

# LAS CLAVES ICONOGRÁFICAS DEL RETABLO DE SAN BENITO EL REAL, DE ALONSO BERRUGUETE

Manuel Arias Martínez

El retablo mayor de la iglesia monástica de San Benito el Real, de Valladolid, ocupa un lugar excepcional en el panorama de la retablística hispana de todos los tiempos. Lo novedoso de su diseño arquitectónico y el resultado plástico de unas formas que rompían con los esquemas establecidos, supusieron un planteamiento innovador sorprendente. La apuesta vanguardista de la orden benedictina por Alonso Berruguete, formado en Italia y una de las *águilas* de nuestro particular Renacimiento, dice mucho a favor de una mentalidad y unas inquietudes en ningún modo ancladas en modelos adocenados. La fama del retablo (1526-1539) trascendió muy pronto considerándose una obra magna digna de elogios como los que le dedicó Cristóbal de Villalón en 1539, al decir «*que si los príncipes Philipppo y Alexandro vivieran agora, que estimavan los trabajos de aquellos de su tiempo, no ovieran tesoros con que se le pensaran pagar*»<sup>1</sup>.

Sin embargo, y ahí se hallan las dificultades para su comprensión, la contemplación de esta insigne creación estaba reservada a un sector de público muy concreto: los monjes de la propia comunidad o los representantes de las casas integrantes de la Congregación benedictina de Castilla que, circunstancialmente, se sentaban durante la celebración de los Capítulos Generales en la espléndida sillería de coro del monasterio, dispuesta delante del retablo y que se concluía en aquellas mismas fechas. El retablo se encontraba muy lejos de unas necesidades de culto más populares, a gran distancia de los fieles, de manera que su contenido era lo suficientemente erudito como para haberse elaborado en una clave monástica que obviaba recursos comunicativos mucho más accesibles o populares.

El problema de la lectura e identificación de las esculturas de bulto del retablo arranca de los orígenes mismos de su propia historiografía<sup>2</sup>, a causa de tratarse de «*personajes incógnitos casi todos*» como decía Gómez Moreno. Dejando a un lado las figuras dispuestas en la calle central (*San Benito, Asunción y Calvario*) que marcan la espina dorsal del estandarte de la Congregación de Castilla en su casa principal, la mayor parte de las que formaban el conjunto han permanecido agrupadas dentro de la terminología nebulosa de santos, apóstoles, patriarcas o profetas. De las treinta y una esculturas de este tipo conservadas en el Museo, se puede afirmar sin temor a error que tan sólo diez no ofrecen dudas en su identificación, pero resulta comprensible la dificultad que existe para clasificar las restantes debido a la carencia de atributos que faciliten su identidad.

Sin embargo reparando en el resto de las piezas que forman parte de esta obra global, de los relieves o de las pinturas, el orden y la intención de respuesta a unas intenciones previamente estudiadas es obligado. Cuatro escenas de la infancia de Cristo, dos en pintura y dos en relieve, otras cuatro de milagros benedictinos en evidente alusión al titular, dos escenas de apariciones divinas a santos insignes de la orden y las pinturas de los dos evangelistas Marcos y Mateo, tienen que inscribirse en un discurso eficaz de acuerdo con un hilo argumental común. Por eso es incomprensible que no exista una clave para descifrar la ordenación y el contenido de las esculturas, formando parte de un concepto total.

Con los elementos que ahora tenemos, con las pautas de la comparación y el análisis de un

fundamento ideológico meditado, es posible estudiar y comprender el retablo y sus componentes como la conclusión de una elaborada lección mesiánica. Es la imagen de la Jerusalén celeste, de la Ciudad de Dios en la que Antiguo y Nuevo Testamento conviven bajo la perspectiva común de la llegada del Mesías. En este contexto, la exaltación de San Benito como figura universal y puente entre la Antigua y la Nueva Ley, se integra perfectamente al servicio propagandístico de la orden promotora. Para todo ello es imprescindible observar a Berruguete en el ambiente del artista que ha viajado a Italia y que conoce los recursos de los grandes maestros del arte de su tiempo, poniéndolos a disposición de lo requerido en la obra del retablo. Muchas soluciones formales tendrán su reflejo en la organización iconográfica, de manera que fondo y forma se acoplan en una suma perfecta.

## UN CONTRATO EN TORNO A UN RASGUÑO

Siguiendo una tendencia muy generalizada, el contrato para formalizar la realización del retablo, que se firmaba en 1526, está pensado con una enorme libertad de acción<sup>3</sup>. Medidas, plazos, materiales, pagos y cuestiones puramente legales son las que quedan fijadas, para evitar problemas de acuerdo entre ambas partes que pudieran surgir. Sin embargo la declaración de la organización del conjunto, a partir de un rasguño y no de una traza perfectamente cerrada, se iba a transformar en una propuesta, como después se comprueba en la tasación. El documento deja muy abiertas las soluciones finales a criterio de lo que el abad decidiera y lo que el artista fuera demandando de la disposición temática.

Desde el punto de vista formal, se concede una libertad desconocida al artífice, estipulando que todo aquello que correspondiera al ornato, en el que se incluyen, *balaustres, cornisas, acompañamientos y repartimientos* entre *historia e historia* se dejaba «a la discreción y providencia del dicho maestro», valorando lo nuevo que podía aportar. El uso del material decorativo que Be-

rruguete traía de Italia, basado tanto en los restos de la Antigüedad como en los grandes maestros, se constata en diseños como los que desarrollará en las pilastras del banco, siguiendo fielmente los modelos de candelabros clásicos aparecidos en Roma<sup>4</sup>, pero también en otros ejemplos<sup>5</sup>. Se declaraba además una intención expresa sobre la estructura general del retablo, de acuerdo con la gran venera del remate, convertida en la singularidad arquitectónica del conjunto, pero poco es lo que de aquí se puede extraer sobre el contenido del programa iconográfico. Únicamente quedarán marcados los temas albergados en la calle central, en las representaciones de San Benito, la Asunción de María y el Calvario, aunque en este último caso, se terminara alterando la disposición programada bajo la venera, para situarse sobre la misma, posiblemente por razones técnicas.

El director programático es el abad fray Alonso de Toro (1524-1542)<sup>6</sup>, comisionado para llevar a cabo una tarea que respondiera a un planteamiento riguroso, como era normal en momentos en los que nada se dejaba al azar. Historias de pincel, relieves y esculturas podrían variar en lo que se refería a la altura o a otras cuestiones de índole técnica, pero su contenido había de ser «*el que el Padre Abad mandare*», como se repite en el documento contractual. Esa reiteración acerca de la dirección temática del retablo es lo bastante evidente como para asegurar que fray Alonso de Toro, general de la orden preocupado por la formación de los monjes y reformador de amplias repercusiones en la consolidación de la Congregación, iba a cumplir con el papel encomendado.

