

## EVOCAIONES ARQUITECTONICAS DEL QUATTROCENTO ITALIANO EN LAS ESCENOGRAFIAS-FONDO PINTADAS POR PEDRO BERRUGUETE (\*).

Antonio Calvo Castellón.

### SUMMARY

In the present study we examine the presence of solutions which have their source in the Italian quattrocento tradition —especially in projects designed by the architect Luciano Laurana— in background scenes painted by Pedro Berruguete.

The period which the Spanish painter spent in the Court of Urbino de Federico de Montefeltro inspired him to put into practice techniques and ideas which were being experimented with in the great 'painting laboratory' of 15th and 16th century Italy. But not only this; the painter from Palencia enthused over brilliant architectonic / spatial solutions which he observed, and recreated these in the architectural scenes he planned for his own works.

The background scenes, which in turn influenced other Spanish painters, also suggest an interesting hypothesis: in many cases these painted perspectives give an outline of solutions which were unknown —or had not yet been tried out— in the Spanish architecture of the time.

La definición de los valores espaciales, perspectivos y de ambientación; en definitiva, la conquista por la pintura de la tercera dimensión —que la liberaba definitivamente de la esclavitud bidimensional—, es un hito gestado en las escuelas italiana y flamenca desde el trecento, que obtuvo sus más sólidas consecuciones en los círculos quattrocentistas italianos.

Nos hallamos ante una rica y prometedora dinámica espacial que va a permitir al pintor una nueva valoración del entramado general de la superficie pictórica; un reto en el que de forma individual y corporativa —a un tiempo— se ven comprometidos los maestros de esa generación del cuatrocientos en Italia.

No se trata por tanto de un esfuerzo aislado sino de un proyecto comunal en la que aunaron sus inquietudes —de una forma muy especial— arquitectos, matemáticos, pintores y tratadistas!; asistimos a un auténtico programa de época apoyado en un consciente cientifismo. Como escribe Francastel, "...nada más falso que creer que el descubrimiento del nuevo espacio plástico, el espacio moderno, aparece para los iniciadores como una innovación absoluta. Apoyados en los aspectos técnicos, no cesaron de indagar alrededor de ellos y de experimentar"<sup>2</sup>.

La regla de oro que sustenta los nuevos planteamientos espaciales y pictóricos está íntimamente enraizada con el desarrollo y maduración de lo que se ha venido en llamar perspectiva artificialis, "...un idealismo deliberado (como la llama Brion), pero necesario, puesto que es la única que permi-

(\*) Texto de una ponencia inédita presentada al IV Congreso del C.E.H.A., Zaragoza, 1982.

te una organización racional del espacio... sin ella resulta irrealizable el establecimiento matemático de las relaciones existentes entre el tamaño aparente de los objetos y su disminución al alejarnos de ellos, así como la constante en la proporción: longitud, altura, profundidad...”<sup>3</sup>.

El pintor se enfrenta a una ordenación racional y coherente del espacio pictórico para hacer posible que el proyecto pintado se aúne en torno a una consciente dinámica general capaz de propiciar al espectador a una comprensión total de la obra. Apoyándose con habilidad en la perspectiva y los recursos que de su aplicación se derivan, ésta será guía y elemento ordenador del entramado compositivo. De ahí que el pintor, partiendo de estos presupuestos, fuera cada vez más dueño del espacio al poseer las normas que racionalizan su utilización. Su formación y pericia técnica son además factores determinantes que van a permitirle las más avanzadas consecuciones experimentales en este campo; aunque, como señala Trujillo Marín, “...aparte de esa visión particular de cada pintor resalta una línea general de transformación del espacio pictórico...”<sup>4</sup>.

Con la maduración de las experiencias en torno al movimiento y ritmo de las figuras —deben recordarse los ensayos de Piero della Francesca, Paolo Ucello o Sandro Boticelli, entre otros— se abren nuevos horizontes para la definición espacial y compositiva de la pintura. El personaje que se mueve exige un espacio en el que desenvolverse; si no lo tiene, queda como atrapado en el mismo movimiento. De ahí que la figura dinámica tienda a conquistar su espacio propio<sup>5</sup>.

Las nuevas consecuciones espaciales están plenamente identificadas con la progresiva valoración del fondo en la pintura que se ofrece al pintor no sólo como el ámbito que propicia con su amplitud la figuración de la historia sino también como un reto lleno de sugerencias y motivaciones que obliga frecuentemente al artista a crear un programa figurativo para el mismo. En esa dimensión se inscribe el gusto de los pintores por la creación de fondos preferentemente de arquitectura y paisaje. A través de ellos se refuerza la sensibilidad espacial de la pintura a la vez que se dignifican y enaltecen las historias figuradas. Este proceso, en palabras de Panofsky, funde a todo el conjunto pictórico “...en una nueva unidad...”<sup>6</sup>.

Retomando la línea del trabajo, dos son los grandes horizontes estéticos foráneos que asumió la pintura española que comienza a asomarse al Renacimiento; la influencia flamenca, ya intensamente arraigada, de tanta trascendencia en la gestación de la moderna pintura europea, y con importantes frutos en el ámbito español<sup>7</sup>, y también Italia, paradigma y foco inspirador para los pintores españoles que vivieron el paso del XV al XVI como para las generaciones posteriores.

La fascinación que despertaron en la pintura española de la segunda mitad del XV los presupuestos estéticos de la pintura de los Países Bajos se apoya, entre otras causas, en motivos de índole política, económica y comercial<sup>8</sup>—. Pedro Berruguete no fue ajeno a esta realidad, de ahí que podamos rastrear en su obra una importancia incidencia de lo flamenco, especialmente en sus años de formación. Angulo así lo recuerda cuando señala, “...el ambiente naturalista flamenco que respira en tierras de Palencia en sus días juveniles deja en él huella profunda y se percibe en su obra hasta los últimos tiempos...”<sup>9</sup>.

Si Flandes fue referencia y paradigma estético, Italia posiblemente encarnó para el joven pintor el reto de la novedad. No es aventurado pensar que la inquietud por la conquista de nuevos horizontes, que desde su Palencia natal se adivinaban en suelo italiano, unida a la seducción —casi carismática— que Italia siempre tuvo incitaran a Pedro Berruguete a vivir la aventura italiana.

Se abre ahora una etapa de vital trascendencia en el devenir del artista que dejó profunda huella en su obra; hallando especial dimensión tanto en la definición de los valores espaciales como en la creación de escenografías arquitectónicas.

