

ISIDRO DE VILLOLDO, ESCULTOR

En el arte de nuestro Renacimiento descuella con fama preeminente Alonso Berruguete. Su gloria ha dejado en la penumbra a otras figuras tan valiosas como la suya y ha eclipsado por completo a los artistas menores que a su lado trabajaban. Y si en algún caso es interesante saber de los colaboradores y auxiliares del genio, lo es sobre todo respecto de Berruguete, que en su impaciencia creadora necesitaba de otras manos más serenas que las suyas para perfeccionar la obra. Esta colaboración ajena explica las diferencias que se observan en la ejecución de sus esculturas, todas, sin embargo, obedientes a un mismo espíritu.

Donde la ayuda que podríamos llamar técnica se presenta más clara, es en el coro de la catedral de Toledo, para cuya obra escogió, como a mejores oficiales del arte, a Francisco Giralte e Isidro de Villoldo, porque, como dice un contemporáneo, «estos dichos eran avidos por los dos mejores oficiales que avía y de quien se podía confiar en dicha obra, por ser muy grande y de mucha calidad» (1). Que era notoria dicha colaboración lo demuestra el aserto de otros oficiales, afirmando que la de Giralte y Villoldo era «la mejor obra que en Toledo se había hecho» (2). Son, claro es, testimonios de gentes del oficio, referidos, no al valor artístico de la obra, que sólo del genio de Berruguete dependía, sino a la perfección técnica y habilidad profesional de dichos oficiales.

En efecto, el coro de Toledo es la única obra perfecta de Berruguete, si por tal se entiende una idea genial servida por una técnica primorosa y sabia, a diferencia de tantas otras cosas suyas (el retablo de la Mejorada, sobre todo) tan llenas de genialidades, entremezcladas de chapucerías y descuidos. Esto plantea otra cuestión: Berruguete, hijo de pintor y pintor él a su vez, ¿sería realmente

(1) *Martí y Monsó: Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, pág. 335.

(2) *Id., id.*, pág. 335.

escultor? Casi permite dudarle su falta de oficio, y aun cabría suponer que él crease con pujante originalidad el espíritu de sus obras, encarnándolo en cuerpos más o menos perfectos, según las manos que los ejecutasen. Esta dualidad de cuerpo y espíritu es patente sobre todo en los relieves de Toledo; allí la armonía entre creación y ejecución es completa. Pero separemos el alma del cuerpo, dejemos solos a los autores de la forma y nos darán eso, forma, vaciada de la llama genial que allí la animara. Giralte no es por sí solo más que un buen entallador; Villoldo, en cambio, tiene un indudable valor como artista y por ello merece ser sacado del casi anónimo en que ha estado hasta ahora (1).

Vista su colaboración con Berruguete, no podía ser Villoldo un artista genial; condición indispensable para dejarse penetrar por el genio ajeno es carecer del propio. Su valor está en lo más opuesto al maestro: corrección y equilibrio, buen gusto y exquisita técnica. No sólo era entallador en madera; sus obras posteriores demuestran que también esculpía la piedra y, sobre todo, el alabastro; es, pues, verosímil que ejecutase la parte de alabastro del coro de Toledo.

Era Isidro de Villoldo vecino, si no natural, de Ávila. Estaba entonces en su plenitud la obra de embellecimiento de la Catedral, y Vasco de la Zarza y sus colaboradores trabajaban en ella. No es, pues, aventurado suponer que Villoldo se formase en esta escuela, de donde le vendría aquel primor de ejecución y aquel exquisito gusto que, a más de su conocimiento de la escultura en piedra, le valieron el pasar a discípulo de Berruguete. No hay, pues, que tomar al pie de la letra la afirmación de Inocencio Berruguete de que Villoldo «aprendió su arte» con su tío (2); lo que éste poseía, su genio, no podía enseñarlo, y en cuanto a la técnica, no era Berruguete el más indicado para ello. Además, a diferencia de Giralte, no consta que anduviese con él antes de emprenderse el coro de Toledo en 1539, y cuatro años antes ya había hecho Villoldo una muestra para el de la

(1) Villoldo aparece citado por primera vez en los documentos recogidos por Martí, pero no ha sido estudiado hasta que lo hizo Gómez-Moreno en el *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, hecho en 1901 y todavía inédito. En él recoge la documentación de la Catedral, poniendo en claro la intervención de Villoldo en la obra de la sillería y en los retablos. Estas noticias han sido recogidas y divulgadas por Tormo: *Castilla excursionista de Ávila*, y Bertaux: *Histoire de l'Art*, de André Michel (parte referente a España).

(2) Martí, Op. cit., pág. 177.

catedral de Ávila (1). Sin embargo, en su obra posterior encontramos convertido en *estilo* lo que en el maestro es *creación*, y la huella berruguetesca no desaparece ya, borrando toda otra formación anterior.

Su conocimiento de la escultura en piedra valióle otro encargo en Toledo: las cuatro figuras de ninfas sosteniendo escudos, en la fachada del Palacio Arzobispal, hechas en 1543 a 44, y que no tienen más valor que el de estar documentadas (2).

Mientras Villoldo trabaja en Toledo se va haciendo el coro de Ávila, que había de ser expresamente a imitación del de San Benito de Valladolid (3). Cornelis de Holanda había ido allá y hecho un modelo del ensamblaje; ¿iría también Villoldo, antes de hacer su muestra en 1535? En algún caso parece rastrearse en sus relieves la influencia de aquel gallardísimo Bautista que en dicha sillería tallara Diego Silóee: otro cabo para un posible aprendizaje. Cornelis se encargó de todo el ensamblaje de la de Ávila, y de la talla, Juan Rodríguez, viejo escultor que trabajaba ya en la catedral en 1524, y Lucas Giraldo. Al morir Rodríguez en 1544, se encarga de todo Villoldo, que había acabado la obra de Toledo en 1542 y que seguramente desde esta fecha intervendría en la de Ávila (4). Faltaban por hacer los revestimientos de talla de los pilares, y aunque docu-

(1) «Isidro de Villoldo, entallador» hace la muestra de las sillas en 1538. (Documentos inéditos del archivo de la catedral de Ávila).

(2) En el archivo del Hospital de Afuera de Toledo, hay tres partidas pagadas a Villoldo «que labró las quatro figuras de ninfas para el remate de la portada de la casa arzobispal de que fué tasada la labor de manos solamente de cada una de las dhas figuras en quarenta ducados» —la primera partida es del lunes 27 de agosto de 1543 y la última de 25 de febrero de 1544—. (Datos inéditos, comunicados por D. Francisco San Román).

(3) En 1535 acuerda el Cabildo «que se hagan dos sillas, alta e baxa, de nogal p̄ muestra de las que se han de hazer p̄ el coro, q̄. sean como las de Sant Benito de Vallid, y mejor sy mejor se pudiera hazer». (Doc. de la Cat. de Ávila).