## LAS ESCULTURAS DE BULTO: DISTRIBUCIÓN Y TEMÁTICA

### A) El problema del banco

A la organización temática de la calle central del retablo, se añadía otro detalle en el contrato al señalar que en el banco se dispusieran los doce apóstoles, añadiendo expresamente, que si



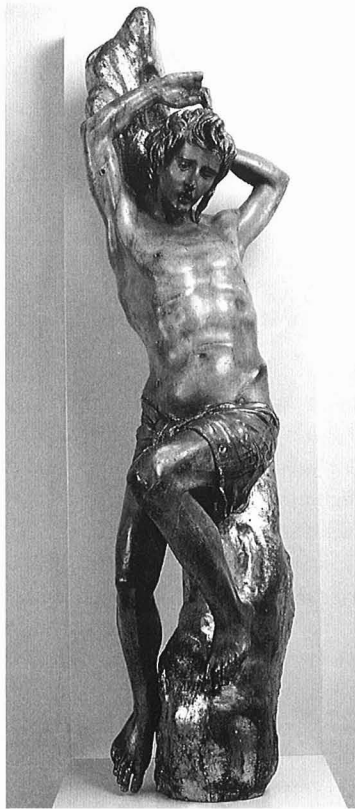
San Juan, Santiago y San Pablo, por Alonso Berruguete.

«*bobiere de llevar mas imagines*», se comunicara con el abad. La claridad en cuanto a esta idea inicial no era por tanto lo suficientemente nítida y se dejaba una puerta abierta a modificaciones tanto de concepto como de número, porque es evidente que si se aumentaba el número de esculturas o bien se elegía una temática global diferente o bien se añadían dos esculturas distintas, al mismo nivel de los apóstoles, con la dificultad que ello podía generar.

Como producto de la tasación de 1533, conocemos ciertos aspectos tocantes a esta parte del retablo, que no había quedado del todo resuelta, aunque no se aporten noticias iconográficas clarificadoras. Los tasadores ordenan que se modifiquen soluciones formales de este tramo, en el asiento de las piezas y en una distribución que incomodaba la ordenación de la custodia central. Se indica una reordenación, alterándose la

ubicación de dos medallones que Berruguete había diseñado, para que se colocaran en los espacios más próximos a la calle central y en línea con los balaustres del primer cuerpo<sup>7</sup>.

Esta precisión transmite que el banco se había proyectado en origen con una idea similar a la empleada en el retablo para el monasterio de la Mejorada de Olmedo donde, dos medallones en el banco de resabios italianizantes, alojan los relieves de San Jerónimo y Santa Catalina de Alejandría. Por otro lado el número de doce esculturas previsto en el contrato se incrementó. Isidoro Bosarte<sup>8</sup>, con el rigor que le caracteriza, decía expresamente que eran catorce las esculturas existentes en el banco, a la hora de describir minuciosamente su estructura. Desconozco el instante en que se produjo la modificación, si al comienzo de los trabajos o después de la tasación. Quizás el abad determinó desde el princi-



San Sebastián, San Agustín y San Jerónimo, por Alonso Berruguete.

pio que se aumentarían a catorce las figuras del banco, por lo que se diseñó un discurso para que todas respondieran al mismo rango programático como más adelante plantearé. La solución de los óculos, posiblemente invadiendo el lugar destinado a una custodia que habría que alterar, iba a ser desestimada, pues en ningún caso se volvió a hablar de ellos, aunque las alteraciones sufridas por esta parte del retablo con las sucesivas reformas, acabarían por desfigurar el orden primitivo.

#### B) Las esculturas de bulto y su propuesta de organización en el primero y segundo cuerpo

El mismo Bosarte añadía que a las catorce esculturas del banco se sumaban doce en el pri-

mer cuerpo y seis más en el segundo y último, sin aclarar el contenido temático de ninguna de ellas, y reseñando tan sólo las irregularidades de las dimensiones ya que, en el caso del banco «*no son iguales entre sí, y las hay mucho menores entre las aisladas*», de forma que el criterio de las medidas tampoco permite realizar ninguna agrupación efectiva.

Tenemos por tanto la suma de treinta y dos esculturas, de las que han llegado hasta nosotros treinta y una en los fondos del Museo Nacional de Escultura<sup>9</sup>. Falta una para completar el número de las originales y en diferentes ocasiones, desde antiguo, se ha anotado la existente en el *Victoria and Albert Museum* de Londres como la obra perdida, a pesar de opiniones diversas. Considerar esta posibilidad entra dentro de lo razonable y tiene muchos visos de certeza. Las desigualdades formales que se observan en



San Cristóbal, San Juan Bautista y San Jorge, por Alonso Berruguete.

las esculturas del Museo favorecen la inclusión de esta obra en el conjunto. Los recursos son similares a los empleados por Berruguete en el tratamiento general, en las incorrecciones de la anatomía o en una policromía procedente de un taller en el que la personalidad del maestro aparece a menudo compartiendo el espacio con la tarea de un grupo de discípulos numeroso y activo.

No admite titubeos la distribución numérica de las esculturas con el apoyo documental de la descripción de Bosarte y con las conclusiones de la recomposición originada en las comprobaciones llevadas a cabo recientemente en el proceso de restauración<sup>10</sup>. Era algo que, por otra parte, ya se intuía desde los tiempos de la ejemplar reconstrucción acometida por Candeira<sup>11</sup>, plasmada en lienzo por Mariano de Cossío, a través de la organización modular del retablo. Faltaría

por tanto la pauta iconográfica para conocer la intencionalidad de la organización, pensando en una distribución por grupos y dentro de una lectura global, como era preceptivo.

Mi propuesta tiene como fundamento un sentido ideológico elemental, pensando en el primer tercio del siglo XVI en Castilla y en la instalación del retablo en un lugar de privilegio, desde la óptica del conocimiento intelectual de su tiempo, en la casa general de un orden erudita como la benedictina. Al igual que sucedió en las distintas sillerías de coro del llamado *grupo leonés*, en las que la existencia de dos órdenes de asientos condujo a la elaboración de programas iconográficos articulados en el llamado doble credo, profético y apostólico, ordenado en altura, el retablo de San Benito pudo utilizar con variaciones esta secuencia al servicio de la transmisión de un mensaje<sup>12</sup>.

