ambiente de trabajo modesto, con características semejantes, idénticas, al fin y al cabo, en cuanto pasen unos cuantos años niveladores. Un arquitecto como yo, aunque con más méritos y mejores obras que yo.

Al evocar su recuerdo, mi inclinación me llevaría a retrazar su vida y hablaros del hombre; pero no he conseguido datos fehacientes y quizás el detalle de su actividad sería apartarme del camino que me he trazado.

Las obras de Don Teodosio Torres encajan en una de las épocas pasajeras por las que cada vez con más rapidez, resbala el gusto contemporáneo. La moda de la Arquitectura de su tiempo oscilaba entre la traducción del francés y la «readaptación» del plateresco; en esta indecisión que aun hoy priva por vestirse al día o a lo noble.

No he llegado a Valladolid a tiempo de conocerle bien. A pesar mío, faltarán en estas palabras de obligado homenaje a su memoria el calor y la efusión del recuerdo personal. Podría, con algo de insensibilidad humana sin duda, rellenarse el hueco reconstituyendo el ambiente artístico de la época en que vivió Don Teodosio Torres. Pero el intento de esta reconstrucción ideal tiene demasiados riesgos. No estamos todavía suficientemente lejos de ella para enjuiciarla con imparcialidad

y, por mucho que fuese mi esfuerzo en mantenerme neutral, ni podría serlo ni lo creeríais, aunque por casualidad lo fuera. Conozco y he vivido situaciones análogas a las de mi predecesor; porque esto que llamamos «ambiente» —el conjunto de circunstancias que rodean y donde se mueve y actúa una actividad profesional o artística—, aun desarrollándose con una cierta orientación, no se da al mismo tiempo en todos los lugares. En los días de Don Teodosio era difícil que las modas naciesen en una ciudad provinciana. La centralización política sufría, al mismo tiempo, la de la actividad artística. Ya había pasado la época de formación de mi antecesor cuando, coincidiendo con los anhelos de alcanzar personalidades regionales, se iniciaban la escuela catalana con Gaudí y Domenech, la cantábrica con Rucabado, y la sevillana con Aníbal ~~Alvarez~~ *González*.

En aquellos años finales del siglo XIX, los ideales artísticos o sociales aunque tuviesen origen foráneo, no adquirirían calidad de dogmas estéticos, mientras no procediesen de la capital del Reino, más que nunca unido después de la intentona cantonal. En la época de la restauración monárquica, los ideales artísticos o sociales, se propagan del centro a la periferia; lo que no significa, precisamente, que tuvieran su originalidad en el foco epicéntrico de la capital o no se debiesen a contactos con la civilización extranjera: como, por ejemplo la Exposición Universal de París. Para la zona geográfica a la que Valladolid pertenece, la historia de la Arquitectura pudiera simplificarse a la influencia preponderante de la moda central. Este influencia llega con rapidez o con parsimonia, según los casos. Es como una marea que al contrario de la natural, anega antes los lugares situados más en alto.

No es difícil para un arquitecto, con cierta experiencia profesional y más años que experiencia, retrotraerse con la imaginación al Valladolid de aquéllos en que el Sr. Torres ejercía su actividad. Aún quedan supervivientes entre nuestros conocidos, ejemplares de cómo se enjuiciaba mi profesión. Su testimonio me permitiría resucitar ahora, con grandes probabilidades de acierto, el ambiente en que hubo de moverse mi predecesor. Pero, como la tarea no es agradable y, al contrario, resulta ex-

puesta a deslizarse por el plano cómodo de la caricatura, también he de renunciar a ella.

Baste decir que el Valladolid de entonces no era el más propicio para desarrollar un talento arquitectónico, y que el cambio ha sido impuesto por circunstancias ajenas a la iniciativa local, salvo escasas excepciones. Valladolid ha tenido su merecido. Debo proclamarlo aquí, en respuesta a la censura corriente que dice, «si la ciudad no ha progresado más —(usemos los términos corrientes)—, la culpa recae sobre los técnicos de la edificación». Las obras de Don Teodosio Torres tienen el mérito raro de ser, al lado de las de los albañiles titulados que entonces ejercían, a gusto de la ciudad, su oficio, honradamente por lo demás, verdaderas creaciones de arquitectura. En ellas se une al profundo conocimiento de la técnica de su época y al juicioso e inteligente empleo de los métodos constructivos, un concepto ponderado de la composición. De la primera de las cualidades puedo dar fe por haber conocido y admirado muchos de los edificios que él levantó, y me atrevo a asegurar que nadie aquí en su época, y quizá después de él hasta tiempos muy recientes, construyó con mayor conciencia de su oficio. La segunda de sus cualidades que pudiera definirse con el calificativo de dignidad, le apartó de caer en exageraciones, tan frecuentes en el ambiente provincial. El Instituto de Segunda Enseñanza, y el Hospital Provincial y Facultad de Medicina son en sí obras logradas, donde con el ladrillo prensado de sus exteriores se ha conseguido una nobleza poco común. En el primero, en el cuerpo de coronación, apunta ya la tendencia historicista hacia un estilo castizo, acoplado a formas de origen francés. Estas predominan en el Hospital. La fluctuación de aquella generación en busca de un camino se resuelve al final de su vida, en el edificio de la Universidad, en una dirección francamente erudita, al intentar adaptar la nueva obra al barroquismo de la fachada principal. El intento era difícil y el éxito posible solamente para un genio. El caso de José Churriguera en la Sacristía de la Catedral de Salamanca no se repite a menudo. Dígase, además, en descargo del arquitecto Torres que, para poder triunfar en un género donde la decoración cuenta tanto hubiera necesitado el auxilio de una escuela de es-

cultores decoradores como lo encontró Fray Pedro de la Visitación en la familia Tomé. No es fácil resistir comparaciones que impone, ineludible, el programa de la edificación. Conozco por propia experiencia, la angustia de luchar alineado entre gigantes, y, en este caso, aún hubo de sufrir su proyecto, cambios y reformas de un continuador poco afortunado.

Pero, si se excluye la calidad de la decoración y se repara en la dificultad de lograr consonancia y armonía con algo tan definitivamente perdido para nosotros como el espíritu de una época pasada, en sí la arquitectura de la Universidad tiene sinceridad, decencia y conocimiento del oficio, cualidades que si no llegan de por sí a crear una obra de arte bastan para no caer en el ridículo. Ya es mucho ser buen y discreto artesano en estos tiempos, sin aspirar a la genialidad. Como dijo el clásico y como comprobamos cada día, para aquel a quien le falta ingenio y le sobra osadía, no hay medio entre la cumbre y la caída.

En la lista de actividades del Sr. Torres hay que mencionar sus intervenciones profesionales como restaurador de monumentos. Desmontó y reconstruyó el patio del Colegio de San Gregorio, conforme a los cánones vigentes en su generación, aún influenciada por el racionalismo purista de Viollet-le-Duc; inició la consolidación de la torre de La Antigua, luego tanteada por Agapito y Revilla y conseguida por Ricardo García Guereta en una serie de audaces intervenciones constructivas y estilísticas.

Obras suyas son, la Plaza de Toros, las llamadas «casas de Mantilla», —la manzana de viviendas más importante de Valladolid hasta las recientes creaciones estatales; cuyo aspecto exterior ha sido profundamente alterado, hace no muchos años—; la casa número 13 de la Acera de Recoletos; su propia vivienda, en la esquina de las calles de Santiago y Claudio Moyano, y, seguramente algunas más que ignoro. Con el nuevo Ayuntamiento y el edificio elevado en el ángulo de la Plaza Mayor con la Acera de Ferrari, los edificios enumerados son la muestra del estilo académico de la Escuela de Arquitectura de Madrid en los años primeros de este siglo.

ESTUDIO Y RECONSTRUCCION DEL
RETABLO DE SAN BENITO EL REAL,
OBRA DE
ALONSO BERRUGUETE

LA RECONSTRUCCION DEL RETABLO DE SAN BENITO

ANTECEDENTES.—En el año 1930 se me encargaba el intento de recomponer, para su instalación en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que a la sazón se fundaba, con los fondos del Museo Provincial, en el asendereado monumento del antiguo Colegio de San Gregorio, lo que quedaba del retablo mayor de la iglesia conventual benedictina de Valladolid. El retablo de San Benito había sufrido, como tantos otros valores del solar hispano, las vicisitudes del histórico humor ibérico, unas ineluctables, otras evitables y, aun algunas intencionadas. Las únicas que pueden excusar nuestra sensibilidad de aficionados son las debidas al natural estrago del tiempo o a defectos originarios de construcción. Por desgracia, en su original colocación en la iglesia, la estructura se resintió pronto de lo que diríamos hoy «falta de artesanía», como luego habrá de detallarse.

Entre los accidentes inevitables están también las modificaciones impuestas por cambios en los detalles del culto. Poco antes de 1800, época en la que el Padre Mazón informaba a Bossarte de los documentos contemporáneos contenidos en el Archivo del convento, se había sentido la necesidad litúrgica de colocar un ostensorio para el culto solemne del Santísimo, del que carecen los retablos de siglos anteriores. Para ello se arrancó el sagrario o custodia original primitiva y se montó en su lugar un tabernáculo de estilo barroco, entonces en boga, el cual, a juzgar por los pocos restos que aún se conservan en los almacenes del Museo, justificaba la irritación, siempre despierta cuando

de aquel arte se trataba, del académico viajero. Entre los estragos evitables, cuentan los causados como consecuencia de la desamortización al desmontar descuidada y brutalmente para su traslado al Museo Provincial de Bellas Artes, creado a raíz de la Ley Mendizábal, y al amontonarlos, sin orden, concierto, ni cuidado en los sótanos del edificio de Santa Cruz de donde, antes de la instalación en el de San Gregorio, sólo salieron para componerse con ellos, pedestales, basamentos u otros motivos para una pretendida «ambientación» de la instalación. La mezcla de elementos del retablo con fragmentos de otros más o menos coetáneos, la mutilación de los trozos por un ignorante acoplamiento, serrándolos cuando no era posible acoplarlos a la nueva función museísta y las recomposiciones hechas arrancando molduras, invirtiéndolas o sustituyéndolas por otras, entran en muestrario de lo que la presunción restauradora puede hacer. Por las fotografías antiguas del «Arxiu Mas» barcelonés quedan recuerdos de esta atrabiliaria, aunque por fortuna, sólo parcial destrucción.

Ponz y Bosarte habían descrito, en sus «Viajes», la obra; el primero con apresuramiento, con detalle minucioso el segundo.

Después de la expulsión de los monjes y de la recogida de la parte esculpida en el Museo Provincial que se amontonó en el desamortizado «Colegio de Santa Cruz», habían quedado en la iglesia de San Benito el armazón y algunos elementos arquitectónicos del retablo. Allí los vio el arquitecto y viajero inglés George Edmundo Street, a mediados de siglo, aludiendo a ellos con desprecio de goticista sajón, sin aportarnos noticias utilizables.

