

INFLUENCIA DE BERRUGUETE EN UN RINCÓN TOLEDANO: CALERUELA

AUTORES:

- María Concepción Calvo Núñez.
-Elesbán García Rincón.

INTRODUCCIÓN

Caleruela, pequeñísimo pueblo toledano, está situado en el oeste de la provincia, ya en el límite con Cáceres. Pueblo que, al igual que otros muchos de la meseta castellana, sufrió en sus carnes la despoblación de los años sesenta, cuando la mayor parte de sus habitantes abandonan sus pequeñas heredades y marchan a la ciudad atraídos por un trabajo más cómodo y rentable.

Habitado desde épocas primitivas, al restaurar su templo parroquial apareció en las excavaciones una estela dedicada a la diosa Athaecina, divinidad vettona; pasa en la Edad Media, junto a los demás pueblos de la zona, a formar parte del condado de Oropesa. En 1833, al hacerse la nueva división territorial, deja de pertenecer a la provincia de Ávila y pasa a integrarse en la de Toledo; sin embargo, en el plano eclesiástico siguió perteneciendo a la diócesis abulense hasta el año 1953, en que se firma el decreto de su traspaso a la diócesis toledana, hecho que se consuma definitivamente en 1955.

Después de este pequeño esbozo histórico-geográfico, nos centraremos en la idea principal de este trabajo: el estudio de un bello retablo plateresco, realizado en la segunda mitad del siglo XVI, dedicado a San Juan Evangelista, santo titular de la parroquia.

Investigando en los archivos parroquiales, hallamos dos documentos del año 1575, en los cuales aparecían reflejadas las cantidades que se habían pagado a un tal Diego de Rosales por la pintura del retablo y a Bartolomé Sánchez como entallador del mismo. Además, en los mencionados documentos consta que, tanto Diego de Rosales como Bartolomé Sánchez eran vecinos de Ávila.

Al saber que los dos artistas que habían trabajado en el retablo eran abulenses, pedimos información al archivo municipal de Ávila. La información que allí nos proporcionaron fue que el tal Diego de Rosales aparece trabajando en Ávila, durante la segunda mitad del siglo XVI, en torno a las obras de la catedral, realizando labores de policromado junto a los pintores Francisco González, Juan Aguila, Cristóbal Portillo y Juan Vela. Sin embargo, del entallador Bartolomé Sánchez no teníamos ningún dato. Será posteriormente, Doña María Jesús Ruiz Ayúcar, la cual realizaba un trabajo sobre los artistas abulenses, la que nos remitirá a la obra de don Jesús María Parrado del Olmo: "*Las escultores seguidores de Berruguete en Ávila*",

Después de releer la obra de Parrado del Olmo y de comparar los distintos retablos que en ella se citan, con el retablo de Caleruela, hemos llegado a la conclusión que el tal Bartolomé Sánchez es discípulo de Pedro de Salamanca, escultor que junto a Villoldo fueron los introductores del estilo de Berruguete en esta ciudad.

1.- BARTOLOMÉ SÁNCHEZ, DISCÍPULO DE PEDRO DE SALAMANCA

Pedro de Salamanca es para Parrado del Olmo una de las personalidades más interesantes de la escuela abulense y el introductor, junto a Villoldo, de las ideas de Berruguete. Al morir su suegro, Juan Rodríguez, se queda como director de la escuela por aquél formada y contrata varias obras destinadas, la mayor parte de ellas, al mundo rural.