Si entre las pocas representaciones escultóricas identificables, destaca en este caso la figura de Abraham en el sacrificio de Isaac, siempre se ha supuesto que existía una serie de figuras pertenecientes a la narración del Antiguo Testamento, con las que formaría conjunto, aunque nunca se hayan colocado coherentemente. Siendo esto cierto, no cabe otra disposición para esta figura más que una hornacina del banco, pensando en una lógica ordenación lineal y ascendente, además de las recurrentes referencias a la prefiguración eucarística del sacrificio del hijo, que obligan a ubicar a la escultura en este nivel.

Abraham iría acompañado de otras trece esculturas, entre las que es bastante factible pensar que no se encontraran los Apóstoles, por no encajar en el hilo conductor, en una mezcla de papeles que no se estilaba. Ahora bien, si se trata de profetas, Abraham no figura mencionado entre este elenco, y su consideración de padre de numerosos pueblos, de tronco común del que parten las tres grandes ramas monoteístas, tiene un valor que lo dispone en otro rango representativo. Tampoco encajarían sólo profetas en una operación numérica, porque los cuatro denominados *mayores*, Ezequiel, Jeremías, Isaías y Daniel, sumados a los doce *menores* no proporcionan la suma correcta, a no ser que figurara tan sólo una selección de los mismos. No obstante resultaría extraño que no hubiera llegado hasta hoy ninguna escultura con algún tipo de elemento claramente identificador, como los que el propio Berruguete emplea al final de su vida en obras como la sillería toledana. Tampoco hay otros grupos de catorce hombres en el Antiguo Testamento y es bastante dudable pensar que se eligieron personalidades al azar para figurar en el basamento físico e intelectual de obra tan singular, como a continuación se propone.

Un cambio programático y una ordenación del discurso textual, habría desplazado al Colegio Apostólico a las doce hornacinas que contiene el primer cuerpo. La propuesta cobra sentido si se reflexiona sobre la idea de la obligada existencia de un discurso. Si en la base se disponían personajes de la Antigua Ley, era necesario que

sobre el asiento y la raíz ideológica se mostrara la Nueva Ley, cuando además se sabe con certeza que desde el inicio se pensó en colocar a los Apóstoles en el retablo. Los propios textos sagrados, suministran la clave. En Mateo, 19, 27-29, cuando San Pedro pregunta a Cristo por la recompensa de los Apóstoles, éste le responde: «*Os aseguro que vosotros, los que me habéis seguido en la nueva creación, cuando el hijo del hombre se sienta en el trono de su gloria, os sentaréis también sobre doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel. Y todo el que deje casa, hermanos o hermanas, padre o madre, o hijos o campos por mi causa recibirá el ciento por uno y heredará la vida eterna*».

No es descabellado suponer que sobre el apoyo de Abraham e Isaac, de su hijo Jacob y de su linaje, personificado en sus doce vástagos como cabeza de las doce tribus de Israel, se mostraran triunfantes los doce Apóstoles. San Benito en su primitiva fundación en Subiaco, había utilizado la simbología numérica con absoluta naturalidad: doce monasterios, con doce monjes cada uno<sup>13</sup>, hacían de cada monasterio una Jerusalén celeste, donde las doce puertas aludían a la duplicidad y al diálogo comprensible entre Antiguo y Nuevo Testamento a través de las doce tribus y los doce Apóstoles<sup>14</sup>. A ello se une la referencia directa a la vida monástica y al retiro del mundo para lograr la recompensa, algo que encajaba a la perfección con las aspiraciones de la orden benedictina, como ejemplo de vida contemplativa, en el instante de la redacción del programa.

Es muy probable que el orden simbólico de doce sobre doce se alterara, bien desde los inicios, bien cuando hubo que modificar el banco como consecuencia de la tasación citada, y de esta manera la agrupación de los *patriarcas* se completaría con los antecedentes genealógicos de Abraham e Isaac, y Jacob<sup>15</sup>. La carencia de elementos identificadores que seguía dificultando el planteamiento a la hora de seleccionar a las esculturas de este grupo, se atenúa al tener en cuenta la distribución de los agrupamientos siguientes. También al especular con la posibilidad de adjudicar nombre a una de estas ignotas representaciones, que todavía no disponen



Levita, por G. F. Rusticci.  
Baptisterio. Florencia.



Leví, por Alonso Berruguete.  
The Art Institut. Chicago.



Leví, por Alonso Berruguete. Museo  
Nacional de Escultura. Valladolid.

de un lenguaje simbólico codificado y reglamentado como ya lo estaría desde mediados del siglo XVI<sup>16</sup>.

Azcárate, en 1963, razonaba las extraordinarias similitudes formales que presenta el profeta calvo del retablo de San Benito, identificado erróneamente con el Habacuc donatelliano, con una de las figuras que forma el grupo de la *Predicación del Bautista* en el Baptisterio de Florencia, realizado en bronce por Giovanni Francesco Rustici entre 1506 y 1511<sup>17</sup>. En efecto, Berruguete, que en 1508 está documentado en Florencia, nada menos que a través de una carta de Miguel Ángel, tuvo que ver este espléndido grupo e incluir entre su equipaje dibujos o modelos del mismo. Lo revelador ahora es que las esculturas de Rustici representan a Juan Bau-

tista predicando al fariseo y al levita, que ese es el profeta calvo. Y qué mejor modelo que la imagen de un descendiente de Leví, el hijo sacerdote de Jacob, para plasmar su imagen entre los padres de las doce tribus en el retablo de San Benito que, sin duda, Berruguete utilizó como referente<sup>18</sup>.

La complejidad en la ordenación se mantiene al pensar en la distribución de las esculturas conservadas, una vez más con la dificultad añadida de la escasez de atributos diferenciadores. Sin pasar al grupo de los santos como representación de la Iglesia Triunfante, del que se hablará más adelante, he agrupado a todas las esculturas que con el universal elemento simbólico del libro, pueden mostrar a los Apóstoles. Santiago el Mayor, por el sombrero caído a su es



Sacrificio de Isaac, por Alonso Berruguete.

palda, San Juan por su actitud doliente expresada desde antiguo en la mano apoyada en la mejilla y San Pablo, sujetando el pomo de una espada rota, son los tres únicos componentes identificables de este colectivo, y los tres portan un libro. Sorprendentemente a ellos se unen otras nueve esculturas portadoras de libros, que hacen el total de doce y que encajan con la propuesta formulada. Una vez más, e incluso pensando en que algunos atributos específicos se hayan perdido, es necesario incidir en la organización críptica de un programa dirigido a un grupo muy concreto de espectadores que, sin ninguna duda, conocerían las claves explicativas de un discurso en el que no eran necesarios los matices de una representación simbólica minuciosa, para hacerlo comprensible.