(4) En 6 de abril de 1536 Cornelis, de Holanda, celebra contrato con el Cabildo para hacer todo el ensamblaje de las sillas. El año siguiente le manda el Cabildo ir a Valladolid, a ver el coro de San Benito. En 1544 acaba la obra con la silla del Obispo.

En 1539 Juan Rodríguez trabaja en la muestra de las sillas. A partir de este año figura trabajando en la sillería, con Lucas Giraldo, hasta su muerte en 1544. A partir de este año figura Villoldo, con el mismo Giraldo, encargado de la obra, a la que sólo faltaban la «guarnición de los pilares del coro y aforros». En 1546 se le acaban de pagar «los redondos de los pilares y otras obras». (Doc. de la Cat. de Ávila).

mentalmente esta es la única parte suya de la obra, la semejanza de estilo con algunos relieves y motivos decorativos de lo hecho antes, en todo diferentes de la obra de Rodríguez, denuncian también su mano (1). El hecho de que no figure el nombre de Villoldo hasta la muerte de aquél, puede explicarse por la mayor edad y prestigio de Rodríguez, ya veterano en la obra de la catedral.

La parte decorativa de la sillería, sobre todo la de los pilares, es riquísima y elegante, llena de graciosos pormenores, en los que se mezclan motivos arquitectónicos con bichas, centauros y otros monstruos y figuras humanas, sobre todo niños. Algunos grupos, como el del pobre Lázaro con los perros, están compuestos con perfecto sentido escultórico: hay mancebos cabalgando sobre caballos o monstruos, muy berruguetescos, y profusión de niños, en actitudes llenas de gracia y movimiento. Es delicioso el relieve con una figurita de mujer, que con los brazos en alto sostiene un cántaro sobre su cabeza, y a ambos lados hay dos niños desnudos, con los brazos cruzados y tocados con cascos de largos penachos, sentados a la grupa de unos grifos. Todo está tallado con ese primor y delicadeza que tanto avaloran en Toledo la invención de Berruguete (Láms. I, II y III).

En cambio los relieves de las sillas altas, donde la riqueza de la composición no disimula la falta de dotes puramente escultóricas, resultan generalmente sosos, afectados y sin originalidad. Esto se acentúa más en las figuras femeninas, elegantes y frías (Lám. IV).

(1) En efecto, hay clara diferencia entre algunos relieves de la sillería, de estilo berruguetesco, y el resto; no parece probable que Rodríguez, que en sus demás obras no acusa influencia alguna de Berruguete, aprendiese, ya viejo, de un artista con el que no consta que tuviese relación alguna. El retablo del Parral, contratado por Rodríguez en 1528, va bien de estilo con la parte no berruguetesca de la sillería. Respecto de Giraldo, no puede precisarse su intervención, ya que no hay más datos de él que su colaboración en la sillería, al parecer en funciones secundarias. El hecho de que no aparezca Villoldo trabajando en la sillería antes de la muerte de Rodríguez, nada dice contra una posible colaboración, ya que hay otro caso semejante: el retablo de San Antolín, de Medina del Campo, fué contratado por Rodríguez en su imaginiería, y en el basamento correspondiente a una mitad (probablemente la única contratada por Rodríguez y Cornielis, ya que la otra mitad es de otro ensamblador) hay unos relieves de alabastro enteramente berruguetescos, que hacen de nuevo pensar en la mano de Villoldo, aliviando a Rodríguez de trabajo, ya que en 1541, al librar a éste una cantidad por la obra de la sillería, se dice «que no se vaya a Medina del Campo, que allí le darán que hacer». (Véanse: R. Magdaleno: «El retablo mayor de la colegiata de Medina del Campo», en el BOL. DEL SEM. DE EST. DE ARTE Y ARQ. de Valladolid. T. IV, pág. 119. Doc. de la Cat. de Ávila).

Algunos relieves, como el de San Pablo, son eco lejano del brío aborrecido de Berruguete; otras veces, al querer componer una actitud violenta, resulta rebuscada, como en el San Andrés (Lám. V) o el elegante Bautista. El San Sebastián (Lám. VI), por el contrario, parece relacionarse con el San Juan de Silóee en el coro de San Benito y difiere por completo del de Berruguete en Toledo, aunque la manera de interpretar el tronco del árbol sea la misma. Sin embargo, a todos los salva la perfecta técnica y el buen gusto con que están ejecutados. En las sillas bajas algunos relieves acusan clara influencia de Berruguete; la figura de Cristo resucitado en la aparición a un obispo (Lám. VII), o el San Sebastián, en la escena del martirio, que recuerda al del retablo de San Benito (Lám. VIII); pero en general la composición de estos relieves es floja y deshilvanada.

Por el mismo tiempo en que trabajaba en la sillería, debió Villoldo de decorar la guarnición arquitectónica del retablo de la Piedad, en la capilla de las Cuevas, pues el estilo de sus grutescos es sin duda el suyo; esta debe de ser su primera obra avileña (1).

Acabada la sillería, sigue Villoldo trabajando en la catedral, ahora en obras de alabastro. Zarza y sus discípulos habían hecho uno de los retablos del crucero y Villoldo emprende el otro, dedicado a San Segundo (2). La traza es en general la misma de su compañero, pero la obra escultórica difiere por completo; basta comparar la fina decoración de la mesa de altar, de escuela de Zarza, a base de tallos en espiral, con los animados grutescos, llenos de cartelas, trofeos, mascarones y niños desnudos, de la más pura tradición renacentista, que llenan el retablo. Consta éste de un cuerpo central y dos laterales, formando ángulo con aquél para adaptarse al pilar a que se adosa. La predela lleva tres relieves con escenas de la vida de San Segundo, entre pilastras con virtudes; sobre ella, la estatua del titular, en un nicho con venera; a ambos lados, entre pilastras llenas de grutescos, dos relieves con milagros del Santo, y sobre ellos dos bustos de obispos dentro de círculos. Flanquean el cuerpo central dos columnas con grutescos y escudos al pie entre parejas de niños desnudos. El friso lleva tres relieves, el central con escudo, y en las pilastras, angelillos músicos. Remata en un gran medio punto,

(1) *Gómez-Moreno: Catálogo monumental de la provincia de Avila* (inédito).

(2) En 1547 va a la cantera por diez carretadas de alabastro para el retablo de San Segundo; figura junto a él Juan de Frías. El retablo es asentado en 1548 y se le tasa en 700 ducados. (Doc. de la Cat. de Ávila).

con el entierro del santo y orla de querubines, y dos laterales pequeños, con bustos (Láms. IX, X y XI). Colaboró en esta obra con Villoldo un Juan de Frías, que aunque se le llama imaginero, no aparece sino trabajando en esta obra, y en funciones secundarias, como ocurre con aquel Lucas Giraldo, colaborador de Rodríguez en la sillería. Esto hace suponer que ni Frías ni Giraldo fuesen propiamente escultores, y que acostumbrasen en Ávila a incluir como colaborador al fiador, por conveniencias del contrato.