El único documento gráfico que quedaba de algún valor para su reconstrucción, cuando se me encargó la tarea, era un croquis levantado en 1881 al desmontar la armazón que aún quedaba en la iglesia. El dibujo original firmado por el Arquitecto Iturralde, se conservaba en la Comisión Provincial de Monumentos y un calco de él, en copia exacta, publicó Don Agapito y Revilla en el Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes (núm. 8-mayo-1926, pág. 87) como ilustración de su artículo «Los restos del Retablo mayor de San Benito». El croquis, cali-

ficado por mi erudito antecesor de tan malo y deficientísimo (son palabras tuyas literales), que «no permite un estudio de restauración de la magna obra», «ni poder deducirse como estaba el retablo», es, en efecto, un croquis demasiado simplificado en el que la «armazón» del retablo está representada con excesiva sobriedad, como si el apunte del natural se hubiese realizado esquemáticamente para completarlo luego por el mismo que había realizado el trazado y se hubiese entregado, para ponerlo en limpio, a un delineante que no supo interpretar el significado de los rasgos.

Hay que tener presente que, en el momento de hacerse el croquis, faltaban, según certificaba la Comisión que lo había encargado, muchísimos «detalles esenciales», como pilastras, frisos y basamentos. Tampoco figura en el croquis el zócalo; la línea de tierra está representada en él a la altura del altar; quedaban, sin embargo, aún «in situ» algunos detalles, como el cornisón horizontal curvo en el cual aún apoyaba, cuando el apunte se diseñó, la semicúpula del cuerpo central.

Ya faltaban los dos frontones sobre las dos alas de planta recta con sus remates, pero aún quedaban, además de la disposición esencial en planta y en alzado, otros detalles secundarios como los perfiles salientes de las molduras, las basas y los ábacos de las calles salientes, las pilastras del segundo cuerpo rasguñadas descuidadamente con la molduración invertida y, sobre todo, un conjunto del armazón.

El croquis de 1881 es suficientemente exacto en la disposición de la planta, en la ordenación y proporción de los alzados y en la situación de vanos y macizos. Faltan en él, porque se habían arrancado brutalmente, los nichos, las molduras, los pilares y traspilares, los frontones y las coronaciones centrales de florones, copas, candelabros, pilastras con cabezas de carnero, etcétera, que aún quedaban en los almacenes del Museo maltratados por los antiguos «conservadores».

Todo ello, o la mayor parte, iba sobrepuesto a la armazón, antes mal que bien. Las columnas abalaustradas, o por mejor decir «acandelabradas», necesitaban poco para separarse. Su inestabilidad motivada por el característico desprecio de Berruguete

a todo lo que pudiese incluirse en una ley, aunque ésta fuese la de la gravedad, arrancaba de la fecha de colocación del retablo. Pudiera aplicársele el dicho de «tente mientras cobro». Con el tiempo y con el encogimiento de la madera había sido preciso mantenerlas derechas por medio de grandes clavos que atravesando el vaso del balaustre entraban profundamente en la pilastra de transfondo. El brutal refuerzo sirvió para sostenerlo y, después de derribado, para guiarme con sus huellas en mi labor resucitadora.

En definitiva, a pesar de las afirmaciones de Agapito Revilla, el croquis defectuoso podía servir para un intento de recomposición, aunque era preciso interpretarlo. La intenté con entusiasmo y sin ayuda. Aún guardo el recuerdo del maestro, obstinadamente silencioso, en sus diarias visitas al salón del Museo mientras, poco a poco, y a la vista de visitantes y colaboradores, iba yo recomponiendo el rompecabezas berruguetino. Resentimiento ingenuo y disculpable de arqueólogo, sabio, amigo y compañero, al vislumbrar un posible competidor; defecto, por lo demás, frecuente entre críticos y artistas.

DESCRIPCION.—Para dar idea de lo que fue el retablo de San Benito, copiaré lo que escribía Don Isidoro Bosarte en 1803, tomándolo del trabajo de Agapito Revilla. (Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, núm. 6, mayo 1926).

«Consta el retablo de dos cuerpos generales. El primero se compone de doce columnas balaustradas, entre las cuales hay seis medallas de relieve, y dos cuadros, en el uno está pintado el Nacimiento del Señor, y en el otro la Huida a Egipto. Consta también este primer cuerpo de doce estatuas en sus nichos. El segundo cuerpo consta de otras doce columnas balaustradas. En él hay cuatro medallas redondas con cabezas de todo relieve, y son de tamaño natural. Contiene también seis tableros con relieves de niños, y dos cuadros en campo de oro. Además dos medallas historiadas, en las cuales la figura principal de cada una es de todo relieve, y seis estatuas en nichos. Sobre el entablamento de este segundo cuerpo hay una grandísima concha o almeja dorada presentada por su parte cóncava, y por remate

sobre ella un calvario según la costumbre de rematar los retablos en aquel siglo con la figura del Crucifijo, y las de la Virgen, y San Juan a los lados. Todo el retablo es dorado y pintado. Las figuras principales que hacen el centro del retablo son en el primer cuerpo la de San Benito echando la bendición, y en el segundo la Asunción de nuestra Señora acompañada de ocho ángeles. En el pedestal hay catorce estatuas pequeñas en nichos, que podrán ser de una vara de alto; pero no son iguales entre sí, y las hay mucho menores entre las aisladas. Los pedestales se adornan con colgantes, cartelas, mascarones, cabezas de carnero, y esfinges aladas con colas de serpientes. El zócalo con grandes tableros, y en ellos relieves de bichas y ramos de flores retorcidos. El retablo en su forma total presenta un semicírculo en el medio, y dos porciones rectas a los lados. Estas dos porciones rectas rematan cada una en un frontispicio triangular, en cuyos tímpanos hay figuras con sacrificios. Otras figuras hay sentadas y encorvadas sobre la cornisa del frontis, que parecen soldados pretorianos pertenecientes al calvario, y son a lo menos del tamaño natural.

»Toda esta profusión de figuras denota una gran fertilidad de ingenio, y una tenacísima memoria; pero se sostienen principalmente por la erudición de su autor; pues por lo demás es preciso reconocer que Berruguete, grande hombre como era, no alcanzó aquellas dos partes que son las hechiceras del corazón humano, y que lo manejan en todo sentido hasta dejarlo encantado, que son: la elegancia del estilo y la gracia de la enunciación».

EL CONTRATO DE COMPROMISO.—Las condiciones del contrato para el retablo de San Benito el Real en Valladolid, se firman el 27 de marzo de 1527. La «muestra» o boceto quedó en poder de Berruguete; la descripción que hace el documento de compromiso, después de señalar las dimensiones totales, —diez metros de ancho por catorce crecidos de alto—, asimila la disposición general a tres cuerpos verticales, formando en planta tres lados de un supuesto decágono, abiertos a modo de tríptico,

a los que se llama «ochavos» o «hiladas», indistintamente, originando cierta confusión.

En el «ochavo de en medio» han de ir tres representaciones —«historias»— exentas; primero San Benito, encima de él la Asunción y «en la tercera» el Calvario. Encima de estas «historias» «una venera por remate». A los costados de esta «hilada de enmedio» y, al parecer, completando el cuerpo central, dos calles —«entrepiezas»— una a cada lado, con imágenes de bulto del tamaño que «le pareciese» al maestro.

En cada uno de los cuerpos laterales —«ochavos de los costados»— tres cuadros de pintura, entre dos calles o entrepiezas con figuras exentas; unos y otras especificados por el Padre Abad.

En el banco, irían las figuras de los doce Apóstoles, exentas, en sendos nichos, pudiéndose aumentar el número de imágenes con la previa aprobación del Abad. En medio, la custodia.

El detalle de la decoración y ornamentación del retablo se dejaba por completo al arbitrio del maestro. Sólo se le exigía excelencia en los materiales: tejo y buen pino para la arquitectura, nogal para la imaginería; ésta toda estofada sobre oro, sin más plata que la que requiriesen los escudos heráldicos; indicación interesante por dejar abierta la posibilidad de que existiesen las armas del Abad o del convento, de las que no queda, que yo sepa, el menor resto.

La intervención personal de Berruguete se exige en el desbaste y en el acabado de rostros y manos de la escultura, y en la terminación de los cuadros o «historias de pincel».

El plazo de ejecución se fija en cuatro o cinco años. Se da por hecho que la obra valdrá más de lo que Berruguete cobre, en ese plazo, a razón de trescientos ducados de oro anuales y se somete lo que hoy llamaríamos recepción definitiva a la aprobación de lo ejecutado por cuatro peritos nombrados por ambas partes, y «se le dé y pague lo que por ellos fuere juzgado y tasado».

El tiempo de ejecución y asiento de la obra queda entre las fechas extremas de la firma del contrato, a fines de marzo de 1527, y la que lleva una carta de Alonso a Andrés de Nájera, pi-

diéndole le represente en la tasación final, fines de noviembre de 1532, asegurando que está acabado y asentado todo el retablo.

Es lógico suponer durante ese largo plazo una constante relación entre el artista y el monasterio, cuando gran parte de la ejecución dependía de la elección de asuntos y santos que el Padre Abad se había reservado. Quizás fuese para Fray Alonso del Toro un conflicto de conciencia el decidirse a dar la razón al bando opuesto a Berruguete, que se adivina en la pelea judicial, cuando, muy probablemente, para él no eran desconocidos los pretendidos defectos del retablo. Parece adivinarse una lucha interior; su gusto artístico y su concepto del deber como defensor de los intereses de la comunidad. Estos, según los «técnicos», resultaban lesionados por no alcanzar el nivel que cabía esperar de una obra tan bien pagada. ¿Cómo compaginar el daño material con el honor que suponían los muchos e innegables méritos del encargo? Adelantemos aquella frase de la primera entrega condicional, antes de las correcciones que el tribunal impone a Berruguete: «Aunque en ello era agraviado, lo consentía».

LA TRAGEDIA DEL FALLO ARBITRAL. — La presentación del retablo, con la introducción del arte nuevo que entonces llamaban «antiguo», fue en Valladolid algo así como un sensacional acontecimiento artístico. Justificaban la expectación la importancia del encargo; la fama del autor, poseído de su importancia hasta opinar, en escrito que se conserva, que era la obra suya en mucho la mejor de España; el cliente, la congregación de Castilla de la Orden de San Benito, la entidad de mayor altura y prestigio entre cabildos, cofradías, nobles o potentados de la ciudad, a la que la misma Colegiata Mayor cedía el paso, si no en prominencia social, en sabiduría y en riqueza; y el precio en que había sido contratado, cuya magnitud justificaba que se exigiese un resultado excepcional.

Sobrado conocidos son los incidentes que surgieron al entregar Berruguete su obra. Se había estipulado, según costumbre, que dos maestros, uno por el cliente y otro por el artista

examinasen la obra y dictaminasen si el encargo había cumplido el contrato de ejecución y si la obra reunía las condiciones de excelencias artísticas, de material y de maestría en consonancia con el precio estipulado. En caso de discrepancia, un tercero la decidiría.