Dejando a un lado las doce esculturas que identificamos con los apóstoles por el atributo del libro, ordenadas en el primer cuerpo, y las

catorce carentes de emblema alguno entre las que reconocemos a Abraham e Isaac, y ahora a Leví, quedan seis esculturas que, evidentemente, ocupaban las hornacinas correspondientes al segundo cuerpo. Las seis tienen en común el hecho de mostrar a figuras del santoral cristiano, que no permiten suponer su colocación en ningún otro de los espacios anteriores, de forma que la secuencia grupal se ajusta a las expectativas del discurso al disponer en el último cuerpo a quienes expresan su condición dentro de la Iglesia Triunfante.

Pero además hay más lazos que las unen y que, a mi modo de ver, explican su función en el contexto del retablo. El martirio del soldado San Sebastián, una de las más célebres creaciones de Berruguete, para cuya fuente de inspiración proponemos ahora el Hamán miguelangelesco de la Sixtina<sup>19</sup>, puede emparejarse con el santo guerrero que, portador de escudo, se ha identificado tradicionalmente con San Jorge, a través de su vinculación compositiva con la famosa obra de Donatello. Incluso si no se tratara de San Jorge y se estuviera ante otro santo soldado, como San Mauricio, de quien abundaron las reliquias en Europa, estamos ante figuras invocadas como protectoras de la Iglesia, a lo que se uniría el valor profiláctico de Sebastián como abogado contra la peste, algo que lo hizo imprescindible en la iconografía retablistica hispana.

Los otros cuatro santos tienen entre sí vínculos comunes que se explican mejor en el discurso mesiánico del conjunto. San Juan Bautista, identificado equivocadamente como Job<sup>20</sup>, como imagen del Precursor de Cristo; San Cristóbal como su legendario portador; San Jerónimo como el exégeta que meditó y vivió en la cueva de Belén, se unirían al Santo Obispo<sup>21</sup> que, con una tablilla en la mano, ha de representar a San Agustín como autor de *La Ciudad de Dios*, en la que el anuncio de la venida de Cristo y la validez universal del mensaje, se expresan con nitidez absoluta<sup>22</sup>. Se trata de una expresión a través de los testimonios, de lo que se corrobora en la solución iconográfica del remate del segundo cuerpo, del ático y en definitiva de toda la lección del retablo.



## EL ANUNCIO Y LA REALIDAD MESIÁNICA: PROFETAS, SIBILAS Y EL CICLO DE LA INFANCIA DE CRISTO

A la luz de estas propuestas, y volviendo al primer cuerpo en una lectura sin prejuicios del retablo, es llamativo el hecho de que las escenas de la Vida de Cristo elegidas por la comunidad benedictina de Valladolid en 1526, hagan hincapié en su infancia y no en el mucho más abundante ciclo pasional. La que se convirtió en una de las empresas artísticas de mayor calado de la historia de la poderosa Congregación benedictina de Castilla, expresaba la entrega de Cristo, en su versión más sangrante, tan sólo en el Calvario del remate, por otra parte en la línea de un recurso repetido y común en las soluciones de tantos retablos durante largos siglos.

El objetivo vuelve a estar muy claro y la dirección del mensaje se integra en el conjunto para incidir en la exaltación de la realidad física de la llegada del Mesías, a través de cuatro escenas de su infancia, desde el *Nacimiento y la adoración de los ángeles*, a la *Epifanía*, la *Presentación* y la *Huida a Egipto*. Los cuatro episodios, jugando con la variedad plástica de la pintura y el relieve, incluso con la diversidad de las fuentes, tienen al Niño como absoluto protagonista y se insertan en el papel de puente y de lazo de todo el retablo a través de los textos del Antiguo y Nuevo Testamento. La presencia física, la adoración angélica, la universalidad del mensaje, la profecía de Simeón y el viaje a Egipto para retornar a la Tierra Prometida son elocuentes por sí mismos. El mensaje se enfatiza utilizando aspectos como el a menudo reiterado tamaño jerárquico, evidente en el caso escultórico de los Magos o de la Presentación, o de la forzada simbología de la luz en las escenas casi nocturnas del Nacimiento y la Huida, lógicamente en razón de los distintos soportes, que se explican ahora con mayor nitidez en el contexto global de esta lectura.

Estos cuatro capítulos se desarrollan en la parte inferior del primer cuerpo<sup>23</sup>, en el lugar más visible y en el que impone el ritmo natural del retablo, sobre las representaciones de los



Capilla Sixtina (luneto), por Miguel Ángel.

doce patriarcas y entre los doce Apóstoles. En la parte superior del segundo cuerpo y en el ático, se encuentra el complemento ideológico que tiene en el techo de la Capilla Sixtina su precedente programático más evidente. De nuevo es necesario recordar las investigaciones certeras del profesor Azcárate, buscando la ligazón entre la obra de Berruguete y el mundo italiano de su tiempo, al poner de manifiesto la vinculación existente entre las parejas de niños ubicadas en el techo vaticano, terminado en 1512 durante la estancia italiana del artista, y los relieves con los que Berruguete rematará el retablo de San Benito. Esas parejas de niños en torno a un frutero, por las que su autor sería reconvenido por los tasadores, argumentando que se trataba de composiciones indecorosas, son un verdadero remedo escultórico del trampantojo miguelangelesco<sup>24</sup>. Pero la equivalencia formal se refuerza todavía más en otros recursos empleados, como se advierte en los soldados que, en una posición atrevida en los laterales de los frontones del remate y con una función ornamental, como los describía Bosarte, reproducen al pie de la letra similares soluciones adoptadas por Miguel Ángel en los lunetos de la Sixtina, con una fidelidad asombrosa, que no hace más que expresar la admiración por el maestro.

Esta mimética conexión de las formas implica una relación iconográfica paralela. El contenido de la Sixtina tiene en la universalidad del mensaje mesiánico, en la duplicidad del anuncio a sibilas y profetas, su eje fundamental y de algún modo existe una transposición del mismo contenido, modificando y adaptando el vocabulario, a las necesidades impuestas en el retablo. Los cuatro bustos inscritos en un tondo, de los que uno se ha perdido, han de ser imagen de los cuatro profetas mayores, insistiendo en una idea que ya antes ha sido considerada. Mientras que uno de ellos presenta un rostro lampiño y juvenil, que podría ser imagen de Daniel<sup>25</sup>, los otros dos expresan en las barbas poderosas la caracterización tradicional de los profetas.