El gusto por recreaciones italianizantes, plenamente aceptado por los estudiosos, vigente en tantos matices de su obra se justifica plenamente en la concepción y traza de sus fondos de arquitectura. Muy pronto, la novedad de pintar arquitecturas a lo italiano como fondo no será privativa del maestro de Paredes de Nava como fruto de sus vivencias urbinescas, se detecta también en la producción de otros pintores castellanos de la época. Recordemos, a manera de ejemplo, las ecos brunelleschianos que el llamado Maestro de Becerril idea para “San Pelayo ante el califa” —del antiguo retablo de San Pelayo—, hoy en la catedral de Málaga; la escenografía que acoge la “Purificación” de León Picardo, hoy en el Prado —pintura que compositivamente recrea modelos flamencos con un fondo de ascendencia romanista— o las evocaciones florentinas en los monumentales escenarios pintados por Juan de Borgoña para “Abrazo ante la Puerta Dorada”, Sala Capitular de la Catedral de Toledo, o “Natividad”, Catedral de Avila.

La seducción que la arquitectura quattrocentista ejerció sobre los pintores del quinientos español y, más concretamente sobre el círculo de los maestros castellanos de finales del cuatrocientos y primer tercio del XV, es por tanto, tan elocuente como significativa. Los escenarios arquitectónicos que diseñan estos maestros son consecuencia inmediata de una corriente que orienta sus intereses inspirativos hacia las creaciones de las florecientes repúblicas italianas.

En esta línea, los ocho años que aproximadamente vivió Pedro Berruguete en la corte de Urbino<sup>10</sup>, fueron de gran trascendencia no sólo para su paleta sino también para la pintura castellana que, a su regreso de Italia, ve en el maestro un modelo a seguir.

El Urbino de Federico de Montefeltro fue un verdadero emporio cultural y artístico; la personalidad del Duque se deja sentir en todos los aspectos de la vida urbinesca, incluso en las nuevas remodelaciones urbanas; como señala Benevolo, “...entre las empresas urbanísticas de la segunda mitad del XV, la transformación de Urbino, realizada por Federico de Montefeltro, es probablemente la más coherente y afortunada, porque los instrumentos y los tiempos de ejecución están por primera vez proporcionados a los programas...”<sup>11</sup>. Este auténtico mecenas del Renacimiento reunió en torno a sí a cualificados artistas, literatos y hombres de ciencia que, en ese momento, estaban en la vanguardia de las nuevas directrices que conformarían el Renacimiento. Nombres como los de Piero della Francesca, Paolo Ucello, León Batista Alberti<sup>12</sup>, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio, Juliano da Maiano, Luca Pacioli —preceptor del heredero Guidovaldo—, Melozzo da Forli, Justo de Gante o el mismo Pedro Berruguete, son ya elocuentes en sí mismos. Una corte de gustos refinados y ceremonial complejo en la que Baltasar de Castiglione situará a ese nuevo y perfecto cortesano del Renacimiento.

Este ambiente en tantos aspectos distinto a ese otro —lleno de connotaciones medievales— que Berruguete había dejado en su Castilla natal, abrió al pintor un sugestivo mundo de posibilidades que, probablemente, no abandonaría hasta la muerte del Duque en 1482<sup>13</sup>. Su desaparición cierra uno de los capítulos más brillantes del primer renacimiento en Italia.

Dejando a un lado algunos puntos polémicos sobre la producción italiana de Pedro Berruguete —que con tanto acierto se han planteado estudiosos de la talla de Chandler Rathfon Post, Georges Hulin de Loo o Robert Longhi, entre otros<sup>14</sup>—, estimamos que con las pinturas cuya autoría se le reconoce —hoy en parte dispersas—, hay elementos de juicio suficientes que permiten valorar el proceso de su formación italiana y establecer un nexo entre esta época y su posterior producción en España. Es tan transcendental este hecho, que los investigadores han recurrido con frecuencia a sus pinturas castellanas posteriores a 1483 para avalar la paternidad de algunas del período italiano.

Si el nuevo proyecto urbanístico de Urbino, las obras que de mano de Luciano Laurana cambiaron la fisonomía del Palacio o el contacto con pintores de la talla de Piero della Francesca no hubiesen sido

suficientes para motivar a Berruguete hacia las nuevas maneras artísticas; el studiolo de Montefeltro que el pintor español conoció tan de cerca y en el que dejó bellas muestras de sus maneras artísticas, hubiese sido capaz de interesarlo por tan novedosos proyectos estéticos<sup>15</sup>.

El gabinete privado del Duque de Urbino —símbolo y compendio de las nuevas premisas del renacimiento naciente— fue ante todo un proyecto de especiales connotaciones tanto espaciales como decorativas y de ambientación. La arquitectura efímera cristalizada en los ricos paneles de madera noble que enriquecen el primer tramo de sus muros y la decoración pictórica que completa el programa ambiental, hacen de este recogido ámbito uno de los más sugestivos del palacio; se trata de un conjunción de diseños en los que participan artistas de especial significado en ese momento.

Rotondi señala, entre otros, la presencia de Bramante joven que diseñaría la planificación general de los revestimientos de madera, señalando además la posibilidad de que los bocetos para las taraceas de la madera fueran de mano de Francesco di Giorgio o de Sandro Boticelli<sup>16</sup>. El proyecto pictórico que sólo dejó iniciado Justo de Gante será concluido por Pedro Berruguete; es opinión aceptada que la muerte temprana del artista flamenco dejó en manos del pintor español la mayor parte de los trabajos pictóricos del studiolo urbinés.

La arquitectura pintada fue un motivo que Berruguete observó frecuentemente en el ámbito palaciego, era muy del gusto de ese momento la creación de amplias escenografías basadas en las nuevas directrices arquitectónicas, muchas de las cuales recreaban la ciudad ideal o figuraban rincones urbanos reales. Los frontales de las grandes arcas —tan comunes en las estancias palaciegas de la época— son lugar idóneo para la decoración, es frecuente hallar en ellos ese tipo de creaciones de paisaje urbano; así se ha podido comprobar en algunas de estas arcas que han llegado hasta nosotros o en tablas procedentes de ellas. Es el caso de la conservada en el Kunstgewerbemuseum (Berlín), la del Staatliche Museen (Berlín) o la de la Walters Art Gallery (Baltimore), entre otras; las dos primeras se atribuyen a los discípulos de Piero della Francesca, la última a Luciano Laurana.