Berruguete tropezó desde sus primeros intentos con la prevención declarada de los compañeros artistas, a quienes rogó le representaran. Tras una doble negativa, tuvo que acudir a un maestro extranjero, el pintor italiano Julio de Aquilis, de quien conocemos pocas e insignificantes obras. No logró de Aquilis reducir la enemiga del perito del convento, el maestro Andrés de Nájera; por lo que hubo de nombrarse el tercero en discordia, el escultor Felipe Bigarni o de Borgoña, artista de elevado rango social, que antes había trabajado en comandita con Alonso. Por fin, con fecha de 29 de Julio, de 1533, apareció el dictamen, francamente denigrador de la obra.

Se distinguía por su ensañamiento el maestro Andrés de Nájera. Su condena de la obra de Alonso nos parece hoy, cuando menos, excesiva. La verdad es que la obra de Berruguete es la de un genial artista, pero pésimo artesano, y no podía ser comprendida por un hombre para quien, ante todo, el arte consistía en aquello que los franceses llaman «métier»; en la ejecución impecable. Para Andrés no hubiese tenido importancia que la corrección se hubiese conseguido a costa de sacrificar algo que Berruguete estimaba más: lo expresivo. Las tachas de la ejecución que el maestro Andrés y sus compañeros señalaban en el retablo eran ciertas, ciertísimas; tan ciertas que Berruguete las aceptó en lo esencial.

Pero resultan tan extrañas para nuestra moderna sensibilidad, que se ha atribuido el repudio a la rivalidad de escuelas o de formaciones artísticas diferentes: gótica o flamenca en Andrés de Nájera, renacentista o italiana en Alonso Berruguete. Cruzada-Villamil, al emitir esa opinión, olvidaba que Andrés en su sillería para el mismo San Benito terminada muy pocos años antes, había admitido, en lo que fue capaz de asimilar, el arte que entonces llamaban «a lo romano» o «antiguo». Si las figuras en alto relieve de santos, protectores y reyes, con la

excepción de la silla del Monasterio de Burgos, saben a gótico, trabajan en los respaldos de la fila baja colaboradores de claro aprendizaje norte-italiano, entre otros formados en talleres de la escuela flamenco-española. La decoración de la sillería, la que vegeta exhuberante sobre todos los miembros activos o pasivos de los escaños es, aunque con acento norteño, tan «grutesca» o más que cualquier otra serie de bajorelieves platerescos contemporáneos. En suma, el propósito artístico de la sillería de San Benito tiene los ojos puestos en Italia, aún a través del mismo Guillén de Holanda. El atraso estilístico de la obra de Nájera respecto a la de Berruguete es, sin embargo, evidente. En el retablo de San Benito, Alonso Berruguete consigue una solución de conjunto con unidad grandiosa en el trazado, cuyo único antecedente español sería el retablo de la Capilla Real de Granada, más modesto, ejecutado por Bigarni, significativamente, durante el período de colaboración con Alonso. Mientras la sillería que Andrés dirigió repite disposiciones tradicionales y se ejecuta por artistas sin homogeneidad en su orientación, venidos de los estados latinos o germánicos del Emperador, la dirección del retablo de San Benito subordina el detalle a una maestría absoluta hasta tal punto que, sabiendo que es obra de muchas manos, podríamos aceptar la ejecución como de las de Berruguete.

Parece como si Andrés de Nájera, después de haber recibido una carta de recomendación, cuyo texto de conserva, en la que Alonso, impúdicamente, encomiaba los aciertos de su propia obra, obedeciese a una reacción de artista mediocre, resentido ante la presencia arrogante del genio. Algo de esto debió suceder, quizás de modo inconsciente. Aunque hubiera existido prevención y probablemente antipatía hacia el genio, no creo que Andrés, cuya integridad moral se adivina en la manera de ser nombrado por el Convento vallisoletano de San Benito, padeciese ese feo vicio, tan de artistas y de españoles: la envidia. Si acaso, reaccionaría con indignación ante lo que un buen artesano como él juzgaba inadmisibles en cualquier encargo, fuese o no artístico. Seguramente, él había pasado las rigurosas pruebas ante el tribunal del gremio antes de alcanzar el título de

«Maestro» con el que la gente contemporánea y la posteridad le designa, título obtenido después de un laborioso aprendizaje, subiendo grado a grado los escalones que era preciso ascender a un «gentil» oficial de entonces. En un artífice así, la protesta ante lo que Gómez Moreno llama expresivamente «chapuicerías» de Berruguete, son naturales y explicables, sin tener que apelar al resentimiento ni a prejuicios de escuela. Es la reacción lógica del buen oficial en presencia del artista falto del dominio de su técnica. Y entonces parece explicable contestar a aquellas frases de la carta dirigida a Andrés: «Señor..., el retablo os contentará mucho y, aunque v. m. ha visto las buenas cosas que hay en España, ésta es tal que verá bien cuánta es la diferencia que hace», con la frase del preámbulo de la «Sentencia arbitral»: «la obra queda muy falta y muy defectuosa».

Luego viene una enumeración aplastante de faltas y defectos y el modo de enmendarlos. ¿Cuáles son las reformas exigidas? Trataré de concretarlas. Debo advertir que no conozco el original del documento y sólo puedo utilizar la transcripción que copia Martí y Monsó en sus «Estudios histórico-artísticos», tomada de Cruzada-Villamil, en el que hay alguna lectura evidentemente defectuosa, pero que no es difícil enmendar.

El examen y el manejo de lo que quedó del retablo me ha convencido de que, al contrario de lo dicho por Martí, con un criterio de historiador romántico exaltando una supuesta rebeldía de Berruguete, a quien supone haberse negado en redondo a ejecutar las enmiendas que se le imponían, el autor reformó su obra en la medida que era susceptible de enmienda, con dignidad, pero sin obstinación.

Repasemos los reparos señalados por los árbitros, trasladándolos al lenguaje actual. Primeramente: El sotabanco está sin terminar y las figuras no caben en sus nichos; hay que añadir una repisa de medio pie para que las imágenes tengan apoyo, aparte de dorar los fondos en su totalidad. Segundo: Deben des- prenderse, remover y aplomar los dos zócalos de los cuerpos laterales con el banco que llevan encima y correrlos hacia el cuerpo central añadiendo los trozos de la moldura superior donde falta el «cornijal». Tercero: Debe achicarse la Custodia en anchura,

«Maestro» con el que la gente contemporánea y la posteridad le designa, título obtenido después de un laborioso aprendizaje, subiendo grado a grado los escalones que era preciso ascender a un «gentil» oficial de entonces. En un artífice así, la protesta ante lo que Gómez Moreno llama expresivamente «chapuicerías» de Berruguete, son naturales y explicables, sin tener que apelar al resentimiento ni a prejuicios de escuela. Es la reacción lógica del buen oficial en presencia del artista falto del dominio de su técnica. Y entonces parece explicable contestar a aquellas frases de la carta dirigida a Andrés: «Señor..., el retablo os contentará mucho y, aunque v. m. ha visto las buenas cosas que hay en España, ésta es tal que verá bien cuánta es la diferencia que hace», con la frase del preámbulo de la «Sentencia arbitral»: «la obra queda muy falta y muy defectuosa».

Luego viene una enumeración aplastante de faltas y defectos y el modo de enmendarlos. ¿Cuáles son las reformas exigidas? Trataré de concretarlas. Debo advertir que no conozco el original del documento y sólo puedo utilizar la transcripción que copia Martí y Monsó en sus «Estudios histórico-artísticos», tomada de Cruzada-Villamil, en el que hay alguna lectura evidentemente defectuosa, pero que no es difícil enmendar.

El examen y el manejo de lo que quedó del retablo me ha convencido de que, al contrario de lo dicho por Martí, con un criterio de historiador romántico exaltando una supuesta rebelión de Berruguete, a quien supone haberse negado en redondo a ejecutar las enmiendas que se le imponían, el autor reformó su obra en la medida que era susceptible de enmienda, con dignidad, pero sin obstinación.

Repasemos los reparos señalados por los árbitros, trasladándolos al lenguaje actual. Primeramente: El sotabanco está sin terminar y las figuras no caben en sus nichos; hay que añadir una repisa de medio pie para que las imágenes tengan apoyo, aparte de dorar los fondos en su totalidad. Segundo: Deben desprenderse, remover y aplomar los dos zócalos de los cuerpos laterales con el banco que llevan encima y correrlos hacia el cuerpo central añadiendo los trozos de la moldura superior donde falta el «cornijal». Tercero: Debe achicarse la Custodia en anchura,

por quedar el sitio estrecho para la que se hizo, al juntarse los dos zócalos de los paños laterales y quitarle altura, porque el segundo cuerpo no corresponde al trazado del primero. Cuarto: Deben correrse las molduras del retablo por detrás de ella. Quinto: Que Berruguete sustituya la imagen de San Benito y en su lugar «ponga otra... en pie o sentada...», nunca en esa inestable actitud de incorporarse; aún más, el cambio de figura se impone «por estar muy defectuosa en muchas cosas interiores y exteriores, como el dicho Berruguete sabe». Sexto: Que se cambien las parejas de niños desnudos por figuras en nicho. Séptimo: Que se coloquen las columnas abalaustradas en el ángulo que les corresponde y «se fijen y aseguren, porque ahora no lo están» y, Octavo: Que se embutan las escenas en los encasamientos, donde el relieve sobresale del haz, y se completen lateralmente para que llenen el espacio que ocupan entre pilares.

Toda esta agria crítica, recreándose en señalar defectos, equivalía a descalificar a Alonso como artista y, más aún, como artesano, y a reducirle, si no a anularle, el beneficio económico de la obra. Se le comunicó solemnemente a Berruguete el 1.º de agosto de 1533, fecha aciaga en la vida del Maestro. No obstante la humillación, Berruguete, al serle comunicada la sentencia arbitral, por soberbia quizás, quizás por cautela, contesta que «lo oía», sin comprometer su conformidad con el fallo. No sabemos lo que habría de ironía en el gesto del retablista.

Como dije antes, Martí y Monsó supone que las condiciones de la sentencia quedaron incumplidas. «Las modificaciones —dice el benemérito historiador del arte vallisoletano— que los jueces mandan efectuar en el retablo, se notificaron a las partes para que lo guardasen o cumpliesen; éstas lo aceptaron y... «a renglón seguido dice el Abad que él y todo el Convento están satisfechos del retablo y que Berruguete no tiene obligación de hacer en él cosa alguna». No tiene en cuenta Martí que entre la fecha del día en que se notificó el fallo al Abad y al artista, 29 de julio de 1533, y el 14 de enero de 1534, en el que ambos se conforman, éste con la tasación y aquél con la obra, «ansí como agora está», median seis meses; el tiempo suficiente para po-

derse ejecutar todas o parte de las enmiendas especificadas por el tribunal de peritos.