A ellos se unirían esas cuatro figuras femeninas que, en los tímpanos de los frontones laterales, fueron descritas por Bosarte como dos parejas de «*figuras con sacrificios*». Desde la antigua historiografía y en la órbita del mundo de Miguel Ángel, se identificaron con sibilas aunque, además de no tener nada que ver con los modelos consagrados en la Sixtina, una vez más se topara con la escasez de símbolos que lo avalaran. Tan sólo una de ellas conserva en la parte inferior un jarro, lo que condujo recientemente a pensar en la posibilidad de que se tratara de una alegoría de la Templanza, convirtiendo al resto de las esculturas en figuraciones de las Virtudes<sup>26</sup>, habituales en el lenguaje de la retablística pero en fecha más tardía<sup>27</sup>.

El origen formal de estas esculturas se encuentra en el imaginario italiano con el que convivió Berruguete, a través de las composiciones de Rafael Sanzio como la que se muestra en el *Hombre del laurel*, grabado por Marcantonio Raimondi<sup>28</sup>, pero existen más ejemplos de entronque con la cultura de su tiempo que ratifican su identificación con las anunciadoras paganas de la venida del Mesías, para las que San Agustín reivindicaba una total validez testimonial, equiparable a los textos proféticos, utilizando como apoyo sus textos en *La ciudad de Dios*<sup>29</sup>. Por citar sólo uno de los ejemplos más notables, el propio Rafael realizaba entre 1511 y 1512 en la iglesia romana de Santa María della Pace, una pintura mural re-

presentando a cuatro sibilas, una de ellas apoyada en un vaso de gallones<sup>30</sup>. Las fechas vuelven a permitir especular con la contemplación del grupo por el propio Berruguete, fuertemente influenciado por las soluciones empleadas por Rafael en otros trabajos contemporáneos, que traspasará al retablo vallisoletano.

## LA EXALTACIÓN DE LA ORDEN: SAN BENITO, SUS MILAGROS Y LOS DE SUS SEGUIDORES.

Insertada en una idea de lectura multidireccional, la exaltación de San Benito como *patriarca* de los monjes y titular de la casa, era una condición inexcusable. Especificado en el contrato que una de las esculturas de la calle central había de efigiar al santo, la elaboración del programa incluyó una serie de cuatro relieves en los que se narraban acontecimientos benedictinos, en ningún caso elegidos al azar, completados con otros dos sucesos milagrosos protagonizados por dos santos de la orden. Todos se localizaban en las inmediaciones de la escultura principal, entre el primer y segundo cuerpo. Los cuatro fueron trazados por Berruguete con un diseño innovador, proporcionando a la figura del santo protagonista una relevancia trascendental a manera de figura de bulto incorporada a un relieve, para que la transmisión del mensaje fuera más plástica.

Los dos relieves de tamaño mayor, utilizan como fuente la que se convirtió en célebre biografía de San Benito, especialmente porque quien la redactara a manera de diálogo, será uno de los hijos más ilustres de la orden, el papa San Gregorio Magno. *El milagro del agua* y *San Mauro salvando a San Plácido* de morir ahogado por la inspiración de San Benito, son dos sucesos acontecidos en la fundación de Subiaco, que ensalzan a Benito por un lado como nuevo Moisés y por otro como personificación de San Pedro<sup>31</sup>.

La misma fuente de los *Diálogos* gregorianos es la utilizada para el tercero de los episodios de San Benito, el que hasta ahora se conocía como



San Benito convierte al godo Zalla, por Alonso Berruguete.

el «Descubrimiento del falso Totila», para el que ahora se propone una nueva identificación. Este suceso, narrado en el capítulo XIV, supone una constatación del carácter profético del santo, quien descubre a Riga, servidor del rey godo Totila, vestido con las insignias regias de su señor, para intentar engañar al abad y desacreditar su particular don adivinatorio.

En la escena del retablo de San Benito estas insignias reales, que son las que hacen cobrar sentido al hecho, brillan por su ausencia, a lo que se une que en ningún caso, ni en la narración escrita, ni en los ejemplos rastreados de la plasmación de este suceso, anteriores o posteriores en el tiempo, aparecen caballos o jinetes descabalgados. Por el contrario, en el capítulo

XXXI de los *Diálogos* se cuenta como el cruel godo Zalla, de confesión arriana, pretendió robar a un labriego que había entregado sus bienes a San Benito para que se los custodiara. Ató al campesino y «comenzó a empujarle delante de su caballo» conduciéndole hacia el monasterio. Al llegar y reclamar violentamente a San Benito el dinero guardado, el santo puso los ojos sobre los brazos del labriego y las cuerdas se desataron milagrosamente. Zalla «aterrado ante la fuerza de tal poder, cayó del caballo» postrándose ante San Benito, de forma que su conversión se transforma en evocación perfecta de la caída de San Pablo camino de Damasco. En dos instantes simultáneos representa Berruguete el camino hacia el monasterio y la caída del malvado, caracterizado como personaje de rostro cruel y desaliñado que en nada se parece a un monarca fingido, de manera que el título correcto de la escena ha de ser *San Benito convierte al godo Zalla*.

Para el cuarto de estos milagros, que se han venido identificando primero con la «Muerte de San Benito» y después con la «Curación de un leproso», es también factible considerar ahora una nueva interpretación. En cuanto a la primera opción hay que descartar la representación de la muerte, porque el santo fallece en el oratorio monástico<sup>32</sup>, y la figura yacente se encuentra orando mientras dirige su mirada hacia el monje que está en pie, con el mismo tratamiento de escultura de bulto que se muestra en los otros relieves de este ciclo. En cuanto a la segunda, no figura en la vida de San Benito ninguna curación de un leproso, además de ser extraña por inusual, la disposición de un enfermo de esta dolencia maldita, rodeado de libros y en un lecho con dosel.