¿Qué nos hace pensar que Bartolomé Sánchez pertenece a la escuela de Pedro de Salamanca?:

- A) La estructura del retablo que combina relieves con pinturas y la forma de distribuir estos relieves y estas pinturas, situando los primeros en el banco y en el cuerpo inferior, mientras las pinturas van colocadas en los cuerpos superiores. Esta forma de distribuir pinturas y relieves fue usada por primera vez en el retablo de Rioacabado, cuyo autor es, precisamente, Pedro de Salamanca. Parrado del Olmo considera que esta forma de descripción es invención de este escultor abulense.
- B) La iconografía utilizada en los relieves es similar a la que se utiliza en los retablos de Lanzaíta, El Barraco y Rioacabado, obras todas ellas de Pedro de Salamanca. Así, los temas de la Asunción, Anunciación y Adoración de los pastores tienen un tratamiento similar y están dispuestos en el mismo orden que en los retablos anteriormente citados.
- C) En el banco del retablo de Caleruela aparecen relieves de evangelistas, dispuestos de forma distendida, que tienden a ocupar todo el espacio en donde están situados; esta tipología es frecuente igualmente en otros bancos de retablos realizados por Pedro de Salamanca, como en el Barraco y Morañuela.

En la fotografía que a continuación se adjunta aparece una de las figuras colocadas en el banco; representa a San Juan Evangelista que, como anteriormente se ha mencionado, es el santo titular de la parroquia.



F.I: San Juan Evangelista, acompañado por su símbolo: el águila. Figura situada en el banco del retablo. El movimiento de sus amplios ropajes parecen hacerle volar sobre un plano celestial.

Además de las tres razones aludidas para situar este retablo y a su autor dentro de la escuela de Pedro de Salamanca, se puede comprobar que el tratamiento de los personajes, ropajes, elementos decorativos, etc. es semejante al tratamiento que hace el escultor abulense a lo largo de su obra.

2.- CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ESCUELA ABULENSE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Es importante detenerse en las características generales que presenta la escuela berruguetesca abulense, porque varias de estas características se observan en el retablo que estamos estudiando.

- A) En primer lugar, la escuela abulense usa del retablo plateresco.
- B) Al igual que en otras muchas escuelas seguidoras de Berruguete, predomina una acción de taller, donde se juntan especialistas en diversas técnicas. Varios de ellos son entalladores, que se dedican al trabajo de ensamblaje y talla decorativa, y, de hecho, Bartolomé Sánchez aparece como entallador en el documento de fábrica que se conserva en los archivos parroquiales.
- C) La influencia de Berruguete se manifiesta en los escorzos que aparecen en las representaciones, así como esa tendencia a plasmar un movimiento ascendente y serpenteante. Esos escorzos pronunciados y el movimiento ascendente y cerrado se observa, sobre todo, en el relieve de la Asunción y Coronación . Berruguetesco es igualmente el alargamiento de la figura humana.
- D) La escuela abulense decora profusamente sus retablos; la decoración muestra ciertos recuerdos góticos, tales como el uso de vegetales, aunque estas formas vegetales se estilizan bastante y forman "roleos" (aquí se observa influencias de Vasco de la Zarza). A mediados del siglo XVI comienzan a utilizarse como elementos decorativos: niños, cabezas de serafines, motivos híbridos agrutescados.

Pedro de Salamanca y Villoldo comienzan a utilizar en sus retablos elementos afrontados a motivos. En el retablo que ahora nos ocupa, podemos ver en las fotografías niños afrontados a cueros recortados, dentro de los cuales aparecen figuras humanas. Típico es también de Pedro de Salamanca el utilizar como motivo decorativo los trapos colgados; tanto los cueros recortados como los trapos colgantes son plenamente manieristas.

3.- DESCRIPCIÓN GENERAL DEL RETABLO

La calle central adquiere mayor relieve que las laterales. En ella el impulso ascendente se logra colocando en último lugar el tema de la Asunción y Coronación; termina en un frontón triangular, dentro del cual aparece pintada la figura de Dios Padre. El frontón termina rematado por una cruz. Para unir el frontón a las calles laterales se utilizan volutas; rematando estas calles laterales aparecen estatuas de niños.

Como podemos observar en la fotografía sigue las normas impuestas por Pedro de Salamanca; por ello, ha colocado los relieves en el banco, cuerpo inferior y calle central; mientras que en los dos cuerpos superiores de las calles laterales aparecen pinturas sobre tabla.