Es natural que el insigne y benemérito Martí, mezcla de caballero, erudito y artista, se dejase llevar por su temperamento y por la corriente romántica de su época. Martí, apasionado por nuestro artista, le supone indignado ante un atropello cuyo móvil era «la rivalidad de oficio», y quiere que reaccione ante la injusticia caballerescamente, como un hidalgo de capa y espada, intransigente en la defensa de su honor. En Berruguete o en cualquier artista coetáneo, el concepto de la dignidad profesional no es precisamente el actual, ni a él cabe extender el código de honor. Nada autorizaba a Berruguete a darse por ofendido en un negocio artístico, pero encajado en el marco mercantil de un contrato.

Lo que conocemos de la vida de Berruguete (y a veces sobran noticias), nos lo retrata como hombre de un invariable sentido práctico, muy poco caballeresco. Por eso me parece increíble que, ante el fallo condenatorio del tribunal de peritos, adoptase una postura de arrogante oposición. A su agudeza pragmática no se le podía ocultar que la resistencia al fallo de tres eminentes artistas, uno de ellos nombrado judicialmente como tercero, y que la lucha contra la poderosa e influyente comunidad benedictina, tenía todas las probabilidades de ser un mal negocio y, lo que aún era peor para él, de cortar su futura carrera. Como era lógico, Berruguete, con su buen sentido, que ni quita ni pone en su actual estimación artística, contemporizó con el Abad y consiguió su conformidad ejecutando algunas de las enmiendas, pero no todas aquellas a que le obligaba la sentencia condenatoria.

No es posible comprobar si el achicamiento de la Custodia llegó a realizarse; la pieza ha desaparecido totalmente y, a lo sumo, quedan sólo restos o retazos insignificantes. La gran imagen de San Benito incorporándose para bendecir, debió quedar afortunadamente intacta. Los niños desnudos sosteniendo un fantástico florón o ramillete, siguieron y siguen luciendo sus vergüenzas. Nada le hubiese costado disimularlas con un trapo encolado, enyesado y estofado, como el que se enrolla a las

caderas de Cristo, o el que cubre las del San Sebastián, con tal habilidad que «la trampa» ha pasado inadvertida. No sabemos exactamente quién defendería la inocencia del desnudo infantil; quizá el mismo Abad. Anecdóticamente, estos arreboles de falso pudor en las curtidas mejillas de un maestro Andrés, o de maestro Felipe, no dejan de tener su importancia. Quisiéramos explicárnoslo para confrontar la intransigencia de hogaño con aquellos otros angelotes, también desnudos, retozando entre las frondas de la portada del Colegio de San Gregorio, la fundación de la adusta Orden dominicana. Y es curioso que después de más de cuatro siglos aún siga siendo pecaminoso para un sector de arte la exhibición integral del desnudo infantil.

Las enmiendas que, según parece, Berruguete se negó a aceptar fueron las de plástica escultórica. En cambio debió reformar, como ya dije, sus flagrantes heterodoxias de arquitecto; no sólo de estilo, que los tratadistas empezaban entonces a codificar, sino de oficio. Acatando el parecer de los peritos, debieron encajarse, bien o mal, en el fondo de unos recuadros de ocasión, las «historias» de bulto y media talla; se debieron llevar a su sitio los balaustres o columnas abalaustradas, y, si el intento de dejarlos «bien fixos y seguros» fue de entonces, el remedio resultó peor que la enfermedad. Prefiero pensar que esos grandes clavos forjados que brutalmente atraviesan el vaso, delicadamente trazado y finamente policromado, colocado a media altura del soporte como arranque del balaustre, a fin de sujetarlo a la contrapilastra, fue un expediente posterior e «in extremis» ante el riesgo de venirse al suelo, siglos después.

LOS ANTECEDENTES ITALIANOS.—Cuando Berruguete acomete su obra del retablo, no vacila en desplegar las enseñanzas acumuladas en Italia. Su obra está llena de su pasado.

Sería excesivo querer encontrar el prototipo o los modelos del retablo. Berruguete no copia, se inspira. Sin embargo es posible rastrear los recuerdos, grabados en su memoria o dibujados en sus cuadernos de apuntes. Sería una labor atractiva para un crítico de arte, la de rehacer con la guía de los temas que utiliza en sus obras, y especialmente en las primeras de Olmedo

y Valladolid, cuando aún están vivos y recientes en su entusiasmo de iniciado, la peregrinación del «giovine spagnuolo» por Italia. La impronta ejercida por el nuevo arte y por el nuevo ambiente fue indeleble para quien, lleno de joven ambición había dado el salto de Castilla a Italia en una edad y con el alma propicias a todas las influencias.

Llegaría a la capital del mundo, no sabemos si solo o en el séquito de algún noble o eclesiástico, hacia el año 1506. Si fue esa la fecha de su llegada a Roma, allí encontraría el hormiguero de artistas contratados por el Papa Julio II para decorar el piso alto del Vaticano. Pudo entonces conocer, si no a los viejos maestros (Signorelli y el Perugino), probablemente inabordable para un novato extranjero, a los que luego brillarían en el cielo constelado del arte del siglo XVI: Baltasar Peruzzi, Sódoma, el Bramantino, Lorenzo Lotto, el flamenco Ruysch, Michele del Becca, y a la cohorte de aprendices con quienes no dejaría de relacionarse. Quizá sea excesivo suponerlo en relación con Rafael, quien, comenzando la Camera de la Segnatura, pronto quedó encargado de ejecutar, con los que quiso elegir para ayudantes, la serie de las «Stance», dando lugar al despido de los demás maestros. Miguel Angel comenzaba el 10 de mayo de aquel año cimero, la pintura de la bóveda de la Capilla Sixtina, que dio por terminada el 31 de octubre de 1510. Consta, por testimonio de Vasari, que Rafael fue muy probablemente en ese año de 1508 el árbitro de un concurso que cuenta así en la vida de Jacobo Sansovino. «Bramante ordenó a Sansovino que debía copiar en cera y en grande al Laocoonte, el cual hacía copiar también por otros, para después fundir uno en bronce; a saber, Zaccaria Zacchi de Volterra, Alfonso Berruguetta, español, y el Vecchio de Bolonia, los cuales, cuando todos estuvieron terminados, Bramante hizo que los viera Raffael Sancio de Urbino, para ver quién se había portado mejor de los cuatro. Y así fue juzgado por Rafael que el Sansovino, tan joven, había pasado a los otros por mucho».

FLORENCIA Y MILAN.—No se puede asegurar con certeza que «el español» recomendado por Miguel Angel, en carta del 2 de julio de 1508 a su hermano Buonarroto, para que pueda ver el

cartón de la «Batalla de Cascina» en la sala del Papa de Santa María Novella, en Florencia, sea Alonso Berruguete, pero Vasari le nombra entre los artistas que copiaron aquella famosísima obra. También le incluye entre los «excelentes y claros» artistas que aprendieron los «preceptos y reglas del bien hacer» en los frescos de Masaccio en la Capilla Brancacci de la capital toscana. La estancia, indudablemente dilatada, de Alonso en Florencia no necesita, por lo demás, testimonio escrito. La evocación de lo que allí vio impregna obsesivamente muchas de sus figuras en los retablos de Olmedo y de Valladolid.

De las ciudades del norte de Italia, es natural que visitase las de dominio español. De entre ellas, puede asegurarse que el aprendiz de artista estuvo en Milán. Las reminiscencias en el retablo de San Benito son concluyentes. De la arquitectura de Bramante en el período anterior a su época romana, procede el empleo de medallones con bustos de personajes en tamaño colosal que asoman por los óculos del friso del cuerpo alto. Agostino de Fondutis los había introducido ya, igualmente despreocupado de su falta de proporción con las figuras inmediatas, en el friso de la sacristía de San Sático en 1483, con tal semejanza a lo de San Benito que pudiera afirmarse el conocimiento directo por Berruguete de la obra milanese, pues resulta novedad de composición la fórmula de rellenar con «medallas» las enjutas de los arcos, (ejemplo en relieve destacado el de Santa María Incoronata, de Lodi, de 1494), como también lo fue su colocación entre los entrepaños del zócalo del segundo cuerpo en los ábsides de Santa María «delle Grazie» en la misma ciudad.

Terminaba la intervención directa de Bramante en la construcción de la mencionada Basilica antes del año 1499, luego continuada por otros maestros que alteraron las primitivas trazas. En la época en la que Berruguete pudo haber visitado el ducado italiano ya se habría levantado la cúpula, en cuyos cuatro arcos de apoyo lucían los discos con radios acanalados que Berruguete copió y colocó en el friso dórico del primer cuerpo del retablo mayor vallisoletano.

La idea de una semicúpula en el cuerpo central del retablo mayor de San Benito, es corriente en la arquitectura italiana

de fines del siglo XV. En esta Santa María delle Grazie cubren los brazos laterales del crucero. Lo original en la ordenación de Berruguete es el audaz intento de incrustar un ábside del tipo romano monumental, al estilo de las termas de Caracalla, como fondo perspectivo de una nave gótica. El propósito de fundir ambas arquitecturas es una más de tantas arbitrariedades características de nuestro artista y a la que se puede encontrar también el precedente italiano en la misma iglesia de San Sático. El cotejo de ambas soluciones es interesante, y permítasenos la digresión. Bramante, no disponiendo de espacio bastante para la profundidad que exigía un ábside normal, apeló al recurso de elevar uno fingido, en perspectiva de escorzo, como resolvería una pintura o, mejor, un bajorrelieve la impresión de profundidad. El expediente ilusionista tenía para Bramante el aliciente de poder desplegar en alarde su sabiduría técnica para conseguir el efecto de la tercera dimensión.

En los dos artistas, dos opciones alternativas por demás significativas; la de Bramante, con lógica quizá excesiva, sacrificándolo todo a la unidad espacial lograda en un efecto perspectivo; Berruguete intentando en cambio conseguir predominantemente el efecto de majestuosidad sin contar que la unidad queda destruída al sobreponer dos estructuras antagónicas: una gótica, fluente, dinámica y otra estática, rotunda, mezclándolas eclécticamente, sin percatarse ni importarle más que el brillo pintoresco del oro en la penumbra de la gran nave mayor.

SIENA.—La traza del retablo de San Benito recuerda, y la cubierta de la media naranja del cuerpo central copia el altar colocado en el fondo de la capilla Piccolomini de la catedral de Siena desde el año 1485. La obra es de Andrea Bergno, en su parte arquitectural; y de su taller la ornamentación en bajo relieve. Dentro de los nichos van a distintas alturas, figuras exentas añadidas a comienzos del siglo XVI; y de ellas cuatro de mano de Miguel Angel quien, en una segunda edición del contrato «del sepulcro», no llegó a labrar la totalidad de las que se le habían encargado. Las analogías entre este altar y el vallisoletano de San Benito son tan patentes que no es posible dudar en la hipótesis de que Berruguete conoció el monumento italiano. No

sólo alcanza influencia la parte arquitectónica. Las cuatro estatuas miguelangelescas ejercen sobre el joven escultor una influencia tan profunda que el eco de su recuerdo se repite en su obra vallisoletana, unos años después. Pueden encontrarse las transcripciones del San Gregorio, del San Pedro y del San Pablo, en nuestro retablo y sólo falta en él la equivalencia de la cuarta figura de San Pío, Papa.