Al igual que en la sillería, triunfa aquí sobre todo la parte decorativa, rica y variada, en la que lucen los primores técnicos mejor que en la madera: suaves gradaciones del relieve, equilibrio y gracia de composición, depurado clasicismo y, como en la sillería, niños por todas partes, que llenan de vital alegría la obra entera. Su incapacidad para las figuras aisladas se confirma en la estatua de San Segundo, que carece por completo de belleza artística, aunque tenga, como compensación, los finísimos relieves de su capa pluvial. Las escenas de la vida del Santo contrastan con la decoración por su sentido ingenuamente narrativo, al modo medieval; en el relieve del ático la composición resulta más lograda.

Y hémos ante la gran obra de Villoldo: el retablo del oratorio de la Sacristía, o capilla de S. Bernabé, en la misma catedral. Aquí no se ve el autor cohibido por la necesidad de armonizar con nada anterior, y el lugar del emplazamiento deja mayor libertad a la traza, sin duda del propio Villoldo; en la escultura colaboró el citado Frías (1). El conjunto de este retablo es ciertamente magnífico y Justí lo cree digno del propio Berruguete, haciendo con ello el mayor honor a su, para él, desconocido discípulo (2). Consta de tres cuerpos: predela, cuerpo principal y otro superior, distribuidos en tres calles. Los relieves de la predela, separados por pilastras con representaciones de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia, figuran a San Bernabé en el centro y a San Pablo y San Andrés a los lados, el primero en actitud muy forzada, adaptándose a un encuadramiento apaisado; tanto los apóstoles como las virtudes van dentro de nichos con veneras. El cuerpo central tiene en medio un

(1) En 1549 Frías va a Cogolludo por el alabastro y se empieza la obra, que dura hasta 1553. Su pago da lugar a un pleito con los herederos de Villoldo y Frías, que se resuelve en 1560 mediante el pago de 100 ducados «por lo que pretendían que se les debía». (Doc. de la Cat. de Ávila).

(2) *Baedeker: Guide d'Espagne*, 1900: Aperçue historique.

nicho con arco rebajado, que cobija el grupo escultórico de la flagelación de Cristo. Pilastras decoradas por finísimos grutescos, llenos de figurillas desnudas, separan el cuerpo central de los laterales, constituidos por dos relieves con el lavatorio de Pilatos y Josefo escribiendo su historia, y sobre ellos otros dos, ovalados, con grupos de tres cabezas, masculinas en uno y femeninas en otro. A ambos lados, columnas llenas de grutescos, con escudos al pie sostenidos por parejas de niños desnudos, como en el retablo de San Segundo, separan otro estrecho tramo con temas puramente decorativos; sobre todo ello corre un friso con cabecitas de querubines. El cuerpo superior lleva en su centro un gran alforrelieve con el Ecce Homo, presentado entre cortinas, que sostienen dos ángeles mancebos con amplias vestiduras clásicas, y rematado por un friso como el de abajo y una venera entre candeleros; otros semejantes rematan los cuerpos laterales y en los extremos sostienen candeleros dos niños desnudos. Encuadran toda la composición dos grandes columnas, con capiteles corintios en los que apoya la cornisa del ventanal, sostenidas por niños a modo de ménsulas y cubiertas también de grutescos en bajorrelieve (Láms. XIII a XVIII).

Hay en toda esta obra una superior concepción de la escultura sobre el nuevo valor ornamental; la composición de los relieves está en general más estudiada que en las obras anteriores, sobreponiéndose el sentido artístico a la mera anécdota; entre las figuras sueltas descuella la de la Caridad, plenamente acertada en su composición. Desmerece en cambio el grupo central, que queda muy por bajo de las posibilidades artísticas del tema, acreditando una vez más que Villoldo no es escultor en el pleno sentido de la palabra. Careciendo de originalidad plástica, ha querido dar a la escena interés dramático, mediante el contraste entre la pasiva resignación de Cristo y la brutal agresividad de los sayones, pero su falta de nervio ha convertido la resignación en languidez y la fiereza en grotesca caricatura; no se puede por menos de añorar aquí la incorrección, llena de espíritu, de Berruguete.

Completan este retablo los grupos escultóricos que ocupan los huecos cegados de las ventanas, con representaciones del Encuentro con la Verónica, el Calvario, el Descendimiento y la Resurrección; hechos para ser vistos a distancia, la piedra está imitada con madera pintada de blanco (Láms. XIX y XX).

Quedaron estos grupos sin acabar, por la marcha de Villoldo a Sevilla en 1553, encargándose de ellos Pedro de Salamanca, pero la

identidad de estilo con el retablo y su aire fuertemente berruguetesco acreditan lo secundario del trabajo del colaborador (1).

No acaba aquí la serie de obras de Villoldo en Ávila. Por los mismos años en que trabaja en el retablo de la sacristía, emprende el de la capilla de San Antolín, costeadó por doña Juana de Toledo (2). Es de madera, primorosamente estofada, y de disposición muy sencilla. Lo cobija un arco en el muro, guarnecido hacia afuera por columnas jónicas con guerreros sosteniendo escudos, sobre pilastras con relieves de virtudes, y rematado por un friso y un frontón triangular con escudo. La predela lleva en el centro un primoroso relieve, de traza rafaelesca, con la Virgen, el Niño y San Juan; a los lados, niños desnudos, y otros semejantes ocupan los tramos laterales. En el centro, bajo venera, estatua de San Antolín, desmañada y sosa. Los tramos laterales están ocupados en su parte baja por rejas, que encierran dos bustos-relicarios del siglo xvi, y en la parte alta llevan estatuas de los santos Juanes. Remata el retablo con el Calvario, cobijado por cortinas sostenidas por ángeles, en forma semejante a lo ya visto en la sacristía, y dos santas a los lados. El conjunto no tiene ni novedad ni gracia, pero los pequeños relieves decorativos son exquisitos, como siempre (Lám. XXI).

La última parte de su vida la pasó en Sevilla, a donde fué, como antes se dijo, en 1553, con encargo de realizar el retablo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Nada sabemos de esta etapa sevillana, salvo que la obra quedó sin acabar por muerte de Villoldo, contratando su terminación Bautista Vázquez en 1561 (3). El retablo se ha

(1) *Gómez-Moreno*: op. cit. Este Pedro de Salamanca intervino con su yerno en la obra y decoración de la capilla, aunque no puede puntualizarse su labor; consta solamente que a él se le pagaron las estatuas de la Virgen y San Juan y el «Calvario», o sea las peñas sobre que la cruz se asienta.

(2) Hacía Villoldo este retablo en 1551, por encargo de doña Juana de Toledo, nuera del Marqués de Velada, cuyos escudos lleva. (Zarco: Doc. ined. para la H.^a de Esp., T. 55, pág. 397).