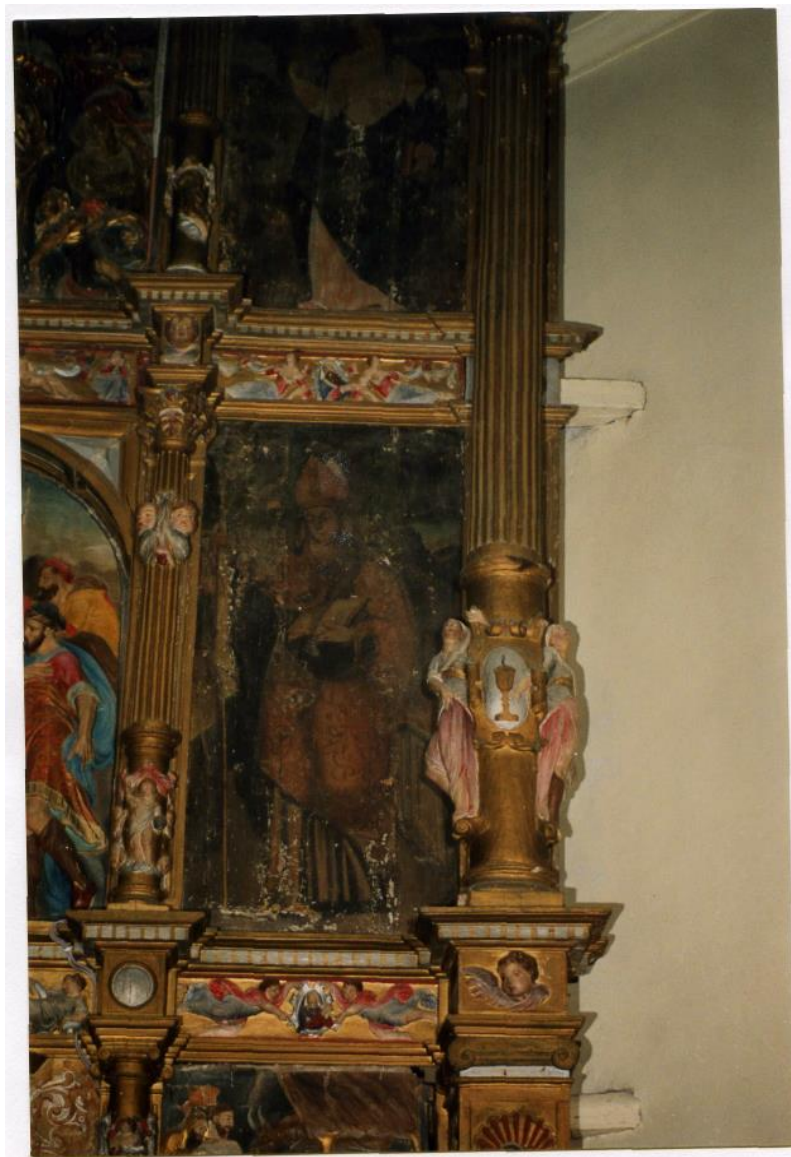


F. 2: *Retablo*: forma rectangular; dividido en tres calles verticales. Horizontalmente se dispone el banco y tres cuerpos.

4.- APOYOS

Aunque dentro de la escuela abulense, en los retablos de madera se utilizaba la columna balaustrada, dentro de este retablo y buscando realzar el sentido vertical se ha recurrido a la columna jónica, la cual presenta la parte superior del fuste acanalada; sin embargo, su tercio inferior va liso y decorado. En las dos altas columnas laterales que rematan el retablo, la decoración que lleva su tercio inferior son cueros recortados sostenidos por figuras femeninas; dentro de estas tarjas o cueros recortados aparecen dibujados el cáliz y el águila, que son los atributos de San Juan Evangelista, santo titular del retablo.

El antecedente de este sistema de apoyos se encuentra en el retablo de San Antolín de la catedral de Ávila, en donde Villoldo utiliza por primera vez la columna jónica con el fuste acanalado, y en el tercio inferior aparecen soldados sosteniendo escudos, que en este caso han sido sustituidos por figuras femeninas sosteniendo cueros recortados.