De Siena vendrá también la inspiración para el fondo de las pilastras del banco, en el único trozo que me fue posible rehacer. Es una reproducción, casi exacta, del motivo con frutas y cartelas enhebradas en cintajos, que se halla esculpida en la decoración, en el cuerpo alto de la puerta de acceso a la librería Piccolomini, en la misma catedral de Siena. La obra es de Lorenzo di Mariano, por sobrenombre «El Marrina», en quien Venturi señala rasgos que bien pudieran adscribirse al mismo Berruguete: «pródigo de colorido..., incoherente en la construcción». Este maestro, nacido en 1476, contemporáneo, pues, de Berruguete, trabajaba en Siena, esculpiendo capiteles, en 1509 y su presencia se señala también en 1514, trabajando para la familia de los fundadores. La decoración de los fondos en las traspilastras de nuestro retablo, también recuerdan las que labraba el mismo Lorenzo, en la iglesia de Fontegiusta hasta 1517, en la misma ciudad. No será demasiada fantasía imaginar, en cualquiera de las fechas enumeradas, una posible amistad del joven español y del maestro italiano. Cualquiera que haya leído las «Vidas» de Vasari, podrá aceptar sin, repugnancia crítica, la posibilidad de contactos entre ambos artistas, bien en el taller, en la obra o en alguna «trattoria» o figón de la vieja ciudad.

Un tema atractivo, que no he podido abordar, pero me permito señalar a quienes interesados en los orígenes del arte de Alonso tengan más suerte y mejor vagar que yo, es el de sus posibles relaciones con los pintores sieneses contemporáneos; por ejemplo con el Pinturiccio, el Sódoma o el Beccafumi, entre los que existen comunes caracteres e influencias mutuas.

Ya Ricardo de Orueta, en su «Berruguete y su obra», señalaba las influencias que sobre Berruguete habían ejercido no sólo las «águilas» sino las «aves» de menor vuelo que encontró

en Italia. La identidad que se encuentra entre el aspecto de algunas de sus estatuas con obras italianas, pero sólo desde un punto de vista determinado, me hace pensar en que Alonso se valía de apuntes tomados durante su aprendizaje. No sólo de las estatuas, sino también de ciertos elementos decorativos que no se habían publicado aún en las colecciones de grabados, corrientes en los talleres de entonces. No de otro modo se explica que las sirenas talladas en los pedestales del banco, sean idénticas a las de Antonio Federighi, en la pila de agua bendita en la catedral de Orvieto, o las cabezas de carnero de las mismas basas, que se encuentran en el monumento al Papa Alejandro V en la Cartuja de Bolonia, obra de Sperandio, de Mantua, o las cabezas en muy bajo relieve del mismo pedestal, comparables a las que tallaba Federighi en la capilla de San Juan, de la tan citada catedral de Siena.

Si Berruguete, como es muy probable, estaba en Roma por los años 1515 o 1516, será precisamente durante la época en que Miguel Angel esculpía los llamados «esclavos» para el mausoleo de Julio II, en el que habían de representar «las artes liberales, pintura, escultura y arquitectura, cada uno con sus atributos, a fin de ser reconocidos fácilmente». Creo que ya ha sido señalada, y desde luego es evidente, la relación entre el San Sebastián y el «Cautivo» que actualmente se halla en el museo del Louvre. Uno y otro proceden de la figura del hijo de Laocoonte, el situado a la derecha de las tres figuras en el grupo que tanta emoción levantó al ser descubierto en 1506. Consta, por el testimonio de Vasari al relatar la vida de Jacobo Sansovino, que éste, Zacarías de Volterra, el «viejo» de Bolonia y «Alfonso Beruguetta, español» copiaron el grupo, para después fundir uno de bronce, en concurso promovido por Bramante y fallado por él con la ayuda de Rafael, a fin de saber «quién se había portado mejor de los cuatro». El testimonio, ya citado, es tan valioso, que convierte en certeza la presunción.

EL ORIGINAL DEL RETABLO Y SU RECONSTRUCCION.—

Creo tener derecho a decir que conseguí, en 1930, la reconstrucción casi total del retablo, en aquella parte cuya armazón, o

esqueleto, reproduce el croquis del arquitecto Iturralde; es decir, desde el piso que Bosarte denominaba «pedestal», situado sobre el altar, hasta el entablamento del segundo cuerpo, por encima del cual sólo se representó, en el apunte gráfico, la gran concha que remataba arquitectónicamente el cuerpo central, omitiendo los frontones de las dos alas. La coincidencia entre el dibujo documental y lo rehecho podrá apreciarse en las reproducciones que algún día publicaré.

Es hora ya de que no omita las razones que me guiaron cuando había de elegirse entre varias posibles soluciones, y diga, paladinamente, las faltas y defectos en que incurrí, y las lagunas que no supe colmar. Ahí va la relación de unos y otras. A pesar de los veinticinco años transcurridos desde el primer intento en una continuada interrogación, hay posibles reconstrucciones que, aunque presumibles, no me atrevería a afirmar que sean de intachable exactitud. Aún quedan entre los despojos que un día se amontonaron en los sótanos del Palacio de Santa Cruz, antiguo Museo Provincial, restos mutilados de indudable procedencia berruguetesca, cuyo lugar en el retablo es, para mí, dudoso o ignorado.

Del *zócalo*, «con grandes tableros y en ellos relieves de bichas y ramos de flores retorcidos» (Bosarte), apenas se han salvado dos fragmentos pintados al óleo mate, en blanco, rojo y azul pálido. Imposible para mí reconstruirlo, apoyándome en tan poca cosa.

Del *pedestal* o *banco* hay fragmentos que me permitieron reconstruir uno de los seis basamentos, compuestos por un nicho encajado entre dos pedestales, cuyos frentes y costados libres son tableros tallados con cartelas pendientes de lazos, en las que van grabadas las siglas de JHS, de María o palabras de la salutación angélica. Son éstos los pedestales que Bosarte describe «con colgantes, mascarones, cabezas de carnero y esfinges aladas con colas de serpiente». Quedan sin exponer algunos trozos de tableros y otros restos menores de pilastras. Han desaparecido los nichos pareados, de menor tamaño de los anteriores, que en el croquis de Iturralde se figuran en la mitad del banco de los cuerpos laterales. Algunas columnillas abalaustra-

das, esgrafiadas con una vibrante policromía pudieran ser de esta parte del retablo y se exponen, sueltas, entre los objetos de la tercera Sala del Museo. Del Sagrario se sabe haber desaparecido en una reforma del siglo XVIII, por la nota del P. Mazón, al informar a Bosarte. El número de nichos del zócalo, según el croquis, y el resultado de mi recompostura, es de doce. Bosarte anotó catorce estatuas pequeñas «en sus nichos de desigual tamaño», y las condiciones del contrato no resuelven la duda, pues, después de especificar que «el banco sea de bulto de los doce apóstoles, cada uno en su caja», añade, «si en el dicho banco hubiere de llevar más imágenes, se comuniqué con el Abad». Se resolvería la duda entre doce o catorce estatuas si se admitiese una alteración más —y ésta venial—, a las condiciones del contrato y se colocasen en dos de doce nichos los grupos de San Cristóbal con el Niño y de Abraham con Isaac, para sumar con los doce apóstoles catorce bultos o estatuas. Pero me resisto a admitir que se destruyese la ordenación lógica y el significado simbólico, tan corrientes en obras análogas, de emplear el Apostolado como base de la representación plástica; alteración demasiado radical para cargarla a la cuenta del escultor, e inverosímil sin el consentimiento de la Comunidad. Por todo ello me inclino a suponer que los nichos y las estatuas del banco fueron doce tan sólo, a pesar de la cifra que nos da el casi infalible Bosarte.

Sobre el banco, el *primer cuerpo*, con dos pisos, se componía, según Bosarte, «de doce columnas abalaustradas, entre las cuales hay seis medallas de relieve y dos cuadros; en el uno está pintado el Nacimiento del Señor y en el otro la Huida a Egipto... Doce estatuas en sus nichos... y la figura de San Benito» echando la bendición, en el centro. La descripción no detalla asuntos o figuras allí colocadas. Entre los restos de la obra faltaban los zócalos y frisos de debajo o de encima de los nichos menores; las asas en S de las copas sobre las que arranca el balaustre, encima de los basamentos cilíndricos; y partes del nicho central donde iba la figura de San Benito. El zócalo llegó a nosotros mutilado y falta toda la concha que debió cerrarlo.

La ordenación arquitectónica de los trozos expuestos en el Museo no variará mucho de la que tuvo en San Benito. En tér-

minos generales resulta aceptable, si se perdona una alteración cometida, quizás atrevidamente, a sacrificar la exactitud arqueológica a un criterio «museístico» para presentar ventajosamente las tablas del Nacimiento y Huida a Egipto, en superposición inversa a aquella que tuvieron realmente. Sirva de disculpa la consideración de que para el entendido es fácil advertir el atrevimiento en la ruptura de la continuidad de la imposta medial, a fin de acercar al espectador las dos pinturas, distanciándolas convenientemente.

Hemos de advertir, explicando el empleo del orden compuesto en el primer cuerpo, en contra de la lógica constructiva y preceptiva según los teóricos posteriores, cómo Berruguete maneja órdenes y proporciones con absoluta despreocupación y con criterio más de decorador que de arquitecto. Ciertamente que aún no se habían codificado las normas clásicas. En nuestro retablo los dos pisos encima del banco tienen la misma ordenación de elementos y las mismas proporciones; únicamente varían los capiteles de las traspilastras y los entablamentos que los coronan. El del segundo cuerpo lleva un arquitrabe algo más fuerte y un friso más débil que los del piso inferior, pero la altura total de ambos elementos es la misma. El expediente usado para convertir la cornisa del segundo cuerpo en cornisa de todo el monumento es bien simplista; consiste en superponer una segunda cornisa de la misma altura, pero compuesta con dos elementos solamente, (corona y gola), en vez de los tres que Sagredo llamaba talón, rudón y cordón. La cornisa de coronación resulta así realizada por un tercio de su altura. Alrededor de los tres lados del frontón vuelve tan solo la cornisa suplementaria, con sus dos molduras.

Sigo copiando a Bosarte, y pido perdón por la reiterada repetición de texto. *El segundo cuerpo* consta de otras doce columnas balaustradas. En él hay cuatro medallas redondas con cabezas de todo relieve, y son de tamaño natural. Contiene también seis tableros con relieves de niños, y dos cuadros en campo de oro. Además, dos medallas italianas, en las cuales la figura principal de cada una es de todo relieve, y seis estatuas en nichos. Las figuras principales que hacen el centro del re-

tablo son en el segundo (cuerpo) la Asunción de nuestra Señora acompañada de ocho ángeles».

