

ALONSO BERRUGUETE EN ITALIA Y EL SUEÑO DE UN CUADERNO DE VIAJE¹

Manuel Arias Martínez
Museo Nacional de Escultura

ABSTRACT

The personality of Alonso Berruguete can not be understood without his soggiorno italiano. The journey of formation and study will explain his particular style. The possibility of seeking his sources of inspiration and the use of models allows us to reconstruct his travel notes and helps us to understand their language.

RESUMEN

La personalidad de Alonso Berruguete no se puede entender sin su soggiorno italiano. El viaje de formación y de estudio explicará su particular estilo. La posibilidad de buscar sus fuentes de inspiración y el uso de modelos permite reconstruir su cuaderno de viaje y ayuda a entender su lenguaje. del sitio.

KEY WORDS

Journey, sculpture, picture, sources of inspiration, models, Antiquity

PALABRAS CLAVE

Viaje, escultura, pintura, fuentes de inspiración, modelos, Antigüedad

En 1525, Pietro Bembo decía en su *Prose della volgar lingua*: “Roma ve diariamente cómo llegan hasta ella muchos artistas de cercanos y lejanos lugares, que observan y aprecian las bellas esculturas antiguas de mármol o de bronce, que se encuentran en los lugares públicos y privados, así como los arcos, termas, teatros y todas las demás ruinas, buscándolas con intención de estudio y llevándoselas consigo en el pequeño espacio de sus cuadernos o de sus modelos de cera”. Peregrinación artística por tanto a la mayor academia de aprendizaje del mundo occidental, en un instante en que el mundo de la Antigüedad recobraba un valor singular. El lenguaje y los modelos se convertían en referencia necesaria para una idea colectiva de renacimiento de las artes, para la recuperación de valores idealizados que tenían en Italia su aval más seguro.

Es en ese contexto de relaciones internacionales, de viajes formativos y de contacto, en el que se detecta la presencia italiana de Alonso Berruguete, primero en Roma y después en Florencia, transformando por completo su carácter de artista local, para dotarlo de una dimensión ciertamente especial. La singularidad de la producción posterior de Alonso Berruguete en el panorama de la escultura española, no se puede explicar más que desde un viaje a Italia cargado de influyentes novedades.

A su regreso a la patria, y utilizando fundamentalmente el material que reclamaba la clientela, la madera policromada, y con un sentido muy práctico, reinterpreta todo el inmenso bagaje adquirido para generar como resultado un producto diferente y genial. De

¹ El grueso de este trabajo, con ligeras modificaciones incidiendo en la temática del viaje, está tomado de ARIAS MARTÍNEZ, M.: *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, 2011; donde se actualiza la figura del artista y su obra.

este modo, cada vez se perfila como más necesaria la posibilidad de ir reconstruyendo lo que tuvo que ser su cuaderno de viaje, su colección de bocetos, de apuntes o de modelos tridimensionales, que después iba a citar de forma literal o a utilizar como punto de partida de un catálogo lleno de personalidad.

Por esto, y en el sentido que proclamaba Francisco de Holanda en 1548, poniendo el juicio en boca del mismo Miguel Ángel, Berruguete puede ser considerado como un verdadero artista italiano con nombre español: “Así afirmo que ninguna nación, ni gente (dejo estar uno o dos españoles) puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia, que es lo griego antiguo, que luego no sea conocido fácilmente por ajeno, por más que en eso se esfuerce y trabaje. Y si por algún grande milagro, alguno viniere a pintar bien, entonces, aunque no lo hiciese por remedar a Italia, se podrá decir que solamente pintó como italiano. Ansi que no se llama pintura de Italia cualquier pintura hecha en Italia, sino cualquiera que fuere buena y cierta... la cual aunque se hiciese en Flandes o en España (que más se aproxima con nosotros), si fuere buena, pintura será de Italia, porque esta nobilísima sciencia no es de tierra alguna, que del cielo vino, empero del antiguo Imperio quedó en nuestra Italia más que en otro reino del mundo...”.