F. 3: *Apoyo Lateral*: columna decorada en su parte inferior por dos figuras humanas que sujetan un cuero, dentro del cual aparece un atributo de San Juan: el cáliz. La columna descansa en un entablamento decorado

Sin embargo, y evitando repetir la ornamentación, otro rasgo típico de la escuela abulense, en las columnas adosadas a los dos cuadros que forman el primer cuerpo (*Anunciación* y *Adoración de los pastores*) se ha acanalado la parte inferior del fuste, mientras que la decoración va en la parte superior .



F. 4: Entablamento: decorado en el centro con una figura femenina. En los laterales, niños muy desproporcionados. Completan la decoración frutas y cortinajes colgados.

Las dos columnas laterales descansan en altos entablamentos que simulan pilastras de sección cuadrada; por ello, adornando su parte superior aparece una imitación de los capiteles jónicos. Estos entablamentos decorados en sus tres lados llevan en la parte frontal figuras casi de bulto redondo. Son figuras femeninas, cuyas cabezas reposan en una especie de conchas, llamadas veneras. Contrasta la serenidad y equilibrio de la figura que aparece en el entablamento con la figura situada en el otro lateral, que muestra un equilibrio inestable, al apoyarse sobre una sola pierna y al girar su cuerpo. Esta forma que los manieristas tienen de representar la figura humana es, según Nieto Alcaide, la manifestación de la situación inestable que estaba viviendo la iglesia en este siglo XVI.

Los laterales del entablamento van decorados con relieves. Hay un cierto "arcaísmo", pues el canon de estos niños es más achaparrado. Los cortinajes colgados y las flores que portan los niños nos hablan de ciertas influencias góticas.

5.- ELEMENTOS ORNAMENTALES Y POLICROMADOS

El retablo afronta su decoración con auténtico "horror vacui"; es decir, no quiere dejar un solo hueco sin decoración.

En recuerdo de la antigua decoración gótica usa de los elementos vegetales, como puede observarse en el friso dispuesto en la parte inferior del frontón.



F. 5: Decoración de Friso: niños sujetando un cuero, dentro del cual aparece una figura. Sus ropajes aparecen movidos por el viento.

En la decoración se ha recurrido también a la cabeza de serafines alados; sin embargo, este motivo no es muy abundante.

Encima del sagrario es donde únicamente aparece un motivo híbrido agrutescado; pero, a su vez, colocado también en medio de dos figuras afrontadas.

A pesar de que los artistas de la segunda mitad del siglo XVI critican los colores y los dorados, por considerar que estos tonos prolongaban la idea de un espacio coloreado y místico de procedencia medieval, la escuela abulense sigue empleando los dorados para policromar las figuras grandes, mientras que en los detalles pequeños recurren a los tonos azules y rosas.

6.- LOS RELIEVES

Los relieves, como antes hemos apuntado y como puede observarse en la fotografía general del retablo, van dispuestos en el banco, cuerpo inferior y en la calle central.

Los personajes siguen las características implantadas por Pedro de Salamanca dentro de la escuela, siguiendo las ideas de Berruguete.

Las figuras usan de un canon alargado; pero sus brazos muestran una cierta desproporción con el resto del cuerpo, pues estos brazos son bastante rechonchos.

Otros rasgos físicos que destacan son: las caras planas, la nariz poco prominente y muy recta; las barbas son largas y divididas en múltiples mechoncillos. Las vírgenes tienen una expresión dulce y melancólica, rasgo tradicional de esta escuela.

Los ropajes llevan pliegues pesados y ondulantes; gusta de agitar estos ropajes y a la hora de colocar los pliegues evita el caer en la monotonía y repetición.

Los temas de los relieves son los siguientes:

En el banco aparecen dispuestas figuras de evangelistas totalmente distendidas, que tienden a completar el hueco en donde están situadas.