(3) En 26 de abril de 1553, Isidro de Villoldo, vecino de Ávila, se obliga con el monasterio de la Cartuja de las Cuevas, desde 1.º de agosto próximo, a hacer toda la imaginería para el retablo del Altar mayor, por 2.000 ducados de oro y dándole la madera; se obligaba a «desbastar las historias, al punto que el oficial que las concluyera pudiera muy bien hacerlo sin que desbarate ni corrompa el aire que tiene del desbaste y puesto de las figuras, y sentando él los rostros, pies y manos». Eran doce historias para los lados y tres para el centro, y dos figuras enteras de San Juan Bautista y San Bruno, y lo que faltaba por hacer de la cena,

perdido y solamente quedan varias estatuas en alto, sobre la cornisa, sin duda dejadas allí al apear el retablo, en situación que hace imposible su estudio. Debió, sin embargo, perdurar en Sevilla el influjo de Villoldo a través del citado Bautista Vázquez, delicado escultor, que trabajó sobre todo en mármol y que probablemente colaboró también con Berruguete. Trabajó en Ávila, donde dejó varias obras, entre ellas la copia libre de la Piedad de Miguel Angel, en la catedral. Su estancia en Sevilla en 1561, muerto Villoldo, y el encargo de continuar su obra, hacen pensar en que fuese discípulo suyo y hubiese ido allá para trabajar con él. Su técnica delicada y exquisita parece confirmarlo, aunque su estilo se aparta mucho del de Berruguete.

Hasta aquí, la obra documentada de Villoldo. Sobre estas seguras es posible ir rastreando otras. En primer lugar, un relieve en Bonilla (Ávila) puede atribuírsele sin duda, pues repite, en alabastro y en redondo, la misma composición de la predela del retablo de San Antolín: la Virgen, de medio cuerpo, con el Niño en brazos y San Juan al lado. A más de esta semejanza, la manera de tallar el alabastro es enteramente la suya (Lám. XXVI, a).

En la colección G.-M. hay una estatua de San Juan Bautista que es también seguramente de Villoldo. La actitud, un poco rebuscada, sin el dinamismo de Berruguete; el bello modelado clásico del cuerpo; el rostro, con los ojos y la boca entreabiertos, recurso expresivo que se repite en el Cristo de la Flagelación, permiten asegurarlo, pues aunque hay en él un acierto plástico que no es frecuente en sus estatuas sueltas, entre los seguidores de Berruguete no hay otro capaz de haberla realizado. Le falta el cordero, cuya huella se ve en la pierna derecha (Lám. XXII).

lo cual acredita que el retablo estaba ya empezado. El documento, con la firma de Villoldo, está en el Archivo de Protocolos de Sevilla.

El 14 de enero de 1561, la viuda de Villoldo, Francisca Blázquez, a nombre de sus hijos Isidro y Pablo, dió poder para cobrar de la Cartuja lo que se debía a aquél por lo que dejó hecho del retablo. Consta que llegó a dejar asentadas ocho historias y cuatro por asentar; al reconocerlas otros maestros las hallaron deficientes y se concertó para concluir las a Bautista Vázquez, por escritura de 13 de marzo de 1561. Hizo también Villoldo para la Cartuja un Crucifijo, «graciosamente». (Gestoso: Diccionario de Artífices Sevillanos. T. III, pág. 155).

Debió de morir Villoldo lo más tarde en 1559, ya que en esta fecha es el pleito de los herederos con la Catedral de Ávila; seguramente no era viejo, pues los dos hijos eran menores a su muerte.

Más lleno de problemas se presenta el famoso Crucifijo de la catedral de Zamora, mucho tiempo tenido por obra de Becerra, atribución que cae por el simple cotejo con sus obras seguras. En él es evidente el espíritu de Berruguete; la posición de la cabeza, la curva de las piernas, la disposición del sudario, son enteramente suyas, pero el modo de tratar el desnudo, con una acentuación anatómica tan distante de la ampulosidad de Becerra como de la sobriedad de Berruguete, excluye a éste como posible autor, tanto como el realismo del rostro y la perfección del modelado. ¿Podría ser Villoldo, siempre tan equilibrado y elegante, autor de una obra estéticamente tan poco grata? Pero no se le puede eliminar en absoluto, ya que el parentesco con Berruguete es indudable y entre sus discípulos sólo él sería capaz de modelar de tan perfecto modo. Tal vez el descubrimiento de otras obras suyas pudiese aclarar el problema.

En la iglesia de San Pedro de Ávila hay una talla de la Virgen, de pie con el Niño en brazos, que puede atribuírsele sin gran riesgo de error (Lám. XXIII). La disposición de la figura, el modelado del cuerpo del Niño, el modo de plegar los paños, son en todo semejantes a sus obras seguras, semejanza que se acentúa en la cabeza de la Virgen, sumamente parecida a la de la Caridad del retablo de la Sacristía de Ávila, como también el botón redondo sobre la frente, recogiendo el velo, se repite exactamente en la Justicia del mismo retablo. También puede ser suya una Santa Catalina, en el convento de las Madres de la misma ciudad, que tiene esa falta de gracia típica de sus estatuas sueltas.

Existen además por tierras de Ávila varios retablos de indudable estilo de Berruguete, pero que seguramente no son suyos. Entre ellos descuellan los de El Barraco (Lám. XXIV) y Lanzahita (Lám. XXV), que, a lo que puede juzgarse de fotografía, podrían no sólo ser de Villoldo, sino de sus obras de más empeño, sobre todo el primero. Por desgracia, es muy verosímil que ambos hayan desaparecido, aunque hasta ahora no ha sido posible comprobarlo (1), y ello veda un estudio más detenido. Otro gran retablo berruguetesco es el de San Juan de la Encinilla, que tiene de escultura su cuerpo central; la imposibilidad actual de estudiarlo directamente y, sobre todo, de

(1) Ya en prensa este trabajo, me comunica el Sr. Cura párroco de El Barraco que han desaparecido todas las esculturas del retablo, salvo la Virgen del grupo central de la Asunción y los relieves bajos, aunque con desperfectos.

su comparación con los otros citados, impide aventurar un juicio definitivo.

Con San Justo y Pastor de Toledo hay unos relieves en el retablo mayor, con representaciones de la vida de los Santos, tres de ellos (1) muy berruguetescos, pero más rebuscados y tranquilos que lo suyo, y además tallados con esa técnica pulida y fina de los relieves de la sillería (Lám. XXVI, b). No tienen la vibración de las obras de Berruguete y teniendo en cuenta que Villoldo estaba con él en Toledo, hay que atribuírselos a éste, ya que el otro discípulo que con él colaboraba, Giralte, está muy por bajo de la calidad artística de estas obras.