Las taraceas de algunas puertas del palacio ducal —inspiradas en bocetos y cartones— evocan también ese tipo de vistas ciudadanas; se trata de modélicos diseños, de equilibrada proporción, en los que la habilidad perspectiva se alía al equilibrio espacial y arquitectónico como factores determinantes.

En el gabinete privado de Montefeltro también halló el pintor de Paredes de Nava fuente de inspiración. A la arquitectura del gran revestimiento en madera deben sumarse los trabajos de taracea en los que junto a abundantes planteamientos perspectivos, se halla un interesante proyecto escenográfico.

También en las pinturas de Piero della Francesca y de Paolo Ucello halló Berruguete motivos de estudio e inspiración. Polémica —por su atribución— aunque muy significativa en esta línea es una tabla catalogada como de Piero della Francesca, hoy en la Galería Nacional de las Marcas de Urbino. Se trata de un amplio entorno urbano presidido y centrado por una poderosa rotonda a cuyos lados se abren dos perspectivas de gran tensión en profundidad. Esta pintura, proyecto idealizado de lo que debía ser la nueva ciudad, abunda en soluciones arquitectónicas semejantes a las que conforman los proyectos ciudadanos reales.

Pero quizás una de las creaciones más importantes de Piero en la línea de lo que señalamos, sea la escenografía para la “Flagelación” que el maestro pintó para el Palacio por especial encargo del Duque. A pesar de ser una obra temprana del maestro —fecha en torno a 1450-1455— ha sido considerada por los estudiosos como de especial trascendencia en el devenir de la conquista de los valores espaciales en la pintura. Una tabla que por lo novedoso de su factura y el especial significado que tenía para Federico de Montefeltro<sup>17</sup> debió conocer con todo detalle Berruguete. Se trata de un espa-

cioso proyecto sabiamente estructurado en dos ámbitos, ejemplar por los efectos del escenario arquitectónico, y el diseño de los dos grupos de personajes. Curiosamente, el de los conversadores —en apariencia secundario con respecto al tema principal—, ocupa el primer término; se trata de tres figuras masculinas vestidas a la usanza de la época de entre las que, deliberadamente, se destaca la figura de un joven con túnica púrpura que mira al espectador. Tras ellos, se abre un proyecto perspectivo urbano reforzado en profundidad a través de los efectos de la iluminación, las gamas cromáticas y el mismo diseño de los edificios.

La escena principal —la Flagelación— se sitúa al fondo de un espacioso zaguán; la historia queda así perfectamente enmarcada y potenciada por la riqueza del mismo marco arquitectónico. Las importantes calidades y gradaciones de la luz, el concurso de las tonalidades cromáticas, la multiplicidad de ámbitos dentro del diseño general del escenario —en el que pasamos de un espacio urbano a la recoleta estancia violentamente iluminada que en último término muestra el arranque de una escalera—, y el detenido estudio de techos y suelos son entre otros aspectos que personifican y definen la obra.

Se trata de una pintura en la que el artista, a pesar de evidentes convencionalismos, planteó uno de los estudios pictóricos más serios teniendo como referencia los problemas en ese momento vigentes en el panorama de la pintura más serios, que se hallan en el panorama del quattrocento italiano en torno a los años cincuenta<sup>18</sup>. Es lo que Francastel llama la “invención de las nuevas estructuras”, “el nuevo orden visual”<sup>19</sup>. Cuando Berruguete pintó su “Flagelación” para el retablo catedralicio de Avila —aunque con una interpretación propia—, el recuerdo de la obra de Piero es evidente; nos atreveríamos a sugerir que conservaba aún en la retina la extraordinaria obra del maestro de Borgo de Sansepolcro.

En el “Milagro de la Sagrada Forma”, obra encargada a Paolo Ucello para el palacio ducal, también encontró Berruguete muestras inequívocas de la decidida búsqueda de los valores espaciales y de perspectiva lineal, con el apoyo que brinda un fondo arquitectónico. A pesar de la sencillez de la obra —si la comparamos con la mencionada de Piero o con otras del mismo Ucello—, considerada como una de las últimas del pintor, se observa cómo vuelve una y otra vez a plantearse lo que fue una constante a lo largo de su vida, la reiterativa experimentación de los ensayos perspectivos.

Además de las constantes llamadas de atención que el maestro español halló en la arquitectura pintada, la arquitectura real —marco vivencial de sus años en Urbino— fue también vehículo importante en ese nuevo gusto que le motivó a evocar en su fondos los nuevos proyectos arquitectónicos. Los diseños creados por Luciano Laurana, con el posible tutelaje de Alberti, son tan ejemplares como modelícos en la más depurada estética arquitectónica del primer Renacimiento. Laurana, alma de los trabajos que su mecenas pensó para Urbino, manifiesta su sensibilidad y saber tanto en las remodelaciones palaciegas como en los problemas urbanísticos; para Benovolo es “...una de las principales figuras de la arquitectura italiana del XV...”, para Heydenreich, la gran Sala del Trono del palacio ducal por él ideada “...se convirtió en el aposento profano más grandioso del Quattrocento...”<sup>20</sup>.

Sin duda, una de las más bellas realizaciones de Luciano Laurana fue el patio del palacio urbinés; la armonía y el equilibrio arquitectónico del mismo debieron impresionar tanto a Pedro Berruguete que en sus proyectos de arquitectura pintada recreó frecuentemente sus ágiles arquerías y esbeltas columnatas. De manera especial interesó al maestro hispano el pórtico inferior con galerías de arcos de medio punto que apoyan en columnas de fustes estilizados y capiteles compuestos, es un conseguido homenaje de Laurana a los diseños de Filippo Brunelleschi. Resultan incuestionables los lazos con el pórtico del Hospital de los Inocentes, construido por el arquitecto florentino en 1420, obra pionera de la arquitectura del Renacimiento.

De los fondos arquitectónicos pintados por Berruguete en la etapa urbinesca, el más significativo es el creado para “El duque de Urbino y su corte”, Palacio de Windsor. Con frecuencia, se ha cuestionado que esta pintura saliera de la paleta de Berruguete. Investigadores tan cualificados como Post ponen en tela de juicio la autoría del maestro castellano. Discrepando abiertamente de la opinión de Hulin de Loo, Briganti y otros autores; Post ve en los cortesanos que acompañan a Federico de Montefeltro y a su hijo Guidoaldo ecos flamencos, lo que le lleva a relacionarlos con el arte de Justo de Gante. Después de afirmar, con rigor crítico, que la historia es indigna del arte de Berruguete y de rechazar como causa para su asignación al español el paralelismo evidente que existe entre los cortesanos sentados y los jueces del “Auto de Fe”, hoy en el Prado, señala: “...estas figuras de cortesanos me parecen a mí más flamencas y en particular más cercanas a la manera de Dierick Bouts, que fue una de las principales inspiraciones de Justo de Gante...”<sup>21</sup>.