La figura de San Juan aparece acompañada por su símbolo: el águila. Llama la atención las proporciones del brazo derecho. Va situada sobre un fondo carente de decoración y pintado en color azul, como si el artista hubiese querido sacar a la figura de este plano terrenal y situarlo en un plano celestial. La forma de plasmar la vestidura tiende a reforzar esta idea, pues parece como si San Juan volase dentro de una nube.

Al ver esta figura, viene a la mente la Ascensión que Corregio pinta en la iglesia de San Juan de Parma. Aquí, también Jesucristo, en un escorzo pronunciado, parece volar ayudado por su manto.

En el primer cuerpo aparece el tema de la Anunciación, la Adoración de los pastores y, en el centro, el sagrario de dos cuerpos.

La parte inferior del sagrario se encuentra flanqueada por las figuras de San Pedro y San Pablo.

En la parte superior del sagrario aparecen tres apóstoles situados entre pequeñas columnas jónicas. En estas figuras, las proporciones del cuerpo humano son más correctas. Aquí, para plasmar el movimiento, el artista no recurre a los ropajes, sino que la figura central la coloca en disposición de caminar; sin embargo, esta figura no ha superado aún la idea de frontalidad, pues la cara y el cuerpo van situados de frente, mientras las piernas las plasma de perfil y cruzadas.



F. 7: *Parte Superior del Sagrario*: la figura central parece caminar. El adorno superior es un "híbrido agrutescado", formado por una cabeza de niña, adornada por dos espirales que terminan en cabezas de caballo que descansan encima del sagrario.

En el tema de la Anunciación y Adoración de los pastores, el autor resalta primeros planos y alinea horizontalmente las figuras principales de ambas escenas.

El cuerpo de San José está tratado con mayor perfección técnica que la figura del ángel, cuyo brazo derecho muestra unas proporciones rechonchas para un cuerpo estilizado. En el brazo de San José y el trozo de pierna que deja el manto al descubierto, el artista ha resaltado la forma de los músculos, marca los nudillos de la mano e incluso capta el vello de su brazo derecho.

María, en cambio, tiene un tratamiento similar en ambas escenas; es una mujer con una expresión dulce y melancólica, aparece cubierta con pesados ropajes, que en el cuadro de la Adoración cuelgan a través de sus brazos amorosamente cruzados.

El desnudo del Niño no está bien logrado; el artista ha simulado los miembros por medio de líneas rehundidas; esto parece recordarnos la técnica del "schicciato" utilizada por Donatello. Para poder mostrarnos al Niño se representa la cuna mediante una perspectiva inversa.

Las dos escenas (Anunciación y Adoración) están situadas dentro de un marco. La Anunciación aparece en un interior, simulado por ese cortinaje que cuelga del techo y por el apoyo de la piedra, tallado junto a la pared. El muro está decorado con motivos vegetales, minuciosamente trabajados y dispuestos en bandas. Estos mismos motivos aparecen en los bordes del manto de San José. Tanto el cortinaje como los motivos vegetales nos hablan de ciertas influencias góticas.

La Adoración aparece situada dentro de unas ruinas, simulada por esa pared fría caída, detrás de la cual se asoman dos pastores (rasgo manierista).

En la Anunciación se adivina una gran agitación espiritual, que el artista plasma mediante el revuelo de las vestiduras del ángel y el escorzo pronunciado de la Virgen, que se sobresalta al oír el mensaje. Llama la atención el movimiento serpenteante de la cinta que cruza el cetro del ángel en donde va plasmado el saludo a María. Esta atmósfera de agitación espiritual contrasta con la serenidad que se desprende en el cuadro de la Adoración.

El tema central del retablo es el relieve de San Juan "ante portam latinam". En él se narra de forma clara el milagro que se produce cuando San Juan, ya anciano, es condenado a morir en una caldera de aceite hirviendo y en vez de morir abrasado su cuerpo se rejuvenece.