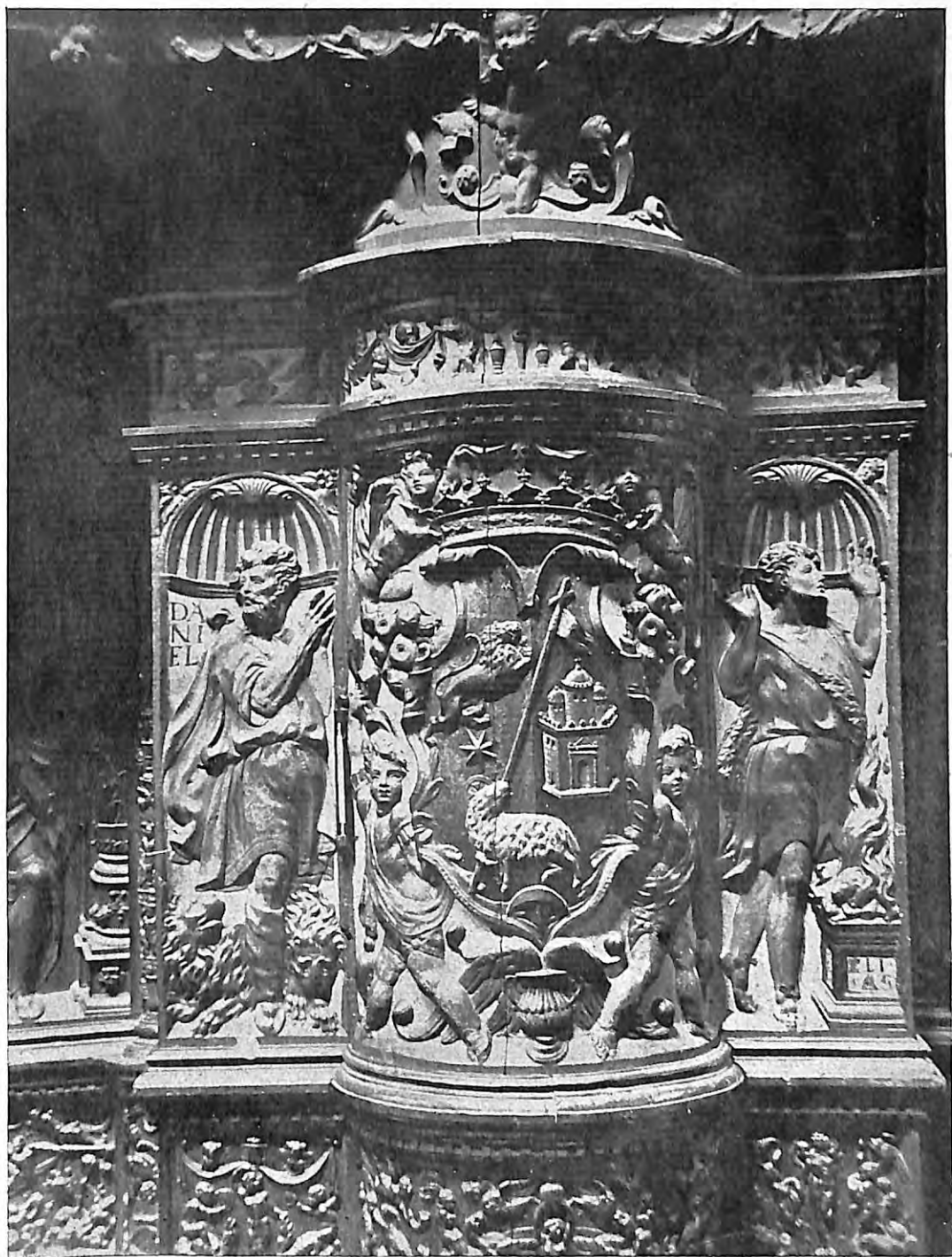
Por último, el magnífico retablo de Santo Tomás de Toro encuadra sus doce tablas y siete cuadros escultóricos en una arquitectura de líneas sencillas, pero decorada con tal riqueza, que acusa la mano de un escultor de primera fila en estos menesteres ornamentales. Frisos con querubines, columnas y pilastras cuajadas de grutescos, pequeños relieves, que todo lo llenan sin dejar superficie alguna desnuda, y realizado todo con una técnica exquisita. La parte propiamente escultórica la forman los cuatro Evangelistas de la predela y el paño central del retablo, con el santo titular, el Entierro de Cristo y la Crucifixión por remate; cierto desenfado de composición demuestra una directa procedencia de Berruguete. La atribución a Villoldo no puede hacerse sin reservas, ya que no es posible el estudio comparativo con los otros retablos de talla que pueden atribuírsele, y quede solamente aquí la idea, pendiente de comprobación o rectificación posterior.

En resumen: Berruguete, como todo genio, no deja tras de sí verdaderos continuadores. Tuvo necesidad, sin embargo, de colaboradores, y ellos se encargan de mantener su escuela en cierto modo. Pero Berruguete carecía de un *estilo* propiamente dicho y por eso no pudo dejar, como dejó Miguel Ángel, una estela de *manieristas*. Su caso es más bien el de Donatello, artista, como él, pletórico de vida y originalidad, pero sin *manera*; sus continuadores han de tender hacia lo decorativo, llegando en ello al más exquisito refinamiento. Puede decirse que Isidro de Villoldo es a Berruguete lo que Desiderio es a Donatello, sin que la comparación tenga más alcance que el de la categoría respectiva entre maestro y discípulo. Representa por tanto

(1) Publícalos G. Weisse: Spanische Plastik. T. IV. Láms. 124, 125 y 127, aunque sin atribución.

Villoldo en la escultura de nuestro Renacimiento un valor positivo en la decoración escultórica, ya sin los resabios góticos de Zarza y con mayor perfección que ninguno de sus contemporáneos. Es un temperamento clásico, equilibrado, sin problemas ni complicaciones estéticas; careciendo de un mundo propio al que dar forma plástica, goza en acariciar la madera y el alabastro con gubias y cinceles, deleitándose sobre todo en pequeños caprichos decorativos. No le falta, sin embargo, arranque de escultor, aunque sí genio, y a veces logra aciertos en la escultura propiamente dicha, siguiendo a Berruguete, pero sin plagiarlo nunca. Su dependencia del maestro es influencia, no copia, que sería por lo demás imposible entre dos temperamentos artísticos tan opuestos. A diferencia de la mayoría de nuestros escultores de la segunda mitad del siglo XVI, descuella en la talla de la piedra, sobre todo del alabastro, rivalizando con él Bautista Vázquez, su probable discípulo y continuador en Sevilla, que en el sepulcro de Corro se manifiesta digno continuador en el trabajo del mármol de los grandes maestros del XVI.

M.^a ELENA GÓMEZ-MORENO



LAMINA I.—Relieves de la sillería del coro de la catedral de Ávila, obra de Juan Rodríguez, Lucas Giraldo e Isidro de Villoldo. Revestimiento de un pilar.



LÁMINA II. — Pormenor decorativo de los relieves de la sillaría de la catedral de Ávila.