El fallecimiento temprano de su padre, el pintor Pedro Berruguete, provocó que Alonso emprendiera su carrera formativa vinculada a la profesión paterna, pero con aspiraciones de un aprendizaje de mayor trascendencia, para abandonar incluso su tierra. De este modo se señalará en expedientes de hidalguía de sus descendientes que *se fue mozo de aquí a Roma y a otras partes*, señalando un acontecimiento crucial, que tuvo una decisiva influencia tanto en su trabajo como en su fama posterior.

El viaje fue, tanto en lo que significa su particular modo de entender la creación artística como en lo que iba a ser su consideración social y su fortuna, un acontecimiento esencial dentro del horizonte en el que se desenvolvió su vida. La llegada a Italia se vislumbra con mucha opacidad y en unas circunstancias que todavía desconocemos, aunque sea muy probable que formara parte de algún séquito eclesiástico, como se ha propuesto, sin que se pueda concretar nada. Comúnmente se ha aceptado la idea de que acompañara a su tío abuelo, el dominico fray Pedro Berruguete, integrado en la familia del obispo de Burgos fray Pascual de Ampudia (†Roma, 1512), también de la orden de Predicadores, en alguno de sus viajes a Roma, mencionándose dos fechas, la primera en los años 1505-1506 y la segunda en 1512, cuando el obispo se dirigía a participar en el V Concilio Lateranense, aunque fallecería al poco tiempo de llegar².

La vía reúne todas las condiciones para resultar creíble, y así se ha mantenido. Es necesario intentar precisar más las fechas para encajarlas con otros datos que renuevan esas antiguas propuestas. No hay lazos documentales entre fray Pedro Berruguete y el obispo Ampudia, de manera que hay que dar por válidas las noticias antiguas, pensando que ambos profesarían en el convento de Palencia y tendrían intereses comunes³. Fray Pascual viajó varias veces a Roma, al menos en los años 1488, 1499, 1506 y 1512, pero la tradición de su tiempo, excesivamente generosa, afirmaba que viajaba nada menos que todos los años a la ciudad eterna⁴. El viaje que emprendía en enero de 1506, para llegar a Roma en el mes de marzo, resulta el más verosímil para que fuera en el que se integró el joven Alonso.

² La fecha de 1505-1506 la propone, por ejemplo, MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 287, mientras que la segunda es señalada por ALLENDE-SALAZAR, J.: “La familia Berruguete (noticias inéditas)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, T. VII, Valladolid, 1915-16, pp. 194-198.

³ Cfr. ITURGAIZ, D.: “Pedro Berruguete y la Orden de Predicadores”, *Ciencia Tomista*, Salamanca, T. CXXX, 2003, pp. 139-163.

⁴ Sobre el obispo burgalés es indispensable el trabajo de ORTEGA, J. L.: “Un reformador pretridentino: don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos”, *Anthologica Annua*, 19, 1972, pp. 185-556.

En julio de 1508 el propio Miguel Ángel recomendaba a un joven español, tradicionalmente identificado con nuestro Berruguete, para que se le franquease el paso con intención de estudiar el cartón de su célebre Batalla de Cascina, que se custodiaba en Florencia⁵, junto al fresco de la batalla de Anghiari realizado por Leonardo, lo que Cellini llamó la *scuola* del mundo. Si la noticia ha sido en alguna ocasión puesta en duda, por la imprecisión de los datos -*uno giovine spagnuolo*- y lo adelantado de la fecha, ahora vuelve a cobrar total validez por dos razones. En agosto de 1508 estaba residiendo documentalmente en Florencia, a lo que se une el hallazgo del contrato de alquiler de una casa en la ciudad por parte de *Alfonso Berugetti spano, pictori*, en compañía del también pintor Gian Francesco Bembo, en agosto de 1509 y durante un año⁶, lo que viene a proporcionar total validez a la carta de Buonarroti. La recomendación del maestro, que a resultas de una misiva posterior no tuvo efecto en su primer intento, cobra mayor sentido y se rodea de un significado más profundo.