De acuerdo con el ideal manierista, el santo soporta el martirio, no con gesto dolorido, sino con un semblante tranquilo y sonriente: el autor quiere mostrar el aspecto heroico del martirio al insertarlo en un arco de medio punto.

El artista, para situar temporalmente el hecho, utiliza un elemento arquitectónico que le es familiar: la puerta de una muralla, adosándole unos elementos que no le son propios: columnas. Al utilizar las columnas jónicas y el friso decorado con triglifos nos está narrando que el milagro tuvo lugar en la época clásica. Igualmente, para hacer referencia a la época del milagro, uno de los esbirros va ataviado a la usanza romana.

El motivo arquitectónico le sirve también para resolver el problema de la perspectiva, intentando dar profundidad al relieve que parece alejarse hacia un punto situado en el horizonte.

Todos los esbirros que contemplan atónitos el milagro van tocados con gorros frigos, quizás para darnos a entender su condición de esclavos o como continuación de una tradición de la escuela abulense, que ya había utilizado este tipo de tocado en épocas anteriores.

El hecho de utilizar como fondo un motivo arquitectónico, así como encerrar a las tres figuras más cercanas al espectador dentro de un triángulo nos está recordando influencias de un gran maestro italiano del siglo XV: Rafael.



F. 8: *San Juan "ante portam latinam"*: narra el rejuvenecimiento del Santo al ser quemado, mediante un cuerpo lozano y un pelo encanecido.

Pero es el relieve de la Asunción y Coronación, donde mejor se nota la influencia de Berruguete, debido al movimiento que imprime a las figuras y porque dicho relieve trata de transmitir contenidos emocionales de tipo intelectual.

Esta idea intelectualizada aparece reflejada en la forma de situar el relieve. Al colocarlo en la parte más elevada del retablo, el artista nos indica que el mismo se encuentra ya en un plano celestial. La Virgen aparece como cooperadora de la redención, pues los ángeles parecen transmitir mensajes que recogen en la tierra y elevan hacia ella.



F 9: *La Asunción*: talla que muestra mejor la influencia de Berruguete en ese movimiento ascendente y serpenteante de los ángeles sobre nubes. A la vez, es coronada por los ángeles.

El autor compensa este movimiento agitado de los ángeles con el equilibrio y serenidad que se desprende de la figura de María.

La iconografía de la Virgen es distinta de la que aparece en la Anunciación y Adoración. En este relieve (la Asunción y Coronación) presenta un canon más estilizado; sus ropajes son menos pesados y su tocado muestra ciertas influencias hispano-flamencas. Este mismo tipo de tocado lo luce Santa Ana en el cuadro de Pedro de Campaña "La despedida de San Joaquín".

7.- LAS PINTURAS

El autor de las pinturas es, como anteriormente citamos, Diego de Rosales, autor bastante prolífero, a quien Parrado del Olmo cita en numerosas ocasiones en su obra "*Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*":

Observando las pinturas que aparecen en el retablo, se puede afirmar que en él hay una clara influencia rafaelesca; sin embargo, hay una tabla que muestra un estilo distinto al de las otras tres: es el cuadro de San Miguel luchando con el demonio.

El hecho de que San Miguel nos recuerde a la figura heroica de San Jorge, nos habla una vez más de la influencia de Berruguete dentro de esta escuela abulense; pues sabemos que San Jorge tuvo un gran eco dentro de la obra del maestro, como reflejo de la obra de Donatello, a quien Berruguete estudió durante su estancia en Florencia.

El personaje aparece dotado de un cuerpo musculoso y agitado por una gran fuerza interior, movimiento que se refleja en la forma de dibujar la banda que cruza el cuerpo del ángel. Esta forma de representar al personaje nos indica que la obra de Miguel Ángel es conocida por Diego de Rosales.



10: *San Miguel, luchando con el demonio*. Cuadro que se le puede considerar una réplica de San Jorge contra el dragón; figura copiada de los “bestiarios” góticos.