El nicho central ocupando la calle medial en el eje del retablo, carecía de concha y lo coroné, encima de la figura de la Virgen, con una de mi invención que tiene el defecto fundamental e intencionado de un estilo impuro, más bien barroco; proyectado así intencionadamente para que, salvando los merecidos calificativos, ni los entendidos se llamen a engaño ni padezca la sensibilidad del espectador medio, incapaz de suplir con su imaginación la falta o la inarmonía que hubiera producido el elemento destrozado e incompleto. En vez de ocho, hoy son doce los ángeles, de muy desigual mérito, que rodean la figura de la Virgen. Su disposición es claramente defectuosa; su número muy probablemente exagerado; su mérito desigual, los hay buenos y malos; pero es tal la semejanza de policromía entre ellos que no me he atrevido a discernir, para dejar los que a mí me parecen dignos de Berruguete. Aún quedan, muy mutilados, dos, verdaderamente preciosos, en los almacenes del Museo.

No sé si Bosarte contaría entre los ocho angelotes las cabezas y algo más de aquellos que se esculpieron en el mismo bloque de la imagen bajo la luna que sirve de pedestal a la figura de María. Creo que no. La colocación puntual del cortejo angélico excede de mi capacidad de restaurador y he preferido no arriesgarme en un intento peligroso, sobre todo después de haber observado, en la policromía de la imagen, manchas que parecen deberse a haber estado superpuestos y en contacto con la figura de la Virgen, algunos elementos hoy desaparecidos. Un religioso respeto, perdurable en todo el curso de la Edad Media, vedaba todo contacto directo con la figura de la Virgen, aún de sus acompañantes celestiales. Plásticamente, en la representación de la Asunción ideada por Berruguete sobran los ángeles, en virtud de esa trémula fuerza ascensional con la que el escultor hace subir, por sí sola hacia la Gloria, a la figura de María. Es poco probable que el artista hubiese adosado, en los sitios donde se nota una restauración de la policromía de la imagen, algún ángel acompañante, pero no me atrevería a afirmarlo en este escultor de máximos atrevimientos. Por ello me

ha parecido preferible exponer la obra con su esquemática frialdad. Quede para otro más afortunado decidir la colocación y la selección definitiva.

Una última duda de la exactitud en los bustos enmarcados por círculos o «tondos» labrados con muy bajo relieve. En el retablo de Cisneros, de cuya analogía con el de San Benito luego se hablará, la escultura está adosada a un plano de fondo y no sobresale del haz de la embocadura. No sé como estarían de remetidas las cabezas colosales que asoman en los óculos bajo la cornisa general. No encontré ningún resto del cilindro o tonel que se necesitaba para retrasar su colocación, y las dejé salientes, sin gran convencimiento de haber acertado. Su efecto resulta poco agradable, pero tampoco convence el que producirían asomándose incómodamente por un agujero.

Los *remates* de los tres cuerpos se describen así por Bosarte: «Sobre el entablamiento de este segundo cuerpo hay una grandísima concha o almeja dorada presentada por su parte cóncava, y por remate sobre ella un calvario... con la figura del Crucifijo y las de la Virgen y San Juan a los lados. (Las) dos porciones rectas rematan cada una en un frontiscipio triangular, en cuyos tímpanos hay figuras con sacrificios. Otras figuras hay sentadas y encorvadas sobre la cornisa del frontis, que parecen soldados pretorianos pertenecientes al calvario...» En un inventario de 1845, copiado por Agapito y Revilla, se citan, entre las figuras recogidas para el Museo, por entonces en formación, por una parte el Crucifijo «colosal» con dos estatuas «también colosales» de la Virgen y San Juan, y ello «es la definición del retablo». En otra relación del mismo documento se anotan «dos cartabones dorados de los costados del Altar, con cuatro estatuas cada uno: dos encima, que representan dos soldados sentados, y las dos del centro dos santos de pie». Excusado decir que los «santos» del inventario son las «figuras con sacrificios», de la descripción de Bosarte.

El primer tropiezo que se encuentra para intentar la reconstrucción, no material sino ideal, de la coronación del retablo, es la falta de correspondencia entre lo consignado por

quienes vieron el retablo y lo especificado en el contrato para su ejecución. Dice éste: «en el ochavo de enmedio ha de llevar tres historias (asuntos) en alto (de relieve o escultura exenta); en la hilada principal ha de ir San Benito, y encima de él la Asunción de nuestra Señora, ...y en la tercera (hilada) el Crucifijo con San Juan y María, y encima de estas historias una venera por remate. La alteración entre lo convenido y lo realizado no es razón bastante para recusar los testimonios visuales, pues ni es única la contradicción ni extraña cuando en tan gran libertad se dejaba al maestro para ejecutar su obra «según le pareciese, conforme a su discreción o providencia».

Durante los tanteos de reconstrucción de 1932, hube de llevar, con los trozos exhumados en la bodega del Palacio de Santa Cruz, la gran concha casi íntegramente conservada, de la que se sacaron fotografías que justifican lo dicho. La colocación del Calvario dentro de la gran concha resulta imposible. Sin duda alguna, las tres figuras iban en lo más alto del arco carpanel terminal o de embocadura, apoyadas en él y sujetas a sendas vigas ocultas empotradas en el muro del ábside. Los tercios bajos de los arranques llevarían, a mi parecer, dos de unas cresterías caladas que, con los maltratados fragmentos del desgraciado monumento, no he podido recomponer a mi entera satisfacción, pero del que puedo presentar fotografía.

Rematando las dos alas, rectas, del retablo, dos triángulos picudos contrastaban con la curva rebajada del arco central. Las proporciones de estos frontones estaban muy lejos de ser las clásicas: más bien se acercaban y sobrepasaban las licencias de lo usado por retablistas de la región, de Burgos a Segovia, en sus improvisadas arquitecturas «a lo romano», de la primera mitad del siglo, desde Francisco de Colonia a los maestros de su escuela. Queda sólo en una moldura del frontón, un insignificante bisel para orientarse. Los ingletes que hubo en las molduras se recortaron por unos subalternos, a quienes, temerariamente, se encargó la «ambientación» en una instalación anterior a la actual del Museo. Valiéndose del minúsculo recorte conservado, y dejando el espacio mínimo para encajar en el tímpano las figuras de las mujeres acodadas, se obtiene un frontón triangular

inscriptible en un semicírculo. En las rampas de tales remates, hacia su tercio superior, estarían colocados los soldados romanos, flanqueando un candelabro terminal o, mejor, una copa desbordante de frutos en guirnalda, de los que pueden percibirse algunos sobre las espaldas de dos de los guerreros. La pronunciada pendiente de los frontones explicaría el adjetivo de «sentados» que se aplica tanto por Bosarte como por el inventario de 1845. Si mis suposiciones fueran exactas, quedarían en los arranques de los frontones, dos espacios de unos ochenta centímetros que hay que suponer estuviesen ocupados por cuatro de esas crestas caladas, compuestas de eses pareadas y anudadas, rematadas por cabezas de carnero, bajo caretas de ángeles y cartelas con letreros de «Ave María» y JHS. Con seguridad se puede afirmar que el perfil de las alturas del retablo se recortaría en curvas, contracurvas y elementos de formas caligráficas, según lo exigía la estética plateresca, entonces aún no superada. La representación intentada a través del cuadro de Mariano Cossío, incompleta por exceso de escrúpulo, al abstenerse de representar lo presumible, produce un efecto de sequedad que desvirtúa y contradice lo que debió ser la verdadera impresión del retablo. Entonces, en el año 1932, aún dudaban los eruditos que con Moya y conmigo instalaban el Museo, si la obra original había seguido puntualmente el texto del contrato o si habría sido modificada por el mismo Berruguete. Aún no había yo descubierto, en el retablo de Cisneros, la comprobación de mis suposiciones.

Con todas las faltas y defectos enunciados, y con otros que escapen a mi perspicacia o excedan mis conocimientos, pude resucitar el aspecto del retablo de San Benito, sobre lo antes dicho y nunca rectificado por Agapito y Revilla, cuando aseguraba «insuficiente para un estudio de restauración el croquis de Iturralde» y «no ser posible reconstituir la obra ni en trozos de algún conjunto».

UN TESTIMONIO INESPERADO.—Muchos años después de colocado el altar mayor de San Benito el Real, un discípulo y ayudante de Berruguete, Francisco Giralte, a quien se había encomendado la ejecución material de las tallas adjudicadas al

maestro en su mitad de la sillería catedralicia de Toledo, ejecutaba el altar mayor que aún perdura en la iglesia de San Pedro, en la hidalga villa de Cisneros, en Tierra de Campos. Según noticia que da el catálogo monumental de la provincia de Palencia, editado por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos —página 73 del fascículo 2.º, correspondiente al partido de Frechilla—, fue labrado en 1545, por encargo de Don Alvaro Ximénez de Cisneros, tío del célebre Cardenal.

El retablo de Giralte se inspiró, con dócil similitud, en el de San Benito de Valladolid, con algunas variaciones y simplificaciones, resultado de adaptar la suntuosa obra vallisoletana a la planta y al presupuesto de un edificio modesto y de un patrono menos acaudalado que el monasterio benedictino. La traza de Berruguete se simplifica y achica, rectificándose la parte curva del trazado, desplegándose en un solo plano, pero guardando la disposición de los tres cuerpos, uno central y dos laterales ligados por unas calles intermedias de transición. Los tres cuerpos principales se reducen a una sola calle, en vez de las tres del retablo de San Benito; la gran concha del cuerpo central de Valladolid se transforma en un alero plano y de gran saliente en el de Cisneros; los dos cuerpos laterales se rematan aquí con dos frontones sobre los cuales, y sin razón que lo justifique, dos parejas de guerreros romanos copian los que el maestro había izado en Valladolid, quizás para representar la guardia del Calvario levantado sobre la concha central. En uno y otro retablo las figuras se agachan, apoyadas en los planos inclinados del frontón o poniéndose, espalda contra espalda, a ambos lados del florón recortado, exento, que brota en el vértice del mismo. La disposición del retablo de Cisneros en banco con hornacinas pareadas en las alas, y dos cuerpos superiores de dos pisos cada uno es copia, o mejor plagio, del de Valladolid. Los detalles de las columnas abalaustradas, los nichos rectangulares, los óculos en el segundo piso del cuerpo alto y la repetición de la misma cornisa a media altura y encima del segundo cuerpo, con sólo una levísima variación entre ellos, denuncia la inspiración, por cierto no muy afortunada, del discípulo de Berruguete.

No conocía yo esta auténtica resonancia del retablo de Be-

rrugete cuando emprendí la reconstitución en 1932. De haberlo conocido entonces, hubiese defendido con mayor insistencia y quizás hubiese conseguido, contra la opinión de mis autorizados consejeros, Sánchez Cantón, Moya y Orueta, colocar allá arriba, en incómoda e ilógica aunque nada sorprendente decisión del autor, los soldados romanos que no encontraban puesto en un retablo de autor tan genial como Alonso. En este caso también era testimonio fehaciente el del tantas veces citado Don Isidoro Bosarte.