Participar en tan controvertida polémica queda fuera de los objetivos de este estudio; no obstante puntualizaremos que si algunos personajes —el orador y los que conversan al fondo— son de difícil atribución a Berruguete por la poca calidad de su factura; el resto, no carece de la dignidad necesaria. Ciertamente no son una obra maestra ni poseen la calidad de algunos de los retratos del studiolo.

En torno a los paralelismos con lo flamenco, este hecho no excluye la autoría de Berruguete, recordemos el fuerte influjo que las corrientes flamencas tuvieron en la pintura española y cómo desde su juventud se detectan en la paleta del pintor de Paredes de Nava.

Acogiéndonos al criterio empleado por los especialistas de acudir a las obras españolas del maestro posteriores a 1483 para afirmar las de época italiana; tomando como referencia la escenografía para la “Decapitación del Bautista” (Santa María del Campo), se puede concluir que el diseño arquitectónico y espacial para el tema de Urbino fue creado por el autor de este otro. La traza arquitectónica del patio que cierra el fondo en la pintura de Santa María del Campo recuerda el del palacio urbinés. Existen además en cuanto a los conceptos espaciales, valoraciones semejantes de los conceptos espaciales, más logrados en la obra española; además del diseño reiterado del modelo de columna tantas veces contemplado en la arquitectura ducal.

Las vivencias cristalizan de nuevo en la balconada con personajes que presencian la escena de la “Flagelación” del fondo arquitectónico para este tema en el Retablo Mayor de la Catedral de Avila. Además de las evocaciones a Piero della Francesca —que posteriormente analizaremos—, el tipo de loggia y de columnas que la conforman y, sobre todo, la disposición de los personajes que ocupan el último tramo de la misma en el ángulo superior derecho, constituyen una innegable recreación de la pintura por él realizada para el estudio de Montefeltro.

La muestra inequívoca de la fascinación que en Berruguete produjo la columna de correctas proporciones coronada del típico capitel urbinés que Laurana pensó para el patio del palacio es que estando aún en la corte ducal la llevó reiteradamente a su pintura. Contemplando los magníficos retratos de grandes hombres que pintó para el gabinete privado del duque, observamos que los personajes están enmarcados por el significativo soporte, diseñado con el mismo extraordinario mimo con que creó cada uno de esos tipos humanos sólo parangonables en su obra al David, Salomón o Ezequías para del banco del retablo de Paredes de Nava.

Mención especial en el contexto del programa pictórico para el studiolo merece el ciclo dedicado a las “Artes Liberales”. Estas obras destinadas a la librería son objeto de polémica, como ocurre con todas las del período italiano. En ellas, se ha señalado desde la participación junto a Berruguete de otros maestros que harían algunos temas, pasando por los que apuntan la posibilidad de que el pintor español siguiera bocetos de Melozzo da Forlì, hasta los que señalan que el maestro castellano sólo

hizo las cabezas. Ciertamente es que pocos son los que avalan totalmente la opinión de Hulin de Loo que da la paternidad absoluta del ciclo a Berruguete. Sin embargo, Angulo expone un argumento válido para aceptar que al menos alguna de esas pinturas salió de la paleta de nuestro pintor; tras manifestar sus reservas en cuanto a la autoría de los fondos, escribe: "...el gran argumento para creerle capaz de concebir y ejecutar aquellos efectos de luz y de perspectiva nos lo ofrece el fondo de la Decapitación del Bautista de Santa María del Campo..."<sup>22</sup>.

Valorando todas las opiniones que anteceden, estimamos que, al menos en "La Astronomía" del Museo de Berlín y en la "Música" de la National Gallery de Londres se detecta el arte del pintor de Paredes.

En cada uno de estos paneles, además de lograr magníficos ensayos en la figuración de los personajes hace gala de un profundo conocimiento de la dinámica de la iluminación, el diseño arquitectónico —en esos monumentales tronos hábilmente insertos en el contexto del ámbito que los acoge— y conocimiento en torno a problemas y efectos relacionados con la perspectiva.

Es evidente que la traza de esos fondos-trono que sirven de marco a las figuraciones alegóricas es cuando menos sorprendente y poco significativa, por lo que no volveremos a encontrar nada semejante en la obra posterior del maestro. Cabe la posibilidad de inspiración en diseños ajenos, hecho que no empaña el acierto compositivo o la hábil utilización de los recursos respectivos.

Sin duda, el estudio de la luz —que con tanto acierto ha señalado Angulo— es la cualidad más importante que se deriva de estas obras, ya que en el futuro jugaría un papel de primer orden en las consecuciones espaciales y escénicas de la pintura de Pedro Berruguete. El estudio de la dinámica de la iluminación —faceta en la que Piero della Francesca fue un virtuoso— fue uno de los matices que Berruguete captó de la obra del gran maestro italiano.

El maestro de Paredes de Nava tuvo en la pintura de Piero un magisterio tan importante que posiblemente sin la presencia del pintor de Borgo de Sansepolcro en la corte de Urbino, la paleta del español hubiera perdido muchas de las cualidades que quedaron plasmadas en las obras posteriores a su vuelta de Italia.

Es probable que la "Decapitación del Bautista" —obra posterior a 1483, aunque sin fechar exactamente—, fuera una de las primeras pinturas que Berruguete hiciera ya en el ámbito castellano. Por razones que van desde lo puramente humano —como se deduce del recuerdo al duque de Urbino en la siglas del dintel—, hasta las razones técnicas y pictóricas más evidentes; parece que en la tabla para Santa María del Campo, el artista quiso mostrar a sus coetáneos cuál había sido el grado de su aprendizaje en Italia. La obra compendia las preocupaciones y estudios en torno a la nueva pintura tanto en los valores espaciales y de consecución del fondo como en otros matices técnicos de la figuración; de ahí que pueda señalarse como una de las obras más destacadas del pintor palentino.