En los otros tres cuadros restantes, se nota la influencia de Rafael. Debido a esa influencia rafaelesca, las figuras van insertadas dentro de una estructura geométrica: una pirámide. Pero, como reacción manierista, el pintor se sirve de elementos (báculos, flores, etc.) para romper dicha estructura piramidal, dando a los cuadros un sentido de verticalidad.

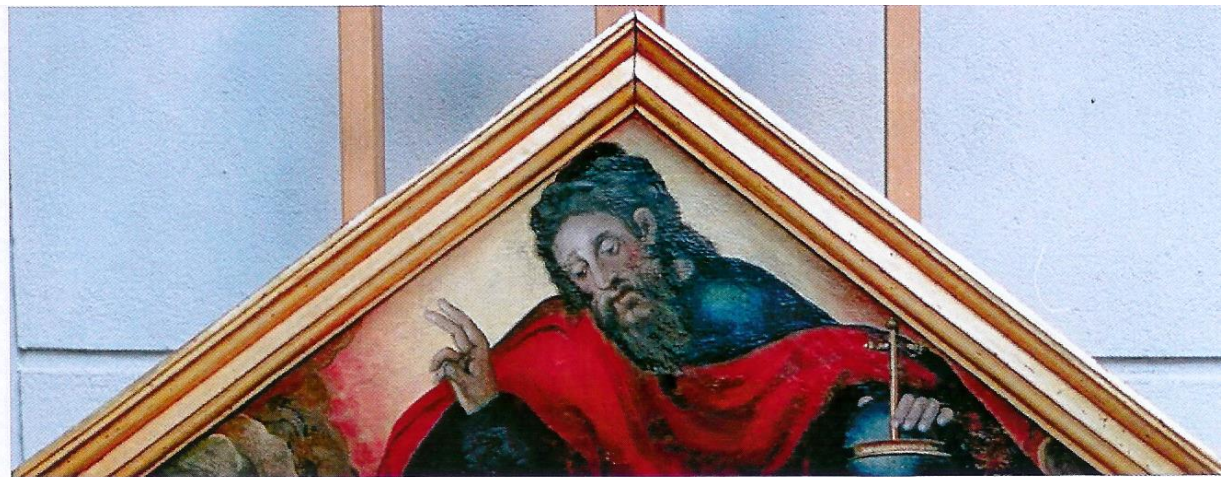
El paisaje, que tanta importancia tiene en la obra de Rafael, queda reducido en cada caso a un paisaje idealizado, en donde a través de un dibujo minucioso, el pintor representa una serie de edificios renacentistas, algunos de ellos en ruina.

Como en cualquier cuadro manierista, la figura humana es la gran protagonista; figura que ha sido sometida a una serie de deformaciones.

La figura humana muestra una actitud melancólica y aparece ataviada con ropajes amplios y pliegues muy marcados, que se han conseguido mediante la técnica del claroscuro.

La forma de disponer los ropajes y la majestuosidad que se desprende de los personajes les dan cierto aire clásico a los cuadros, pues nos recuerda a patricios romanos.

Situado en la parte superior del retablo y rematando la calle central aparece un frontón, dentro del cual está dibujada la figura de Dios Padre:



F 11: Frontón: Dios Padre. El autor, queriendo romper la influencia clásica, imprime un extraño giro a la mano derecha.

Esta figura es la que presenta una mayor perfección técnica. La cabeza aparece inclinada hacia la derecha buscando adaptarse al marco para el cual se ha pensado. Su rostro es alargado y sus pómulos aparecen resaltados mediante sombras.

Dios Padre abre sus brazos en actitud amorosa, descansa su mano izquierda sobre la bola del mundo mientras la derecha está en actitud de bendecir y es esta mano la que aparece representada de forma errónea, pues ha sido sometida a un extraño giro, quizás buscando romper la influencia clásica.

El retablo fue restaurado a lo largo de los últimos años del siglo XX y primeros del siglo XXI, gracias al impulso dado por el párroco titular de la parroquia y a la colaboración entusiasta de todo el pueblo de Caleruela, con sus autoridades al frente.