LAMINA III. — Pormenor decorativo de los relieves de la sillería de la catedral de Ávila.



LÁMINA IV.—La Magdalena. Relieve de la sillería alta de la catedral de Ávila.



LÁMINA V.—San Andrés. Relieve de la sillería alta de la catedral de Ávila.



LÁMINA VI. — San Sebastián. Relieve de la sillería alta de la catedral de Ávila.



LÁMINA VII.—Aparición de Cristo resucitado a un obispo. Relieve de la sillería baja de la catedral de Ávila.

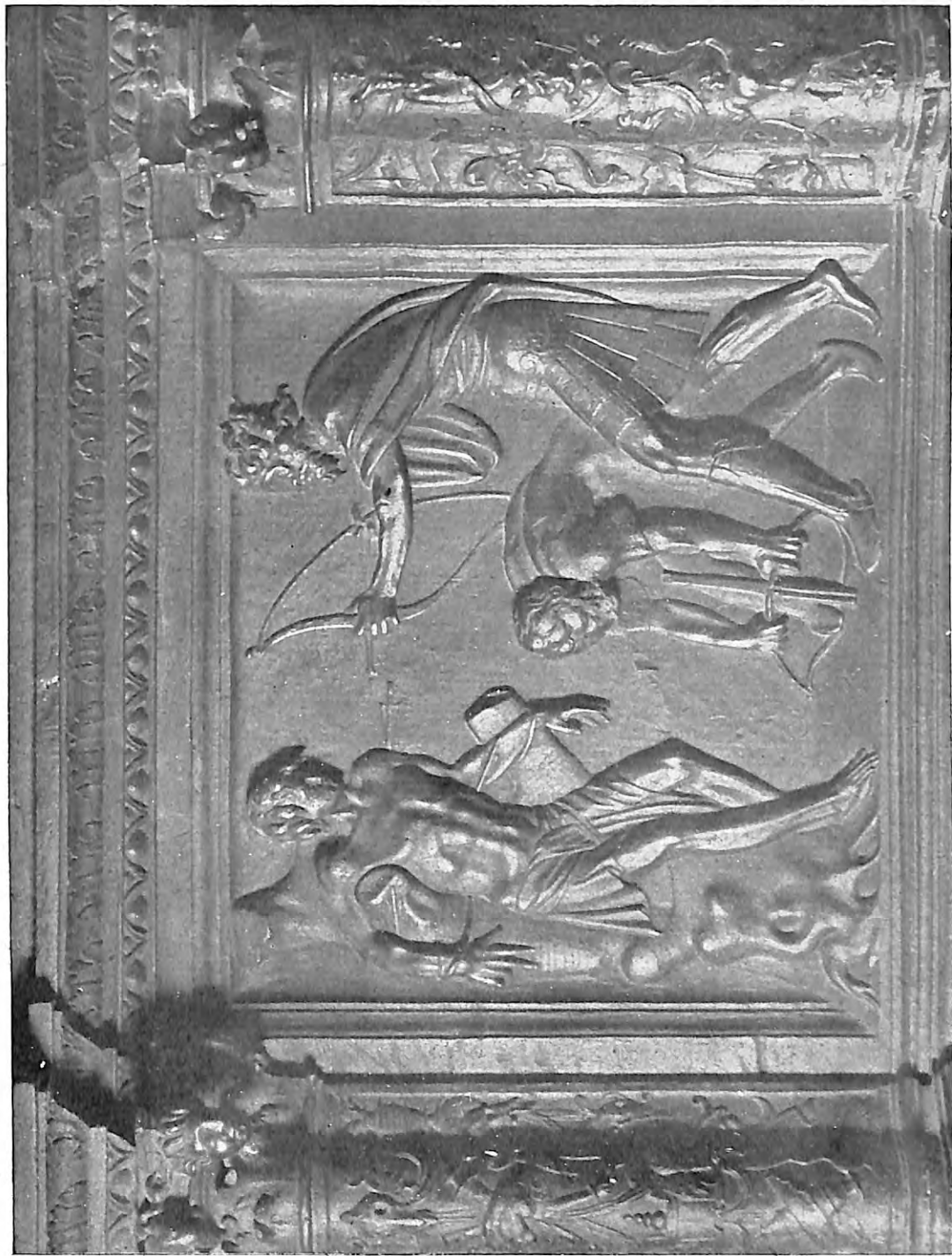


LÁMINA VIII. — Martirio de San Sebastián. Relieve de la sillera baja de la catedral de Ávila.