La composición escénica está entre las más complejas y sugestivas que diseñó el pintor. El espectador se ve arrastrado hacia el fondo por la fuerza de la tensión perspectiva ajedrezado de las baldosas, los escalones que conducen al patio —a través de una portada de limpia traza renacentista— y finalmente la escalinata que lleva hasta las mesas de los comensales. En la portada hay una nueva recreación de la arquitectura palaciega de Urbino; es notable su semejanza con la que da acceso a la Sala de Audiencias del palacio urbinés.

En este fondo en el que el pintor ha dispuesto sabiamente los elementos arquitectónicos para obtener el efecto de tensión profunda, la luz es parte de capital importancia en la definición de ámbitos. Y aquí Berruguete muestra su receptividad enseñanzas que extrajo del arte de Piero della Francesca en cuanto a los recursos de la iluminación.

Es un escenario-fondo que responde perfectamente a la idea de Brion para el nuevo espacio-fondo renacentista: “...tratar de sugerir, mediante una superficie plana, una tercera dimensión inexistente, que sólo puede evocarse mediante la combinación de artificios constructivos —artificios de construcción que se expresan mediante subterfugios técnicos—, los cuales nos interesan porque son testimonio o señal sensible de las aspiraciones, conscientes o inconscientes, de aquel que por necesidad se ve obligado a emplearlos...”<sup>23</sup>.

Una vez más, debemos significar entre las muchas cualidades que la pintura posee, el recuerdo y la recreación que el pintor castellano hace de los proyectos de Luciano Laurana, que fueron realidad en el palacio de Federico de Montefeltro; concretamente, de aquellas galerías —tan familiares para él— del patio del palacio ducal o de la portada de la Sala de Audiencias.

Un fondo arquitectónico de menos interés, aunque significativo por la pericia con que el pintor logra las definiciones espaciales, es el creado para “Los pretendientes de la Virgen” de Santa Eulalia, Paredes de Nava. De nuevo aquí la luz es protagonista por excelencia en la modulación de ámbitos. De la estancia en la que se desarrolla la historia, y a través de un medio punto rebajado, una puerta abierta en sentido perspectivo profundo nos lleva a un exterior —violentamente bañado por la luz— en el que una sencilla columna que soporta un pórtico adintelado se convierte en motivo referencial por excelencia de este ámbito.

De los trabajos de Berruguete para Santo Tomás de Avila, donde pintó dos retablos, son especialmente significativas las tablas, “La adoración del sepulcro de San Pedro Mártir” y “Quema de libros”, Museo del Prado.

El fondo para la primera no es de los más conseguidos del pintor; logra con habilidad sugerir una serie de posibilidades espaciales que remiten al espectador fuera del espacioso ámbito que acoge a la historia —a través de la puerta lateral por la que llegan los personajes, la galería al fondo o el vano que con su misma oscuridad ya nos sugiere la existencia de una estancia inexistente—, en cuanto a la utilización de la luz, consigue uno de los ensayos más interesantes después de la “Decapitación del Bautista”. A pesar de los aceptables planteamientos perspectivos la torpeza en el diseño de la arquitectura unido a la utilización de arcos rebajados sustituyendo a los medios puntos de amplio vano, son causas que restan belleza a un proyecto que ya es destacable sólo por el estudio de la iluminación.

Búsqueda de los valores perspectivos y definición de ámbitos valiéndose de las cualidades y matices de los recursos de la iluminación son los caracteres más significativos de la tabla conocida como “Quema de libros”.

Los nichos que cobijan las figuras —de evidentes connotaciones escultóricas— de “San Pedro” y “San Pablo”, Museo del Prado, constituyen una muestra más de vocación y dominio del proyecto arquitectónico y perspectivo. Los ecos góticos del exterior de los nichos dan paso a las dos espléndidas bóvedas de medio cañón con casetones, de cuidado diseño perspectivo, que nos retornan una vez más a las vivencias italianas.

Sin entrar en la polémica que sobre la colaboración que pudieron prestar varios pintores a Piero della Francesca en, “La Pala Brera” de la pinacoteca de Brera; Longhi apunta la posibilidad de que el pintor español hiciera las manos de la figura orante de Federico de Montefeltro. No es aventurado afirmar que Berruguete conoció esta obra de sugestivas cualidades pictóricas, sintiéndose especialmente atraído por la creación arquitectónica para el fondo; más concretamente, por la monumental bóveda de casetones que centra todo el proyecto. En ella puede estar el origen de las bóvedas de medio cañón con casetones, que cubren los nichos que cobijan las figuras de los dos Apóstoles pintados por Berruguete.

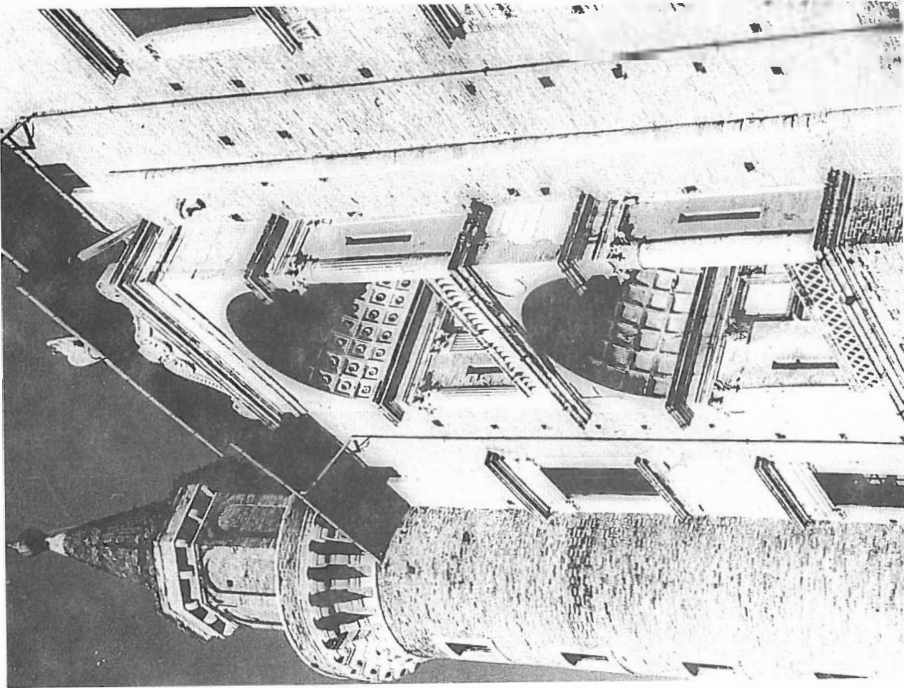


Aún desechando la posibilidad de inspiración en la pintura del maestro italiano —aunque pensamos que junto con ella— existe otra posible fuente, difícilmente cuestionable, ya que, una vez más, los proyectos arquitectónicos de Laurana pueden valorarse como motivo de inspiración. Así, los dos grandes nichos de la calle central en la fachada principal del palacio de Urbino, resueltos con bóveda de medio cañón de casetones, son un nuevo testimonio de la seducción que nuestro pintor sintió por los diseños arquitectónicos de Luciano Laurana.