Es explicable que si a comienzos de 1504 ya era huérfano de padre, emprendiera el viaje al poco tiempo, quizás no más allá de un par de años después, tras solucionar problemas relativos a la herencia paterna⁷, con intención de labrarse un porvenir en la que indudablemente era la *caput mundi*, para llegar a la Urbe y entrar en contacto con los círculos más selectos del arte. Aquí se suscita otro problema a la hora de saber cuál fue el camino para integrarse en la vida artística italiana. Vasari lo enumera entre quienes aprendieron su técnica con el estudio de la capilla de San Pietro de Masaccio, o concluyendo la Coronación de la Virgen para los franciscanos de San Girolamo sulla Costa, hoy en el Louvre, que Filippino Lippi dejara inconclusa a su muerte en 1504⁸. Son pistas que han contribuido a perfilar un aprendizaje que dejó huella imborrable en su obra posterior, pero siguen siendo insuficientes.

En la nebulosa de esos primeros años italianos, otros datos han venido a justificar lo temprano del viaje y, de manera especial, su participación en el concurso para la copia del célebre grupo del Laocoonte, descubierto en enero de 1506, que narra Vasari en la vida de Jacopo Sansovino como un verdadero acontecimiento⁹. Mucho se ha reparado en esa mención a *Alonso Berruguete spagnolo* en la historiografía clásica y mucho se ha de seguir valorando por lo que encierra en sí misma para comprender su papel. El mero recuento de su nombre, en compañía de futuros renombrados escultores, el mismo Sansovino, Zaccheria Zachi da Volterra o il Vecchio da Bologna, participando en el vaciado de una de las joyas arqueológicas más influyentes del mundo moderno, posiblemente la más relevante, significa que no era un joven recién llegado desde Castilla.

La cuestión problemática ha sido la fecha exacta de la celebración del concurso, que Vasari no relata, para la que se habían barajado los años de 1507 o 1508, antes de la partida de Berruguete hacia Florencia declarada por Miguel Ángel. Ahora se puede retrasar esa fecha y una propuesta verosímil permite fijar el evento entre la primavera y el verano

⁵ La más antigua noticia sobre la mención de Berruguete en las cartas de Miguel Ángel la publicaba CRUZADA VILLAMIL, G.: "Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete", *El Arte en España*, 1886, pp. 103-105. Posteriormente ha formado parte de la historiografía del artista de manera permanente.

⁶ WALDMAN, L. A.: "Two foreign artists in Florence: Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo", *Apollo*, CLV, 484, 2002, pp. 22-29.

⁷ Entre ellos estaría el viaje a Toledo junto a su tío materno, que documentó AZCÁRATE, J. M^º DE: *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, pp. 126-127.

⁸ VASARI, G.: *Le vite de' Piv eccellenti pittori, scvltori et architettori*, Milano, 1928-1930, vol. I, pp. 1267 y 1469 n23.

⁹ *Ibidem*, vol. III, pp. 640 y 684 n10.

de 1510¹⁰. La interesante información suministrada por la huella que *Alonso Berruguete spagnolo*, dejaba en la Banca Salviati de Florencia, lo presenta realizando pequeñas operaciones en la ciudad del Arno desde agosto de 1508 hasta septiembre de 1510, ausente desde el mes de marzo de este último año, y atestiguando que en ese tiempo había estado en Roma. Berruguete habría viajado desde Florencia para participar en un acontecimiento que le podía reportar beneficios, sobre todo presenciales, en un escenario privilegiado, muy probablemente con una cierta protección de Miguel Ángel. No se puede olvidar que el certamen estaba organizado por Bramante o que Rafael Sanzio fue quien decidió que la copia de Sansovino era la más adecuada, para darnos cuenta de la relevancia de la prueba y de quienes eran sus protagonistas.

Ese retorno a Roma fue, como se comprueba, ocasional, y el artista regresó a Florencia. El siguiente dato vuelve a extraerse del epistolario de Miguel Ángel y ahora con muchas menos dudas¹¹. Estamos a primero de abril de 1512 y el maestro, en una carta a su padre, dice que le preguntan en Roma por un *garzone spagnuolo che à-nnome Alonso, che è pittore* y se encuentra enfermo. Miguel Ángel solicita que, bien su padre o bien su hermano Buonarroti se interesen por él a través de Granacci, que le conoce. De nuevo Miguel Ángel aparece en su vida, ejerciendo una suerte de distante tutelaje. Por una parte no sabemos quién se interesaba en Roma por la salud de Berruguete. Tal vez algún dominico, sabedor de que fray Pedro Berruguete se encaminaba a Roma ese mes con el obispo Ampudia para participar en el concilio laterano, quería disponer de noticias actuales acerca del sobrino pintor, para contárselas a su llegada.