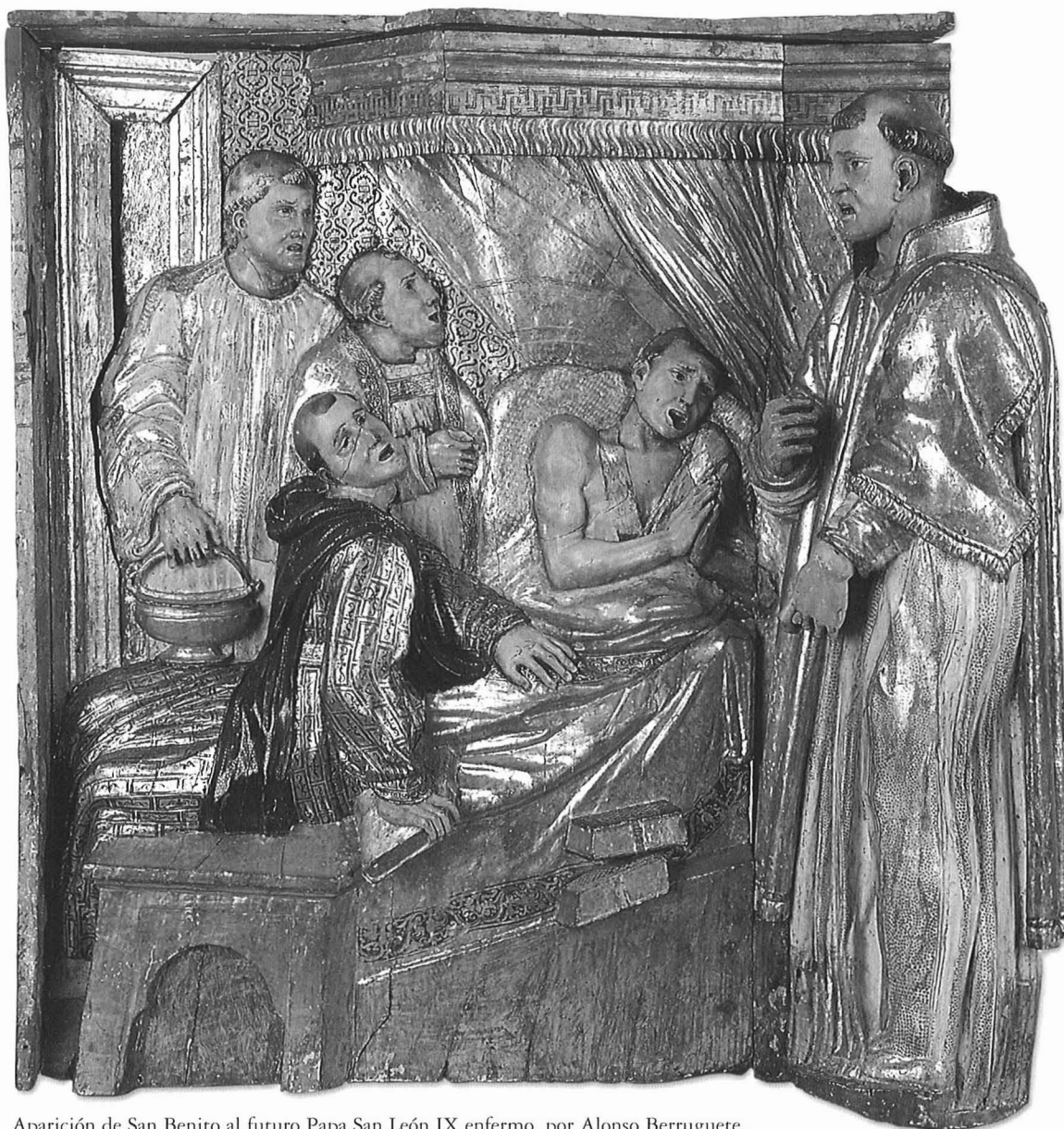
Se trata de un milagro *post mortem* del santo, quien se encuentra en actitud de sostener un objeto en su mano derecha, con dalmática como ropa propia de ángeles, contrariamente al hábito negro de la Congregación con el que figura en el resto de los relieves e incluso en la escultura de la calle central. El suceso narra la curación milagrosa del joven aristócrata Bruno, primo del emperador Conrado II y futuro papa San

León IX (1002-1054). Postrado como consecuencia de un terrible accidente, esperaba su familia el desenlace fatal, y de ahí la presencia de preste y acólito con acetre para la administración de la extremaunción, cuando tuvo una visión: San Benito descendía del cielo, portando en la mano su cruz, tocaba sus heridas y lo sanaba. El enfermo habló con Adalberón, un clérigo que en aquel momento se había sentado en su camastro para consolarlo —lo que Berruguete tallará literalmente aunque de un modo singular— y al punto quedó curado. El acontecimiento se registra en la *Vida de San León IX*, redactada por Wibertus de Toul en el siglo XI<sup>33</sup> y sirve para exaltar la habilidad taumatúrgica del santo *Patriarca* de los monjes y el culto a la llamada cruz benedictina<sup>34</sup>. El hecho proclama su presencia divina y la vinculación con el papado, a través de la curación de uno de los Papas considerados más protectores de los benedictinos y que puede denominarse como la *Aparición de San Benito al futuro papa San León IX enfermo*.

El ciclo de exaltación de la orden se completa con los relieves de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y la *Misa de San Gregorio*, como dos auténticos referentes en el conjunto iconográfico de la familia benedictina, en los extremos de la parte alta del primer cuerpo, pero al lado de los milagros de San Benito. Son dos apariciones, una de Cristo y otra de María, y dos monjes elevados a las más altas dignidades eclesiásticas, Ildefonso al episcopado y Gregorio al papado, protagonizando dos emblemas que proclaman los vínculos con la divinidad y la cercanía de lo sagrado<sup>35</sup>.

## LAS PINTURAS DE LOS EVANGELISTAS

Finalmente, y en el ámbito del segundo cuerpo del retablo, dos hermosas pinturas presentan a *San Mateo* y *San Marcos*. Los fondos dorados, el tratamiento monocromo y el mosaico insinuado en el fondo de San Marcos han sido muchas veces comentados. La evocación de ese recurso en las soluciones aportadas por Rafael en el techo de la Segnatura vaticana, una vez



Aparición de San Benito al futuro Papa San León IX enfermo, por Alonso Berruguete.

más concluida durante la estancia italiana de Berruguete, vuelve a incidir en la transmisión evidente de influencias<sup>36</sup>. Pero la reducción de los cuatro Evangelistas a dos, siempre ha significado un enigma en el contexto del retablo, de manera que la secuencia tantas veces repetida del Tetramorfos, está incompleta. Anteriormente he citado el texto de Mateo que explica-

ría la ordenación escultórica, pero es que además la doctrina de este Evangelista se centra en enraizar a Cristo con el Antiguo Testamento, intentando probar en su texto que se trata del Mesías prometido en la Vieja Ley. En suma esa es la principal lección del retablo y la presencia del Evangelista como último inspirador del programa, estaría justificada.

Sin embargo tampoco se pueden olvidar razonamientos formales a la hora de concebir el emparejamiento simétrico de estas dos representaciones, sobre todo si reparamos en la importancia que, no San Mateo sino San Marcos, tenía en la casa monástica de Valladolid. Aquí se guardaba una preciada reliquia del santo desde 1488 que había librado al monasterio de la peste, elevándolo al rango de patrón de la comunidad<sup>37</sup>. La erección de un retablo en los años finales del siglo XVI y en la misma cabecera del templo, que tenía a San Marcos como titular, así como la formalización de un voto por los beneficios logrados, le convertían en elemento indispensable en las devociones de la casa. La necesidad de emparejar a los dos personajes, cumpliendo cada uno con una clara misión parlante en el retablo, explica y justifica esta doble presencia.