El fondo que Berruguete proyectó para la “Flagelación” del retablo mayor de la catedral de Avila puede considerarse como un interesante epílogo a su labor como tracista de proyectos arquitectónicos para la pintura. El fondo adquiere un más profundo significado, considerando que ambienta una de las últimas obras del maestro; pintada además en un momento en el que está intensamente preocupado por los problemas derivados de la figuración de la historia. A pesar de ello, esta escenografía es el testimonio fiel de que el artista no olvidó nunca los años en Urbino. El tema que no es novedoso en el arte de Pedro Berruguete, adquiere aquí una dimensión distinta; estimamos a pesar de lo lejano en el tiempo subyace en el recuerdo la tabla de Piero della Francesca —con el mismo tema— que años atrás conoció en Urbino. En la pintura del maestro de Paredes de Nava no hay conservadores ajenos a la escena —como en la del italiano—, ni la historia se remite al fondo de la estancia, ni siquiera la tabla tiene intencionalidad conmemorativa como la de Urbino. Sin embargo, hay algo en la idea primaria del escenario de la catedral abulense que insensiblemente nos remite al otro.

Los matices que más directamente nos acercan a las vivencias italianas están tanto en la columna a la que está atado Cristo —del más puro gusto urbinés—, como en esa logia, de delicadas arquerías, que apoyan en estilizadas columnas, en uno de cuyos vanos Pedro Berruguete recuerda una de sus composiciones para el studiolo de Urbino, la conocida como: “El duque de Urbino y su corte”.

Esta apretada síntesis en la que hemos tratado de rastrear y valorar las evocaciones arquitectónicas del primer renacimiento italiano en la pintura del que fue quizás el pintor más representativo de los albores del Renacimiento en Castilla, Pedro Berruguete, nos permite señalar que —apoyado en el privilegio de su viaje a Italia— es uno de los primeros maestros de nuestro Renacimiento que, a través de los fondos para sus pinturas pregonan las premisas estéticas que definen a esa nueva arquitectura que se está afirmando en el seno de las florecientes ciudades-estado italianas.



1. Luciano Laurana -Patio (Urbino, Palacio Ducal)



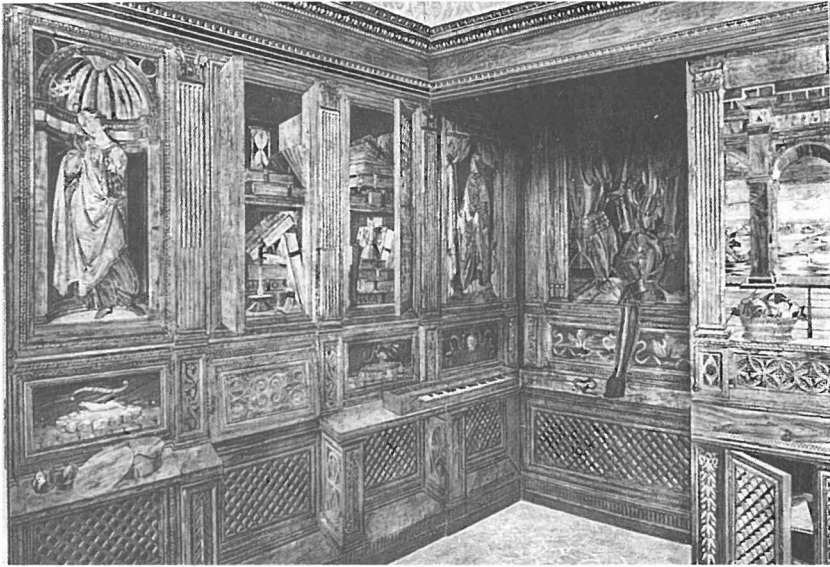
2. Luciano Laurana.-Fachada de los torreones (Urbino, Palacio Ducal)



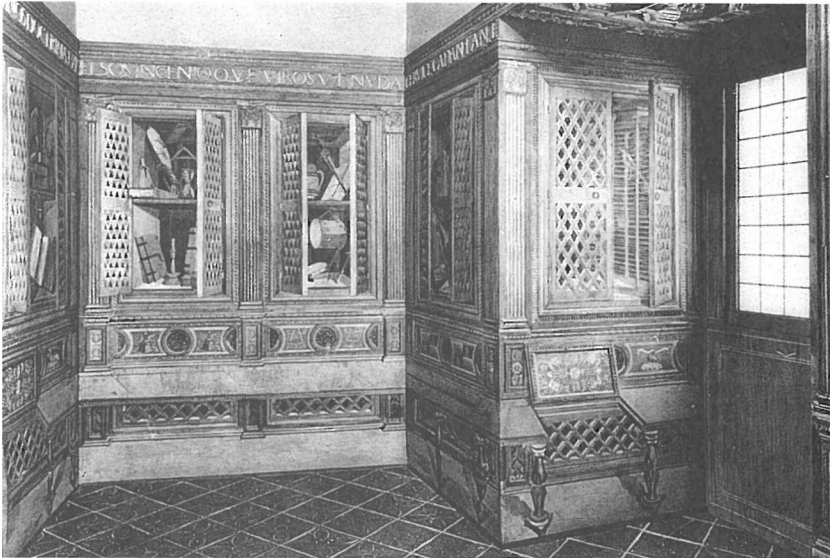
3. Filippo Brunelleschi.-Pórtico del Hospital de los Inocentes (Florencia).