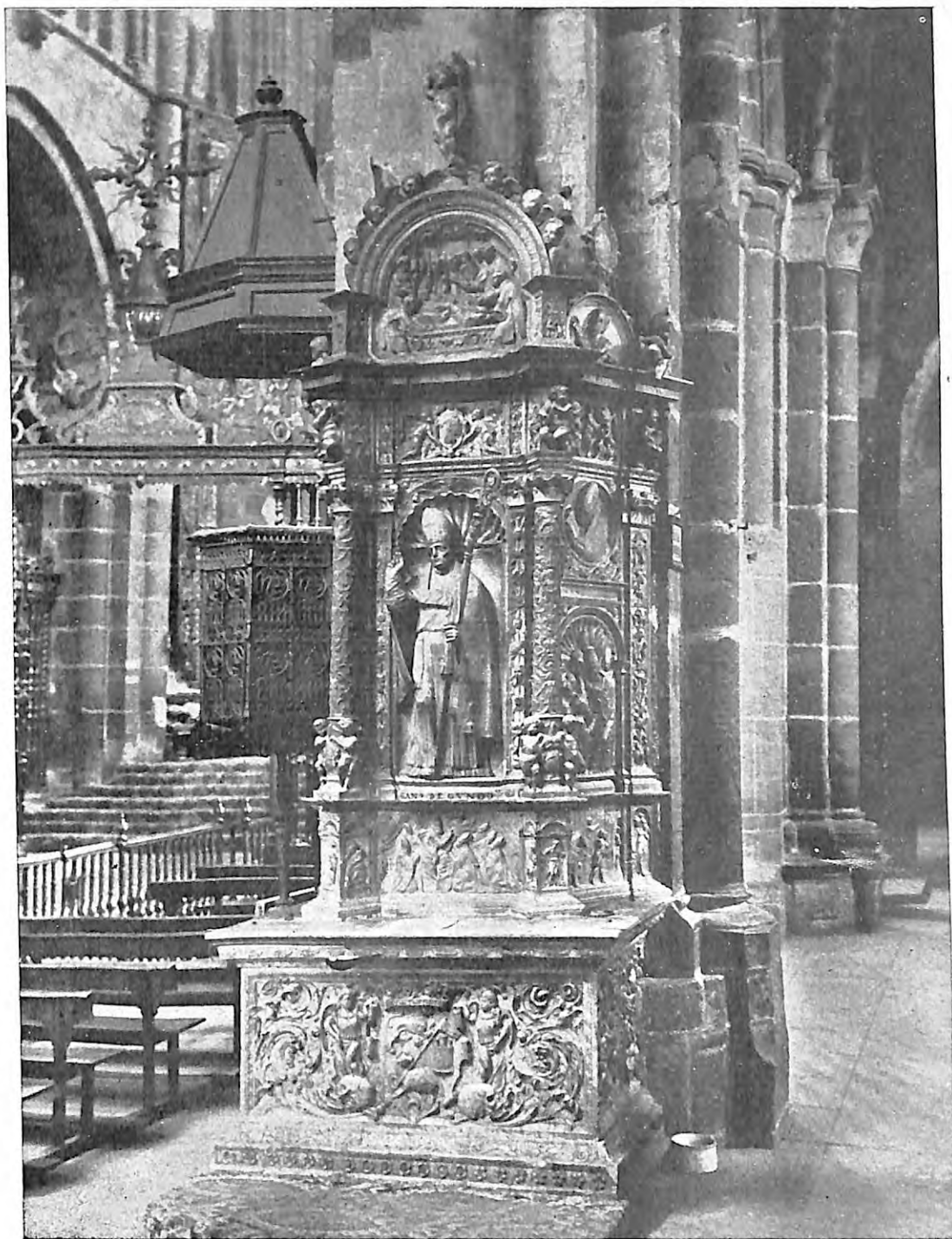


LÁMINA IX.—Retablo de San Segundo, en la catedral de Ávila, obra de Isidro de Villoldo y Juan de Frías.

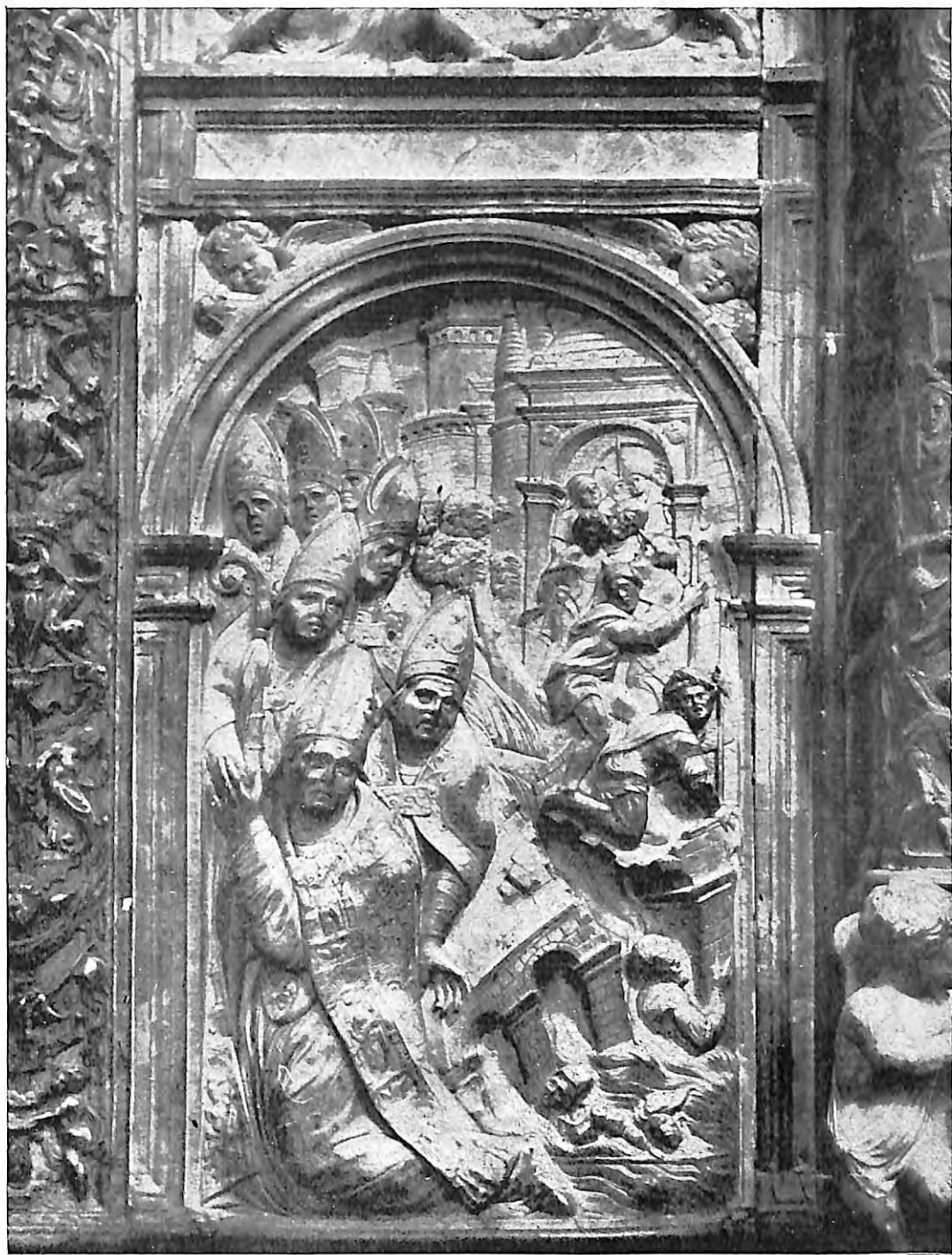


LÁMINA X. —Escena de la vida de San Segundo, en su retablo de la catedral de Ávila.