Por otro lado la cita de Francesco Granacci (†1543) como personaje que sirviera de enlace con el artista, deja entrever una relación que contribuye a situarlo con mayor precisión. El pintor florentino, formado en los talleres de su patria, estuvo siempre vinculado a Miguel Ángel y en 1508 se desplazaba a Roma, para participar en las labores previas a la pintura de la Sixtina¹², aunque terminara regresando a Florencia donde proseguiría su carrera. Berruguete se encuadra por lo tanto en ese grupo. Su partida hacia Florencia en el verano del mismo año 1508, para aprender a pintar, como declaraba Miguel Ángel en su carta, deja claro que iba a seguir un camino trazado por el maestro y en el lugar en el que debía.

Esa certeza de la mirada benéfica del círculo de Miguel Ángel hacia el joven hispano, quizás haya que ponerla en paralelo con la presencia del obispo Ampudia en la curia romana y su alcance a la hora de proteger a Berruguete e introducirle en ambientes adecuados a su valía. El obispo dominico es una figura llena de interés, realmente un prerreformista inteligente, paradigma de rectitud y de valores, a quien la muerte le privó de jugar un influyente papel en ese V Concilio de Letrán al que se dirigía expresamente. El discurso inaugural de esa asamblea iba a ser pronunciado por una de las personalidades más brillantes del panorama intelectual europeo, con el que Ampudia compartía inquietudes, el agustino y futuro cardenal Egidio de Viterbo (1469-1532), con un encendido sermón sobre la necesidad de tomar nuevos rumbos en la Iglesia. Las directrices de Viterbo, agustinianas y neoplatónicas, para la elaboración del programa iconológico con

¹⁰ MOZZATI, T.: “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 2007 (2009), pp. 568-574. El autor, explicando las propuestas anteriores de Sherman y de Longhi, esgrime una serie de argumentos para considerar que sería en 1510 cuando se celebró el concurso, no sólo con el aval del cruce documental, sino con la propia instalación del Laocoonte en el Belvedere vaticano, que debió ser prácticamente simultánea a la celebración del certamen y a partir de la cual se inició con fuerza la fortuna crítica de la composición.

¹¹ Una concisa actualización sobre el epistolario de Miguel Ángel y Berruguete en GRISERI, A.: “Con i cantieri in viaggio nel Cinquecento”, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Cuneo, 2009, pp. 96-97.

¹² TOLNAY, Ch. DE: *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1969.

el que se decoraba el techo de la Sixtina¹³, ponen de manifiesto su presencia en los ambientes artísticos más exquisitos y en la posibilidad de sugerir una cierta comunidad de intereses que sobrepasaban el simple ejercicio práctico para dar un paso más allá, en sintonía de pensamiento.

Aunque el contacto con esas grandes figuras es una realidad, seguimos desconociendo hasta qué punto el artista formó parte de algún taller concreto, vinculándose con un modo de trabajar. Tan sólo esas inconexas noticias acerca de la conclusión del cuadro de Lippi, del alquiler de la vivienda en Florencia en compañía del discreto pintor Gian Francesco Bembo “il Vetraro” (act. 1515-1543), o esa proximidad a Granacci, nos acercan a la cotidianeidad por encima de idealizadas relaciones con los genios, mostrándolo como un joven práctico en proceso de aprendizaje que se integraría en alguna compañía en la que se irían formando su sensibilidad y sus modos, anotando esquemas y acopiando modelos sobre los que forjar su personalidad.

En Italia, un dato documental más, parco pero lleno de interés, testimonia los pagos recibidos por Berruguete, en diciembre de 1513 y marzo de 1514, por la realización de *uno quadro d'una Nostra Donna*, por parte de Giovanni Bartolini, mecenas de artistas como Jacopo Sansovino o Baccio d'Agnolo¹⁴. Estos pagos son la huella de trabajos concretos, a los que lamentablemente no se puede poner rostro, pero que sirven para detectar su presencia artística en el escenario florentino, sobre la que seguimos desconociéndolo casi todo. En ese círculo se encontraría el corpus pictórico que Longhi formaba hace tiempo y que precisa revisión. Las pinturas del retablo de San Benito de Valladolid e incluso algunas de las de Salamanca, así como las de Santa Úrsula, son obras certeramente salidas de su taller y guardan diferencias notables con ese inicial grupo italiano. Con el transcurrir del tiempo, ¿se le pueden seguir atribuyendo en su totalidad o deben someterse a nuevos análisis?