En definitiva el retablo de San Benito se manifiesta en su lectura programática como una cuidada lección monástica, en el marco de unas claves perfectamente orquestadas, a cuyo servicio Berruguete aportó soluciones y recursos que fueron definitivos en su formación, y que puso a disposición de sus comitentes con una genialidad difícilmente superable.

## NOTAS

<sup>1</sup> C. DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, T. I, siglo XVI, pp. 23-33.

<sup>2</sup> Citar la extensa bibliografía del retablo de San Benito supera el espacio de esta publicación, por lo cual menciono las obras indispensables que tratan el tema en profundidad: J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901, pp. 137-152; J. AGAPITO Y REVILLA, «Los restos del retablo mayor de San Benito», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, n.º 5, mayo, 1926, pp. 85-98; C. CANDEIRA, *Alonso Berruguete en el retablo de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1959; E. WATTENBERG, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Madrid, 1963, pp. 107-170; L. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 231-251; E. GARCÍA DE WATTENBERG, «En torno a la iconografía del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid», en *Monasterio de San Benito el Real (1390-1990). VI Centenario*, Valladolid, 1990, pp. 195-208.

En otros estudios, en los que Berruguete ocupa un papel importante, este retablo siempre es objeto de atención, como en: R. DE ORUETA, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917, pp. 107-135;

M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941, pp. 159-164; J. M.º DE AZCÁRATE, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Madrid, 1963; J. CAMÓN AZNAR, *Alonso Berruguete*, Madrid, 1980, pp. 61-87. Otras publicaciones específicas se citan a lo largo del texto.

<sup>3</sup> La escritura se firmó en noviembre de 1526 y las condiciones se formalizaron en marzo de 1527. El primero que publicó los documentos relativos al encargo y tasación fue Isidoro BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804, (ed. facsímil, 1978), pp. 359-376.

<sup>4</sup> M. ARIAS MARTÍNEZ, «La recepción de las fuentes clásicas y de los grandes maestros en la escultura. El caso del primer renacimiento castellano», *Actas del congreso Nápoles-Roma 1504*, Universidad de Kiel, Salamanca, 2004, pp. 254-256.

<sup>5</sup> Una puesta al día sobre la inspiración de Berruguete en la Antigüedad en M.ª C. GARCÍA GAÍNZA, «Alonso Berruguete y la Antigüedad», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 6, 2002, pp. 14-21.

<sup>6</sup> E. ZARAGOZA PASCUAL, *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid. Los abades trienales (1499-1568)*, Silos, 1976, pp. 215-264. En el texto se hace un recorrido por la actividad del general que también promovió la realización de la sillería coral, destacando su labor en elevar la cultura monástica.

<sup>7</sup> Concretamente se dice «*que se quiten e desencaxen los dos cónchos con las dos imágenes y sus cajas, que tiene el dicho banco, y se alberguen hacia la hilada de en medio a su punto y lugar que es a las líneas de los balaustreros que están encima del cornisal del dicho banco, y todo aquello que se retruxiere a su lugar...*»

<sup>8</sup> I. BOSARTE, op. cit., pp. 157-159.

<sup>9</sup> A partir de los catálogos del museo quedan claras las cantidades, como explicara Candeira en su citado estudio, que no reiteramos aquí para no hacer más farragoso el texto.

<sup>10</sup> C. VILLAR BUENO, «Intervención en el retablo de San Benito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid», *Museos.es*, n.º 0, Madrid, 2004, pp. 80-89. El dibujo del retablo realizado por la autora ha sido la base sobre la que se ha hecho la nueva reconstrucción, empleando los recursos informáticos, con la intervención imprescindible de Paz Pastor, en el Laboratorio fotográfico del Museo Nacional de Escultura.

<sup>11</sup> La única propuesta planimétrica anterior, el croquis realizado por Antonio Iturralde en 1881, cuando la mayor parte de la arquitectura del retablo se encontraba todavía en la iglesia monástica, ha sido criticada por sus innumerables carencias incluso antes de plantearse cualquier reconstrucción virtual, tal y como advertía AGAPITO Y REVILLA (op. cit., pp. 85-98): «*Por ese deficientísimo croquis, a pesar de que dijo su autor que era una «copia exacta» de lo que se conservaba de la arquitectura, no puede deducirse como estaba compuesto el retablo*».

<sup>12</sup> Existiría una cierta analogía al reservarse el uso del espacio coral a un sector muy distinguido del clero, que estaba en poder de claves interpretativas más sutiles.

<sup>13</sup> Diálogos de San Gregorio Magno, *Vida de San Benito abad*, Zamora, 1980, p. 28.

<sup>14</sup> *Apocalipsis* 21, 12-14.

<sup>15</sup> En el sentido bíblico estricto los *patriarcas* (etimológicamente *padres de linajes*) eran los doce hijos de Jacob, añadiéndose a esta denominación Abraham, Isaac y el propio Jacob. En un sentido más general también se denominaron patriarcas a Adán y sus descendientes (*Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1963, pp. 1464-1465). Probablemente no sea una coincidencia que el epíteto más utilizado para referirse a San Benito sea el de *Patriarca* de los monjes.

<sup>16</sup> Las series de los hijos de Jacob en los repertorios de estampas comienzan a generalizarse a partir de mediados del siglo

XVI. En 1552 Joos Lambrechts publicaba en Gante la historia de los patriarcas con retratos xilográficos de los hijos de Jacob, tomando los símbolos del canto bíblico de las bendiciones. Johan Sadeler I llevará a cabo una serie muy difundida. *The Illustrated Bartsch*, 70, part 1 (Supplement), New York, 1999, pp. 90-98. A finales de siglo se generalizaron las representaciones, que ya estaban perfectamente codificadas en el siglo XVII, como se advierte en las series pintadas por Zurbarán.

<sup>17</sup> J. M.<sup>a</sup> DE AZCÁRATE, op. cit., p. 46.

<sup>18</sup> La estancia de Berruguete en Florencia se documenta además en 1509, cuando en compañía de Gian Francesco Bembo alquila una casa, (L. A. Wadman «Two foreign artists in renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo», *Apollo*, junio 2002, pp. 22-29). El impacto de las esculturas de Rustici en Berruguete se comprueba en el dibujo del levita conservado en Chicago, identificado hasta ahora como Job. (S. Folds McCullagh and L. L. Giles, *Italian drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, 1997, pp. 33-34).