IDENTIFICACIONES DE FIGURAS.—Resulta atrevido el intento de identificar las figuras que Berrugete colocó en los nichos, hornacinas, o encasamientos de su retablo.

Los bajo relieves o «historias» son fáciles de rotular. Don Juan Agapito y Revilla las enumera en su catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid del año 1930, pero necesita algunas rectificaciones. En el núm. 37 o San Benito «logra la destrucción del templo pagano del monte Casino» es en realidad el milagro de hacer brotar un manantial en lo alto del monte Vicóvaro, donde el Santo rigió un monasterio organizado en ermitas, al estilo antiguo. Quejábanse los monjes del penoso trabajo de descender diariamente al lago, por agua y aquella misma noche el Santo, «subió a la cumbre con el niño Plácido. Oró allí largo tiempo» y cuando volvieron los hermanos a significarle la falta de agua les dijo... con palabras de Fray Nicolás Bravo: «—Subid del monte al entonado cerro —llevando en vuestras manos azadones, —que a pocos golpes del agudo hierro, —darán agua los rígidos peñones, —do viéredes tres piedras bien compuestas —una sobre otra con la mano puestas».

El núm. 38 que Agapito titula «San Benito convirtiendo al rey Totila», se narra en la vida del Santo, escrita por San Gregorio Magno como «de la simulación burlada del rey Totila». El milagro se relata así: «En tiempo de los godos oyó decir su rey Totila que el santo varón gozaba del espíritu de profecía; y encaminándose a su monasterio, detúvose a poca distancia de él y le anunció su llegada. ...Pérfido de espíritu como era, quiso cerciorarse de si en realidad tenía el varón de Dios espíritu pro-

fético. A cierto armigero suyo, que se llamaba Rigo, le prestó su calzado, hizole vestir con la indumentaria real, y le ordenó comparecer ante el varón de Dios como si fuese él mismo en persona. Envió para su séquito a tres compañeros..., para que fingiendo que se trataba realmente del mismo rey Totila, formasen con él el cortejo, para que tanto por el mismo séquito como por los vestidos de púrpura le tuviesen por el rey. Cuando Rigo llegó al monasterio ostentando las vestiduras reales... estaba el varón de Dios sentado a considerable distancia. Viéndole llegar, cuando ya pudo hacerse oír de él, gritó diciendo: «quítate, hijo, quítate eso que llevas; no es tuyo». Rigo cayó al instante en tierra y quedó sobrecogido de terror por haber tenido la audacia de burlarse de tan gran varón; y todos los que con él habían ido a ver el hombre de Dios, cayeron consternados en tierra». A los historiadores no les consta que, a pesar del milagro, el bárbaro Totila se convirtiese al cristianismo.

El relieve núm. 39 del catálogo antiguo o presunta «muerte de San Benito» representa en realidad el milagro del Capítulo XXVI de la «Vida»: Un esclavo había sido atacado de una especie de lepra hasta el punto de que se le entumecía la piel y se le caía el cabello, no pudiendo ocultar la podredumbre que crecía por momentos. Fue enviado al varón de Dios, e instantáneamente le fue restituida la salud perdida. Este relieve estuvo expuesto en el Museo Provincial sin la figura de San Benito revestido con los ornamentos sagrados y con la mano en actitud de mantener un hisopo, que hoy falta. La figura que yo restituí a su sitio, pues era fácil ver que encajaba perfectamente en la silueta del fondo libre de pintura, estaba expuesta como si se tratara de una figura exenta. La mención de esta enmienda tiene importancia porque, contando la figura restituida a la «historia» como una de las que ocupaba un puesto en las hornacinas del retablo, Agapito y Revilla había deducido que se conservaban todas, cuando la verdad es que falta una de las estatuillas originales, perdida sabe Dios cuándo y por qué, pero quizás identificable con una guardada en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, de la que añadido fotografía y cuyos caracteres, tamaño y policromía coinciden con los que a mi juicio pudieran ser sus

compañeros; aunque para ser prudente, no quiero lanzar como definitiva una atribución sin haber tenido previamente la ocasión de comprobarla personalmente.

De las figuras exentas, Don Juan Agapito sólo había de identificar los núms. 43 al 47 inclusive (San Sebastián, Abraham e Isaac, San Jerónimo, Moisés y San Cristóbal), quedando sin descubrir a quiénes representaban los catorce Santos, Patriarcas, etc., de los núms. 48 a 61, altos de 0,95 m. y los trece Santos, Patriarcas, etc., de 0,82 m. de altura catalogados con los núms. 62 a 74. En efecto, la filiación de los veintisiete personajes enumerados es extraordinariamente difícil. Berruguete trae, como novedad aprendida en el ambiente renacentista de Italia, y oponiéndose a lo tradicional en el arte o manera artística del declinante estilo gótico, la exaltación de lo heroico. Los actores del drama que se representa en su retablo no se caracterizan por un atributo sobrepuesto; quieren ser reconocidos por su expresión, con la menor ayuda posible de signos ajenos a su fisonomía y postura, para que el público docto los reconozca, al modo de los eruditos capaces de identificar, sin letreros ni bártulos sobrepuestos, los retratos que la antigüedad iba devolviendo al excavar el suelo romano. Pero, a pesar de todo, se pueden añadir algunos nombres a la corta lista del catálogo de 1930.

A San Gregorio se le puede identificar en el sacerdote con mitra y un libro en la mano; es, traducida al lenguaje berruguetesco, la estatua que Miguel Angel había tallado en mármol para el altar Piccolomini de la catedral de Siena. También se acuerda de ese altar al tallar una estatuilla que aún conserva en la mano derecha una esfera pequeña, que creo ser la empuñadura de una espada y que, tanto por ese detalle como por el parecido fisonómico con la estatua de Siena, creo ha de representar a San Pablo. Una tercera figura parece recordar el San Pedro del mismo conjunto, pero no basta el parecido a justificar la atribución de un nombre. Y, por último, hay un Santiago muy probable en la estatuilla que lleva un sombrero caído a la espalda, y no parece aventurado encontrar un San Jorge en la figurilla del guerrero con escudo, que tanto recuerda la estatua de Donatello en el Or-San Michele, de Florencia.

La tarea —mejor el deporte—, de buscar parecidos, analogías y recuerdos con obras que pudieran dar la pista de las andanzas de Alonso por Italia y, a la vez orientasen al crítico, erudito, en una labor de rebautizar los hoy anónimos personajes del retablo de Valladolid, es labor para un probable y futuro comentarador que pueda reunir unas dotes excepcionales de investigador a unos conocimientos extraordinarios. Yo, humildemente, me considero incapaz de ella. Ya basta con lo que os he dicho, después de mosconeear por las salas del Museo, durante treinta años, con maniático fervor. Aún queda para otra ocasión el relato de las ideas que tan larga contemplación me ha sugerido. Pero la exposición de lo que entiendo como estética de Berruguete me llevaría a un terreno de polémica o de literatura en el que me aventajáis cualquiera de los que habéis tenido la paciencia de escucharme. Prefiero, por una vez, ser mesurado.

En la labor de reconstrucción del retablo de San Benito, como en la del retablo de Olmedo, no tuve más ayuda que la del extraordinario artesano, el carpintero Juan Jesús Rivas Alconero. Mariano Cossío pintó, según mis indicaciones, y con las limitaciones que me imponían los pareceres de Ricardo de Orueña, de Emilio Moya y de Javier Sánchez Cantón, el cuadro que aún hoy subsiste en el Museo y quiere representar la obra de Berruguete.

Ni entonces ni después, ha intervenido nadie más en la reconstrucción, ni en la restauración o en la colocación de lo expuesto en las tres salas bajas del Museo Nacional de Escultura. Tengo que afirmarlo así bajo palabra de honor.

Debo la fotografía de la estatuilla de Berruguete en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, al profesor. A. C. Sewter, y se reproduce con el permiso de la Dirección.

A todos los nombrados, mi recuerdo y mi gratitud.

HE DICHO.

CONTESTACION
de
D. FRANCISCO ANTON CASASECA

Señores Académicos:

"Su compromiso ha prescrito", me decía Don Constantino Candeira en la carta que acompañaba al gran discurso que acabáis de oír. Así, con cierta saudade tan cortés, dejaba, no franca, sino entornada la puerta para mi escapatoria... ¡Ay Dios! escapatoria a mis años, a pasitos y tropezones de carcama!... Claro: no acepté el brindis por muchas razones y, entre otras, por la saudade que es contagiosa. Ya está.

Por lo demás, la prescripción se hallaba justificada en Derecho. Han pasado veinticinco años, o acaso más, desde mi compromiso y al tiempo legal se unen, como es de rigor, la buena fe y el justo título. La buena fe se encuentra patente, pues ¿qué hice yo para tan ancha dilación, pobre de mí...? Y el justo título... ¿Puede haberlo más fehaciente que los achaques, trastornos, limitaciones y abatimientos de una edad que no perdona?

Pero no acepté el brindis, digo; desheché la prescripción y renové la promesa. Vengo a cumplirla, pues, como pueda.

Mi papel estricto es el de mandatario de la Corporación académica para oficiar en nombre de ella, y ser su voz en este acto, y desear la bienvenida al nuevo compañero.

De modo que realmente no procede contestación a su discurso ni análisis de su personalidad, aunque eso es lo que viene haciéndose por costumbre; ni podría yo olvidarlo. Y sobre esto el argumento más eficaz: la fuerza. Es decir, la violencia que ejercen ahora sobre mí esa personalidad y este discurso. Ella, relevante y acusada, pero compleja y difícil me obliga a mí, conecedor y observador atento de Candeira a prescindir de aspectos tal vez fundamentales en el bosquejo de su digna figura y a concretarme

en una sola función suya: creador y alma de nuestro Museo Nacional de Escultura. No me atrevo a llamar a esta dedicación entrañable de Candeira su "violín de Ingres"... porque además nuestro compañero toca de verdad el violín con destreza admirable.

Notaréis que dije antes "creador" del Museo. He querido decir formador, organizador del Museo, insuperable y descontento siempre, desde que comenzó la tarea de disponer el edificio de San Gregorio para su fin actual, hasta ahora mismo. El propio monumento, digo. Porque los trabajos previos a la instalación de esculturas, alcanzaron categoría extraordinaria: restauración de la capilla, desmonte y reposición de los elementos del gran patio, sistematización de las salas y sobre todas las tres capitales del piso alto: salón de la sillería benedictina y tarbeas moriscas laterales. El resultado a la vista se halla: magnífico. Fue labor de gran arquitecto, pero con la mente fija en el destino del monumento. Así resultó un museo perfecto y único entre todos.

Pudo nuestro compañero referirnos minuciosamente el proceso de estos trabajos, y tal vez de su diario hubiera surgido la monografía que está por hacer, sobre el Colegio de San Gregario. Pero el comentario a tan alto empeño no procede aquí.

Resultó —decía— un museo único que fuerza al asombro ya ante los propios umbrales.