Algo similar, más escaso y con menos fortuna, sucede con las atribuciones escultóricas¹⁵. Por el momento no ha sido posible documentar ninguna obra con certeza, aunque, partiendo de la reconocida práctica de la escultura en el concurso de copia del Laocoonte, se hayan realizado intentos de ver su mano en algunas obras, que no han prosperado demasiado. Esto es lo que ha sucedido con la lauda florentina de Luigi Tornabuoni o con la tumba Michiel-Orso de la iglesia romana de San Marcello al Corso, obra de Jacopo Sansovino y su taller. A pesar de que algunos aspectos constructivos o ciertos recursos fisonómicos recuerden al artista, quizás no hay más que una similitud en los modos que no implican una presencia física. Mayores visos de intervención certera se encuentran en la escultura realizada en madera policromada de la Madonna della Cintola, en la iglesia del Santo Spirito de Florencia, que encaja con los modelos que Berruguete llevará a cabo tras regresar a España y cuya atribución podría mantenerse¹⁶.

En otro orden de cosas, tiene mucho de veraz, a pesar de que no se haya podido comprobar documentalmente, la posibilidad de contemplar a Berruguete formando parte

¹³ Para una visión general sobre la rica personalidad de Egidio de Viterbo, ver DERAMAIX, M.: “La théologie de l’histoire de Gilles de Viterbe”, en *Nápoles-Roma 1504, Cultura y Literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, 2005, pp. 95-119.

¹⁴ CAGLIOTI, F.: “Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia”, *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, Academia Clementina di Bologna, Napoli, 2001, pp. 109-146.

¹⁵ Las atribuciones fueron realizadas por CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. G.: “Sull’attività italiana di Alonso Berruguete scultore”, *Commentari*, XIX, 1968, fasc. I-II, pp. 111-136. Casi inmediatamente GRISERI, A.: “Precisazioni per Alonso Berruguete”, *Commentari*, XX, 1969, fasc. I-II, pp. 63-74, manifestaba sus dudas al respecto manteniendo la atribución de la Madonna della Cintola.

¹⁶ La última actualización en la ficha redactada por NALDI, R.: en el catálogo de la exposición *Ferrando Spagnuolo e altri Maestri Iberici...*, Firenze, Casa Buonarroti, 1998, pp. 222-224.

del grupo de artistas que participaba en el ornamento de las loggias vaticanas a las órdenes de Rafael, concluidas en 1519, como se propuso hace ya algún tiempo¹⁷. Ese numeroso grupo de ayudantes y pupilos del gran artista, que contribuyeron a consolidar unos modelos ornamentales, pudo tener entre sus componentes a un personaje que deseaba aprender y empaparse de conocimientos diversos, para hacerse con un bagaje que le daría lugar a posteriores reinterpretaciones. Por una parte es factible ver su mano en alguna de las composiciones del conjunto, pero por otra es relativamente sencillo detectar su influencia en el conjunto de la obra que desarrolló en España, lo que allana la propuesta de intervención en este lugar, posiblemente antes de iniciar la partida hacia la patria.

En qué momento se dio comienzo a ese regreso y de qué modo, sigue siendo una incógnita, de la misma manera que lo es el camino elegido para el retorno. El 20 de diciembre de 1518 está comprometiéndose en la realización del sepulcro del canciller Selvaggio en Zaragoza, donde residen el rey Carlos y la corte, pero ¿había llegado hacía mucho tiempo?, ¿venía a Zaragoza directamente de Italia?, ¿se embarcó allí para llegar en solitario o se unió al séquito de algún eclesiástico para regresar con influencias que lo dispusieran en un lugar de privilegio para acceder al rey?, ¿pudo incluso hacer el viaje a través de un paso por el reino de Nápoles?