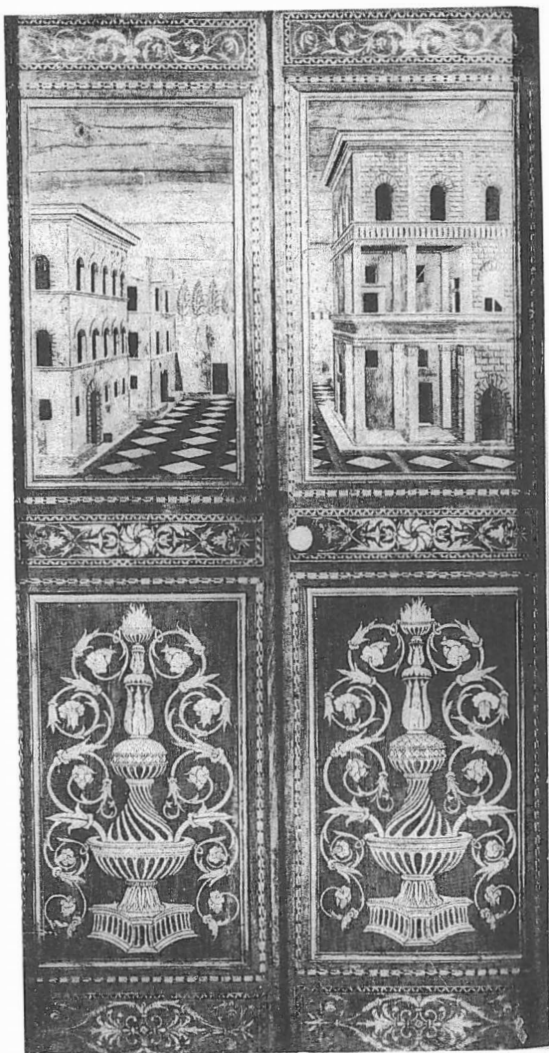
5. La Caridad. Taracea del Studiolo de Federico de Montefeltro (Urbino, Palacio Ducal).



4. Studiolo de Federico de Montefeltro (Urbino, Palacio Ducal).



6. Taraceas del studiolo de Federico de Montefeltro (Nueva York, Metropolitan Museum).



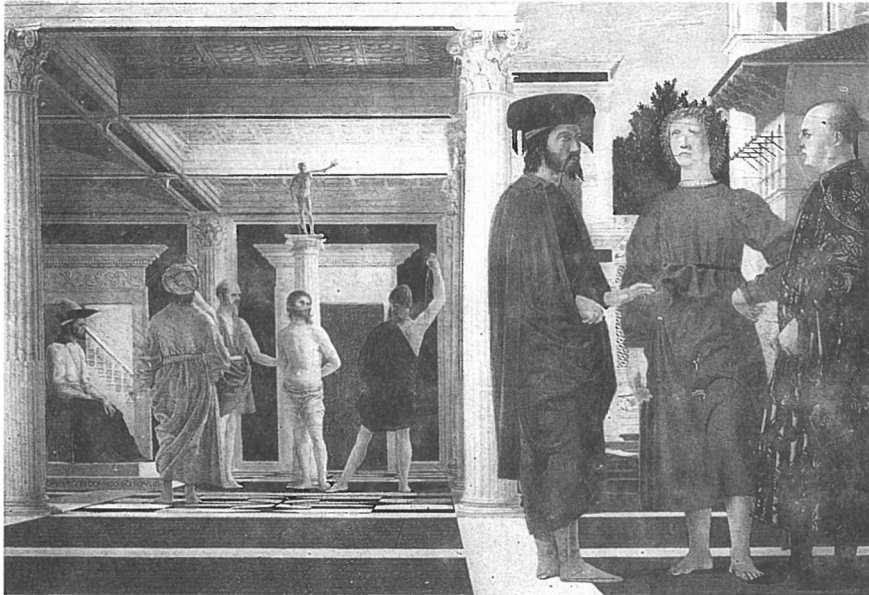
7. Puertas con perspectivas urbanas hechas en taracea. Studiolo de Federico de Montefeltro (Urbino, Palacio Ducal).



11. Pedro Berruguete.-La Astronomia (Museo de Berlin).



8. Piero della Francesca (Atribuido).-Perspectiva de la ciudad ideal (Urbino, Galería Nacional de las Marcas).



9. Piero della Francesca.-Flagelación de Cristo (Urbino, Galería Nacional de las Marcas).



10. Pedro Berruguete.-Federico de Urbino y su Corte (Palacio de Windsor).

## NOTAS

1. Especialmente atractiva y trascendente es la doble condición de artistas y teóricos de algunos maestros de esta generación. Relevantes en esta línea son las personalidades de León Battista Alberti o Pietro della Francesca.

2. Francastel, P.: *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*. París, 1965, pág. 24.

3. Brion Guerri, L.: *Evolución de la representación del espacio pictórico*. "Ideas Estéticas", 1962, pág. 294

4. Trujillo Marín, F.: *La perspectiva en la pintura italiana del siglo XV*. "Ideas Estéticas", 1961, pág. 25.

5. Para un análisis evolutivo más completo en torno al fondo en la pintura, véase: Calvo Castellón, A. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, 1982, págs. 83-110.

6. Panofsky, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1973, págs. 36-37.

7. La intensa presencia de lo flamenco en la pintura española del quinientos rebasa las fronteras de esta centuria para proyectarse a la siguiente. En algunas escuelas el arraigo es tan determinante que continúa vigente aún durante buena parte del XVIII; así ocurre en la andaluza.