Vino luego la ordenación de salas, y los problemas debieron plantearse desde el comienzo. Fue resolviéndolos nuestro compañero uno a uno, sala por sala, y seguramente pieza por pieza, obra por obra, tras meditaciones, estudios, ensayos también y variaciones, hasta llegar a lo actual porque tanto ha durado la formación de la espléndida gliptoteca.

Y el gran problema se hizo patente y agudo desde los comienzos. Imponíalo la obra capital del Museo y tal vez de toda la escultura española: el imponente retablo de Berruguete, obra colosal, conservada en fragmentos muy importantes que era preciso ensamblar, para rehacer, sino totalmente la obra, sí en sus partes esenciales. De tal modo que ellas sugirieran eficazmente al contemplador el efecto del retablo total. Separadas

claro está, y en glorioso aislamiento, las grandes estatuas: Calvario, Santa María y San Benito Abad.

Por fortuna, de esta labor ingente nos ha conservado referencia el autor, y es el discurso magistral que habéis escuchado. He dicho magistral, o sea enseñanza, lección, exposición y crítica de maestro. Porque no sólo es referencia lógica y episódica del trabajo reconstructor del retablo, sino estudio profundo de él, historia, razonamiento, expresión de su misterio artístico, análisis y juicio tan meditado como entrañable.

Y esto último sí que no caracteriza a toda labor magistral, que ellas suelen ser frías y doctas... Mas si se les agrega entusiasmo, éste las encumbra a un plano superior. Y en esto estamos.

Pues bien, sin embargo Candeira no se dejó arrebatarse por entusiasmos ni por elocuencias ardorosas, y patente se halla la serenidad más equilibrada y reflexiva en la sentenciosa crítica que pone las cosas en su punto. Por ejemplo: interpretando con rigor escenas de la vida de San Benito, hasta ahora supuestas disparatadamente. Otro caso: el sagaz comentario al maravilloso San Sebastián y a las relaciones de esta escultura con otras italianas por donde resulta enseñanzas sorprendentes sobre aprendizajes y coherencias artísticas de Berruguete, hasta hoy insospechadas.

Enseñanzas he dicho, y es palabra y concepto que no me abandonan desde que comencé a releer el discurso del destinatario; me obsesiona la función de maestro que yo veo fluir de aquellas páginas. En efecto, nos enseña muchas cosas nuestro compañero. Y una más, de cierto importantísima: nos enseña a escribir sobre arte. Así, con tal seguridad, con tal sagacidad, con tal ponderado y fundado juicio y, en fin, con la amplitud de conocimientos y de visión, tales que nos sorprende pues no estamos acostumbrados a dechados de tal género.

Ni tampoco a tales objetividad e independencia, ya que también los grandes maestros caen, y conocer sus fallos es conocerlos bien a ellos. No los oculta Candeira porque sabe verlos. Por el contrario no ver sino el nombre del artista eminente y cegar ante él, es no ver nada. Y en tales casos más vale callar.

Si así fuera, qué deliciosos silencios disfrutaríamos contemplando las obras por nuestra cuenta...

No sé si el discurso de nuestro compañero tiene o no una segunda parte: creo que reserva algo más que decir. Yo hubiera deseado un comentario al estupendo y extraño Crucifijo de Berruguete. La rebusca de antecedentes y de coherencias aclararía el misterio de esa escultura, que todos celebraríamos tenerla como independiente producto de Tierra de Campos, mal comprendido, acaso, por algún genio de nuestra crítica artística.

Del colosal San Benito ya nos ha dicho bastante nuestro compañero, y bien seguro estoy de que puede decirnos más.

No ha querido. Cortó el hilo de su disertación cuando le convino, e hizo bien: él era el dueño y señor de su creación ejemplar. El la continuará si así le parece, que debe parecerle y yo le aplaudiría por ello.

Ahora esta Academia recibe complacida al ilustre arquitecto, bien cierta de que su concurso será muy útil a los nobles fines propios de la Institución.

SEA BIEN VENIDO.

**LA RECONSTRUCCION DEL RETABLO DE
SAN BENITO**

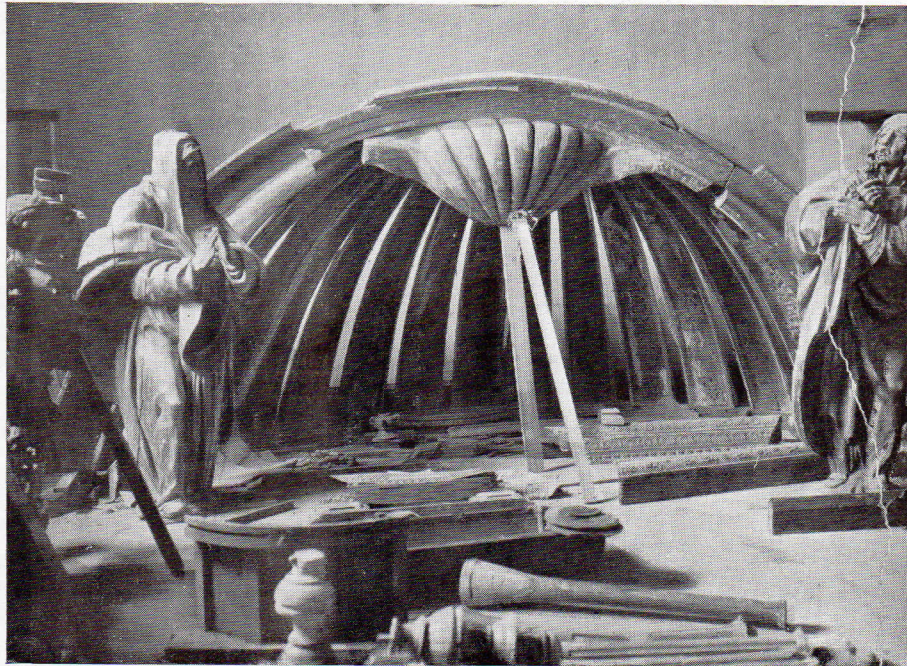
ILUSTRACIONES



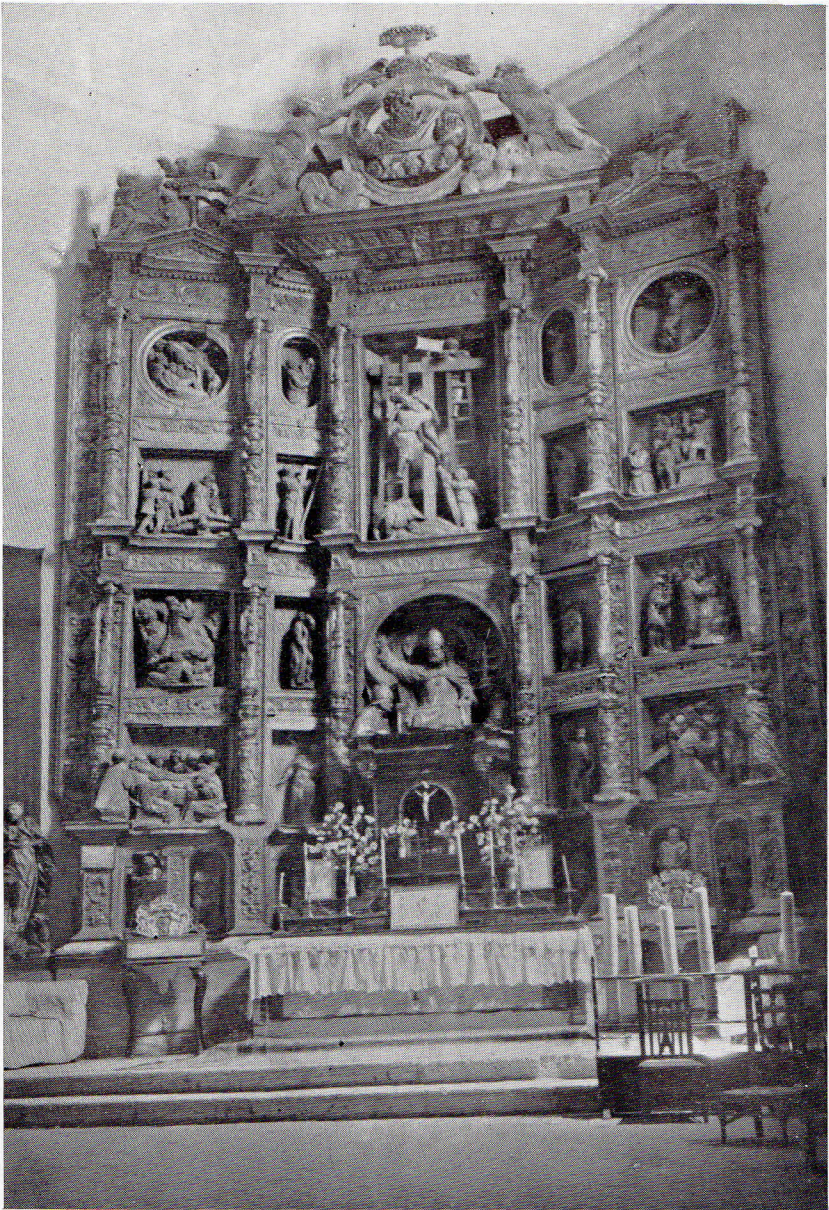
Retablo de San Benito (Cuadro de Mariano de Cossio)



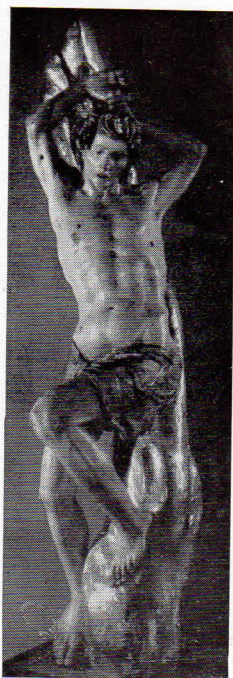
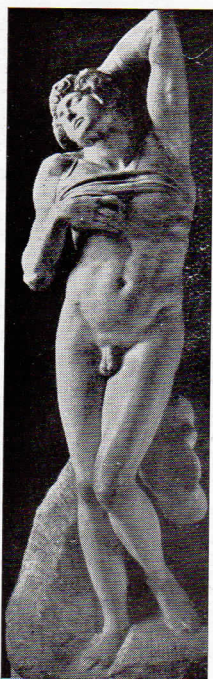
Altar Piccolomini (Catedral de Siena)



Altar mayor de San Benito (Valladolid)



Retablo mayor de la iglesia de San Pedro, en Cisneros (Palencia)



Miguel Ángel: Esclavo.—Alonso Berruguete: San Sebastián



Laocoonte (reconstrucción)



Altar Piccolomini: San Pablo y San Gregorio

Alonso Berruguete, Museo Victoria and Albert, Londres. (Foto del citado Museo.)



Altar de San Benito: San Gregorio y otro Santo



Retablo de San Benito: Milagro del leproso



Retablo de San Benito (fragmentos)