No hay que olvidar los lazos históricos con la corona aragonesa, y en Nápoles existía una tradición viva de artistas españoles que, como el malogrado Bartolomé Ordóñez o Diego de Siloe, con el que Berruguete mantendrá intercambios posteriores, regresaban a la patria más o menos en torno a las mismas fechas, el primero con sucesivas idas y venidas, y el segundo contratando en Burgos el sepulcro del obispo Acuña en julio de 1519. Una posibilidad de paso por Palermo, a la vista de la idea monumental de la tribuna de Gagini¹⁸ y de su nexa en la distancia con el alzado del retablo de San Benito el Real de Valladolid, que nuestro artista acometería años más tarde, permiten elucubrar con un posible viaje, que pudo haber realizado en otro momento cualquiera de su estancia italiana.

Sólo como hipótesis sin asideros documentales, podría valorarse la posibilidad de que ese retorno se emprendiera en similares condiciones a lo que siempre hemos pensado con el viaje de ida. No está de más situar a Berruguete formando parte del séquito de un personaje especialmente interesante y relevante para situarlo en buena posición en una corte para él desconocida. Se trata del legado de León X, el cardenal agustino Egidio de Viterbo, al que veíamos en esa curiosa sintonía con la malograda personalidad del obispo Ampudia, al tiempo que en un nivel privilegiado con los más selectos círculos artísticos italianos. Las conexiones de Viterbo no se circunscribían a Roma. El cardenal era miembro distinguido de la Academia Pontaniana de Nápoles, a quien el mismo Giovanni Pontano dedicaba en 1501 uno de sus diálogos titulado *Aegidius*, y no es gratuito añadir que la casa agustiniana de la ciudad partenopea, con la que Viterbo tenía un intenso hermanamiento, era San Giovanni a Carbonara, el lugar en el que desde 1516 trabajaban Ordóñez y Siloe.

Con intención de cumplir una delicada gestión diplomática, Viterbo había sido nombrado legado papal ante el rey Carlos, para ganarse su favor hacia el pontífice y convertirlo en líder de una cruzada contra los turcos¹⁹. General de los agustinos en varias ocasiones, humanista, estudioso de la Cábala y hombre de vastísima cultura, había recibido el capelo cardenalicio en 1517 y conocía perfectamente la situación política hispana. Salía

¹⁷ DACOS, N.: *Rafael. Las loggias del Vaticano*, Milán, 2008. La edición actualiza las noticias de la autora en publicaciones anteriores.

¹⁸ RIZZUTI, S.: *La tribuna di Antonello Gagini nella cattedrale di Palermo*, Palermo, 1998-2000.

¹⁹ SERRANO, L.: "Primeras negociaciones de Carlos V, Rey de España, con la Santa Sede (1516-1518)", *Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. Cuadernos de Trabajos*, II, Madrid, 1914, pp. 54 y ss. SIGNORELLI, G.: *Il cardinale Egidio da Viterbo agostiniano, umanista e riformatore 1469-1532*, Firenze, 1929, pp. 70-76.

de Roma a mediados de abril de 1518 y, después de pasar por Florencia, entraba solemnemente en Barcelona el 13 de junio, llegando a Zaragoza el día 4 del mes siguiente para ser recibido por el monarca castellano con gran aplauso del pueblo. Su embajada permanecería entre Zaragoza y Barcelona hasta la primavera de 1519. ¿Pudo Berruguete llegar de Roma formando parte de esa legación? Por el momento no se puede afirmar nada, pero habría argumentos para considerarlo al menos como una posibilidad. De uno u otro modo, tan productiva estancia sirvió para modelar definitivamente la personalidad de uno de los artistas más singulares del panorama español.



Fig.1 Laocoonte y sus hijos. Museos Vaticanos. Roma



Fig. 2. A. Berruguete. San José en la Natividad. Retablo de la Epifanía. Iglesia de Santiago de Valladolid



Fig. 3. A. Berruguete. Patriarca del retablo de San Benito de Valladolid. Museo Nacional de Escultura

Fig. 4. A. Berruguete. Pilastra del retablo de San Benito de Valladolid. Museo Nacional de Escultura



Fig. 5. G. F. Rustici. Base de candelabro siguiendo modelos clásicos. Museo del Bargello. Florencia