12. Pedro Berruguete.-La decapitación del Bautista (Santa María del Campo, Burgos).

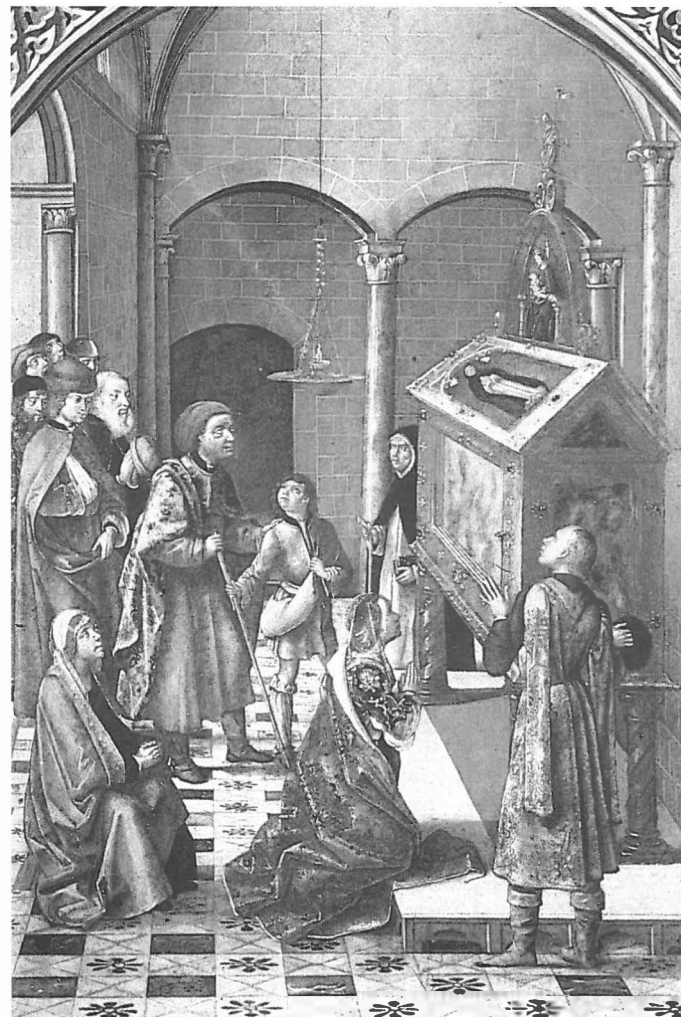


13. Puerta de la Sala de Audiencias (Urbino, Palacio Ducal).





14. Pedro Berruguete.-Los pretendientes de la Virgen (Retablo de Paredes de Nava, Palencia).



15. Pedro Berruguete.-El sepulcro de San Pedro Mártir (Madrid, Museo del Prado).



16. Piero della Francesca.-Pala de Brera (Milán, Pinacoteca de Brera).



17. Pedro Berruguete.-Flagelación (Avila, Retablo Mayor de la Catedral).

Especialmente elocuentes en esta línea son las reflexiones de Orozco Díaz cuando señala, “...el artista y la obra de arte flamenco, sólo por el hecho de su procedencia, gozaba de una especial estimación; en la mayoría de los casos muy superior a la que le correspondía por su auténtico valor y calidad...”, en *Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco*. “Goya”, 1958, pág. 145.

8. Un acontecimiento político, la boda de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, propicia y facilita la llegada de artistas flamencos a nuestro país; si bien la presencia de pintores foráneos —también del ámbito de los Países Bajos— es anterior al acontecimiento reseñado.

El gusto coleccionista de los nobles, el desarrollo del comercio —que favorece la importación de tablas—, la llegada de cartones, tapices, vidrieras y, a partir del quinientos, la avalancha incesante de estampas grabadas son, entre otros, factores determinantes que propiciaron la fascinación por lo flamenco en España.

9. Angulo, D.: *Pintura del Renacimiento*. (Ars Hispaniae, vol. XII), Madrid, 1955, pág. 84.

10. Atendiendo a lo indicado por Post: “...de cuanto tiempo Berruguete había estado en Italia antes de 1477, no tenemos una forma cierta de determinarlo, y no podemos más que imaginar que debe de haber estado al menos dos o tres años antes para explicar su absorción del conocimiento del arte italiano que se deriva de su pintura para el duque...”, en: op. cit. pág. 27. Es posible por tanto que en 1475 Pedro Berruguete estuviese ya en Urbino; se puede documentar su presencia en Castilla en 1483, de ahí los ocho años que señalábamos para aventura italiana.

11. Benevolo, L.: *Historia de la arquitectura del renacimiento*. Madrid, 1972, vol. I, pág. 249.

12. Leonardo Benevolo apunta la posibilidad de que Alberti fuera el consultor teórico elegido por el duque de Urbino para supervisar las obras, en: op. cit. pág. 251.

13. Como ya hemos señalado en 1483 puede probarse su presencia en Castilla.

14. Post, Ch. R.: *A history of spanish painting*. New York, 1970 (Volume IX Part I). The Beginning of the renaissance in Castile and Leon.

Hulin de Loo, G.: *Pedro Berruguete et le Studio du Palais Ducal d'Urbino*, Brussels, 1942.

Longhi, R.: *Piero della Francesca*, Paris, 1927.

Sobre el tema véase también:

Gnudi, C.: *Lo studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*. In the Catalogue of the Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnuolo. Forli, 1938, págs. 25-29.

Lavalleye, J.: *Juste de Gand ou Pedro Berruguete*. “Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome”, 1933, págs. 215-226.

*Juste de Gand, peintre de Federico de Montefeltre*. Lovaina, 1936.

Allende-Salazar, J.: *Pedro Berruguete en Italia*. A.E.A.A. 1927, págs. 133-138.

Gamba, C.: *Pietro Berruguete*. “Dédalo”, 1927, págs. 638-662.

15. De los análisis de Benevolo en torno al conjunto urbinés entresacamos uno especialmente relevante en esta línea: ...no sólo es la única empresa urbanística pensada y efectuada de manera coherente dentro del siglo XV, sino que sirve además para poner de manifiesto algunas posibilidades de la nueva cultura artística...” en: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972, Vol. I, pág. 249.

16. Rotondi, P.: *Il palazzo ducale di Urbino*. Firenze, 1951, págs. 353, 348-349 respectivamente.

17. Probablemente los tres personajes vestidos a la usanza de la época sean: Oddantonio de Montefeltro —joven con túnica púrpura— hermano del duque de Urbino y dos malos consejeros que provocaron la conjura de los Serafini y el asesinato de Oddantonio en 1444.

18. De estos años, probablemente en 1452, es un fondo arquitectónico creado por Piero que ofrece paralelismos con el de la “Flagelación” aunque es de menor interés; se trata de la escenografía para “Adoración del Madero y encuentro de Salomón con la reina de Saba”, del programa pintado para San Francisco de Arezzo con la Historia de la verdadera Cruz. Un sugestivo ensayo, antecedente de este tipo de composición para el fondo, ambienta la pintura de B. di Giovanni “Nacimiento de San Juan Bautista” (Instituto de Arte, Chicago).

19. Francastel, P.: *La figura y el lugar. El orden visual del quattrocento*. Caracas, 1969, págs. 217-289.
20. Benevolo, L.: Op. cit. pág. 249.  
Heydenreich, L.H.: *Eclosión del renacimiento*. Italia 1400-1460. (Universo de las formas). Madrid, 1972, pág. 95.
21. Post, Ch. R.: Op. cit. pág. 149.
22. Angulo, D.: Op. cit. pág. 90.
23. Brion Guerri, L.: Op. cit. pág. 283.