<sup>19</sup> Aunque Azcárate recoge la innegable influencia en el *San Sebastián* del esclavo miguelangelesco del Louvre (op. cit., p. 41), en un juicio unánimemente aceptado, la disposición de Haman en una de las pinturas del techo de la Sixtina, atado sobre un tronco y en una postura de grandes similitudes con la escultura de Valladolid, permite añadir esta fuente.

<sup>20</sup> A pesar de portar un libro, las peculiaridades del atuendo hacen que esta escultura no encaje con la figura de un apóstol. Además del aspecto desaliñado el hecho de apoyarse en un tronco permite proponer el nombre del Bautista, en relación con la frecuente iconografía del santo.

<sup>21</sup> Hasta ahora se ha identificado inexplicablemente con San Gregorio, en una propuesta que suponía las imágenes de los cuatro Doctores de la Iglesia en el retablo.

<sup>22</sup> Aunque inicialmente pensé en la posibilidad de que se tratara de San Martín obispo, por el hecho de que San Benito dedicara los dos primeros oratorios de Monte Casino al santo de Tours y a San Juan Bautista, creo que el hecho de ser representado con la tablilla en las manos encaja más con la imagen estudiosa de San Agustín hacia quien los benedictinos tenían especial veneración. Además de ser autor de una célebre regla monástica, sólo superada por la de San Benito, su texto *La Ciudad de Dios*, que encierra muchas de las claves programáticas del retablo, estuvo muy presente en las casas benedictinas. En la librería monástica vallisoletana Ambrosio de Morales en 1572 (*Viage de Ambrosio de Morales*, Madrid, 1765 [ed. facsímil, 1985], pp. 9-10) registra, además de *La Ciudad de Dios*, las *Confesiones* y el *Comentario a los Salmos*, en pergamino y letra antigua, como obras singulares.

<sup>23</sup> CANDEIRA (op. cit., p. 35) modificaba la colocación de las tablas, aclarando que sacrificaba la reconstrucción arqueológica por el criterio museístico, para que pudieran ser mejor contempladas por el espectador.

<sup>24</sup> A pesar de la advertencia Berruguete no modificó esta solución, sin sustituir los relieves por esculturas de santos, como se le ordenaba.

<sup>25</sup> La relación de parecido físico con la representación que Berruguete hace de Daniel en la sillera catedralicia de Toledo es muy significativa. J. CAMÓN AZNAR (op. cit., pp. 119-120), caracteriza a la figura de Toledo como de «rostro poco viril».

<sup>26</sup> No obstante, habitualmente la Templanza se representa no con el jarro a los pies sino llevando a cabo la mezcla del líquido frío y caliente con el que se ejemplifica esta Virtud. Así lo hace el propio Berruguete en el sepulcro del cardenal Tavera.

<sup>27</sup> Las alegorías de las virtudes se generalizan en los retablos

contrarreformistas, especialmente a partir de Gaspar Becerra, haciendo uso de un código que se extiende con profusión. Anteriormente y dentro de una lección muy intencionada, estuvieron presentes en la escultura funeraria como elogio del difunto.

<sup>28</sup> De este hecho ya se dejó constancia en la ficha correspondiente en el catálogo *La belleza renacentista. Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 2004, pp. 32-33.

<sup>29</sup> E. MÂLE, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, pp. 335-336.

<sup>30</sup> El vaso se observa con toda nitidez en la estampa de una de estas parejas, abierta por Giovanni Antonio da Brescia. *The Illustrated Bartsch*, 25 (commentary) form. vol. 13, part 2, New York, 1984, pp. 336-338.

<sup>31</sup> En los *Diálogos* de San Gregorio, cuando se cuentan estos milagros, su compañero responde «*Admirables y sobremanera asombrosas son las cosas que acabas de contar, pues en el agua que manó de la piedra veo a Moisés... en el andar sobre las aguas a Pedro*», San Gregorio Magno, op. cit., p. 42.

<sup>32</sup> «...se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló su último suspiro entre palabras de oración», *Ibidem*, p. 108.

<sup>33</sup> La traducción del capítulo del acontecimiento milagroso, tomado de la Vita Leonis IX, por Lorenzo Capelletti, cita on line: <http://www.30giorni.it/sp/articolo>. Adalberón, que aparece en la narración y en la representación del retablo como benedictino, fue instruido en el monasterio de Gorze y después llegó a ser obispo de Metz, apoyando notablemente la influencia de Cluny en Lorena, cita on line: <http://fr.wikipedia.org>.

<sup>34</sup> En la tradición benedictina el milagro, del que no conozco más iconografía, supone el punto de partida para generalizar el culto a la cruz y a la medalla benedictina, como un hito en la historia de la orden. A. RUIZ, O.S.B., *El oblatto benedictino*, Madrid, 1953, pp. 107-108, «*Hasta el siglo XI la Cruz-Medalla de San Benito fue devoción exclusiva de los Monasterios, pero la curación milagrosa del joven Bruno, que más tarde subió a la silla de San Pedro con el nombre de León IX, y, después de muerto colocado en los altares, contribuyó poderosamente a extender la devoción a la Cruz-Medalla de San Benito y al mismo Santo Patriarca*». La medalla con la inscripción se encontró en un manuscrito de la Abadía de Metz «*en cuya ciudad fue obispo Alberón (sic), amigo íntimo de San León IX*».

<sup>35</sup> En el Capítulo General benedictino de 1528, celebrado en Valladolid, se mandó expresamente celebrar la fiesta de San Ildefonso. E. ZARAGOZA PASCUAL, op. cit., p. 230.

<sup>36</sup> Además de la bibliografía general, con comentarios relativos a las pinturas del retablo, J. C. BRASAS EGIDO, «La pintura en el antiguo monasterio de San Benito el Real de Valladolid», en *Monasterio de San Benito el Real (1390-1990). VI Centenario*, Valladolid, 1990, pp. 214-216.

<sup>37</sup> A. DE MORALES (op. cit., pp. 6-7) la destaca como la más importante reliquia de la casa destacando su veneración. En el Libro de Bienhechores se recoge la crónica que narra la llegada de la reliquia y el hecho de librar de la peste a los monjes cuando «*ynvocaron el favor del glorioso San Marcos y le tomaron por su patrón*». También aquí se registra el texto del voto, que se iba a formalizar en 1666, en cuya declaración se juraba el compromiso delante de «*Dios omnipotente trino y uno, de la soberana Reyna de los ángeles, de nuestro patrón San Marcos y padre San Benito y de todos los ciudadanos de la celestial Jerusalén*». G. M. COLOMBÁS, «EL libro de bienhechores de San Benito de Valladolid», *Studia Monástica*, v.5, fasc. 2, Monserrat, Barcelona, 1963, pp. 305-404.