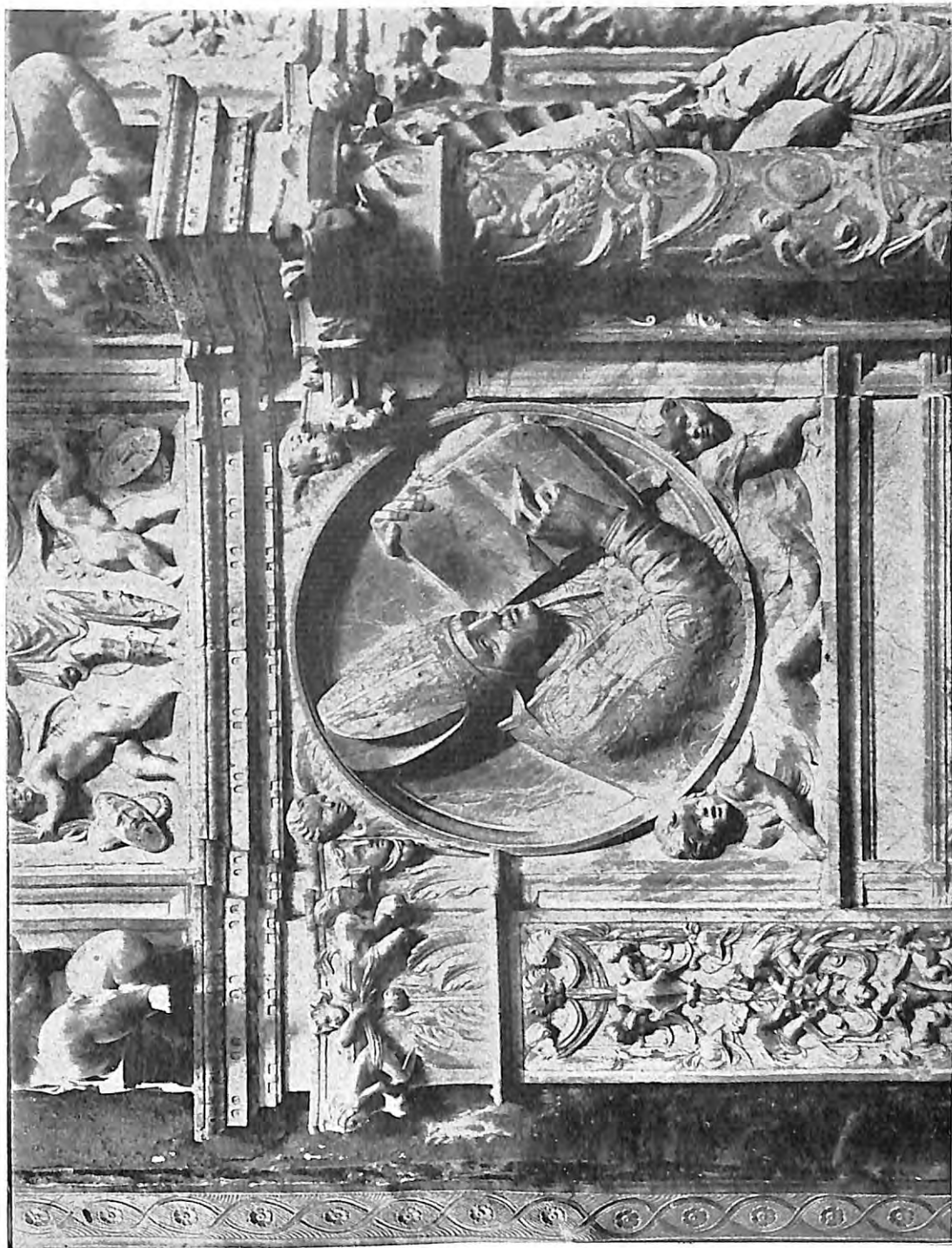
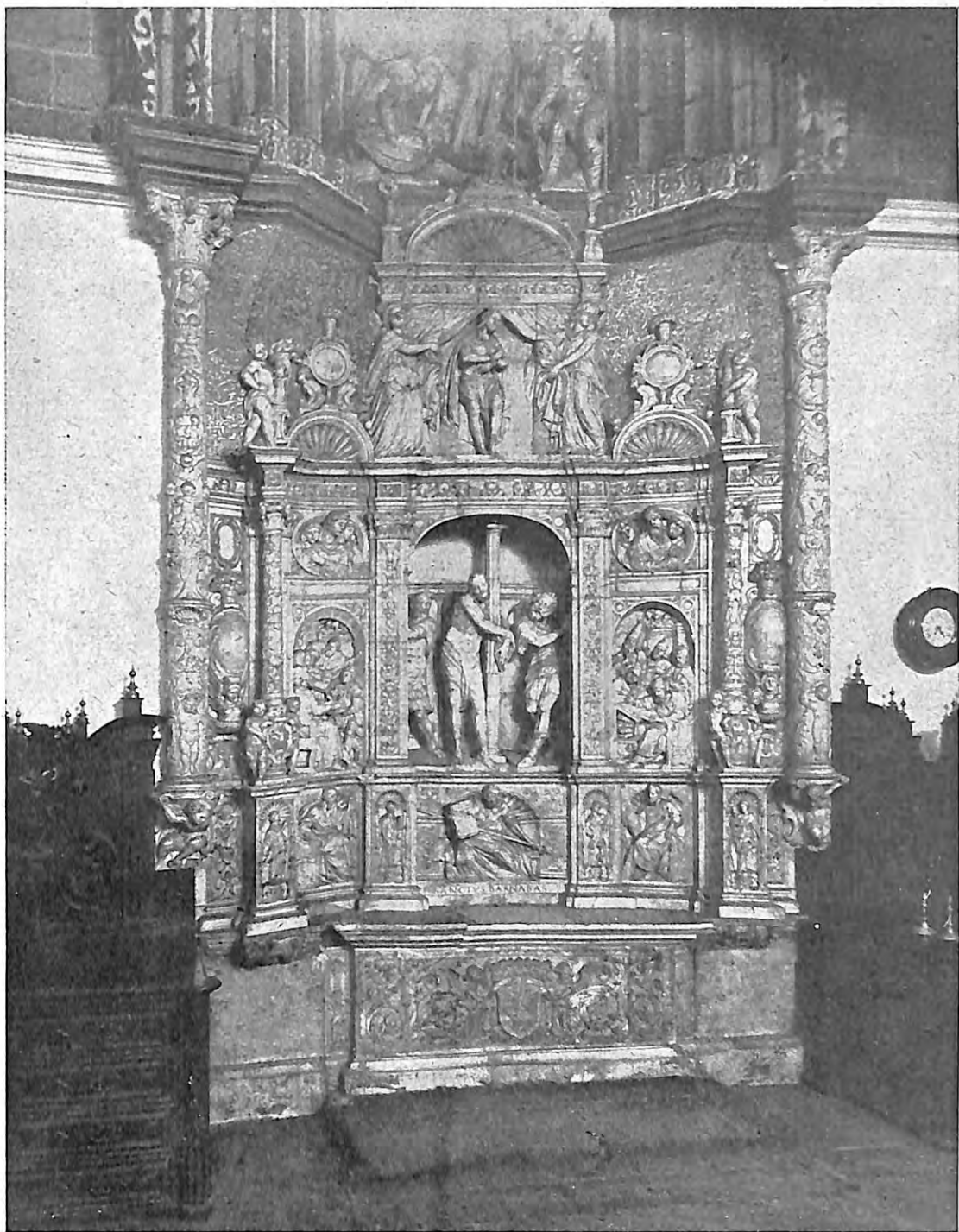


LÁMINA XI.—Pormenor del retablo de San Segundo.



LÁMINA XII. — Pormenor del retablo de San Segundo.



LAMINA XIII. —Retablo de la capilla de San Bernabé (oratorio de la Sacristía), en la catedral de Ávila, obra de Villoldo y Frías.



LÁMINA XIV. — El lavatorio de Pilatos. Relieve del retablo de la capilla de San Bernabé.



LÁMINA XV. —El historiador Joséfo. Relieve del retablo de la capilla de San Bernabé.



LAMINA XVI. — Pormenor del retablo de la capilla de San Bernabé.



LÁMINA XVII. — Pormenor del retablo de la capilla de San Bernabé.

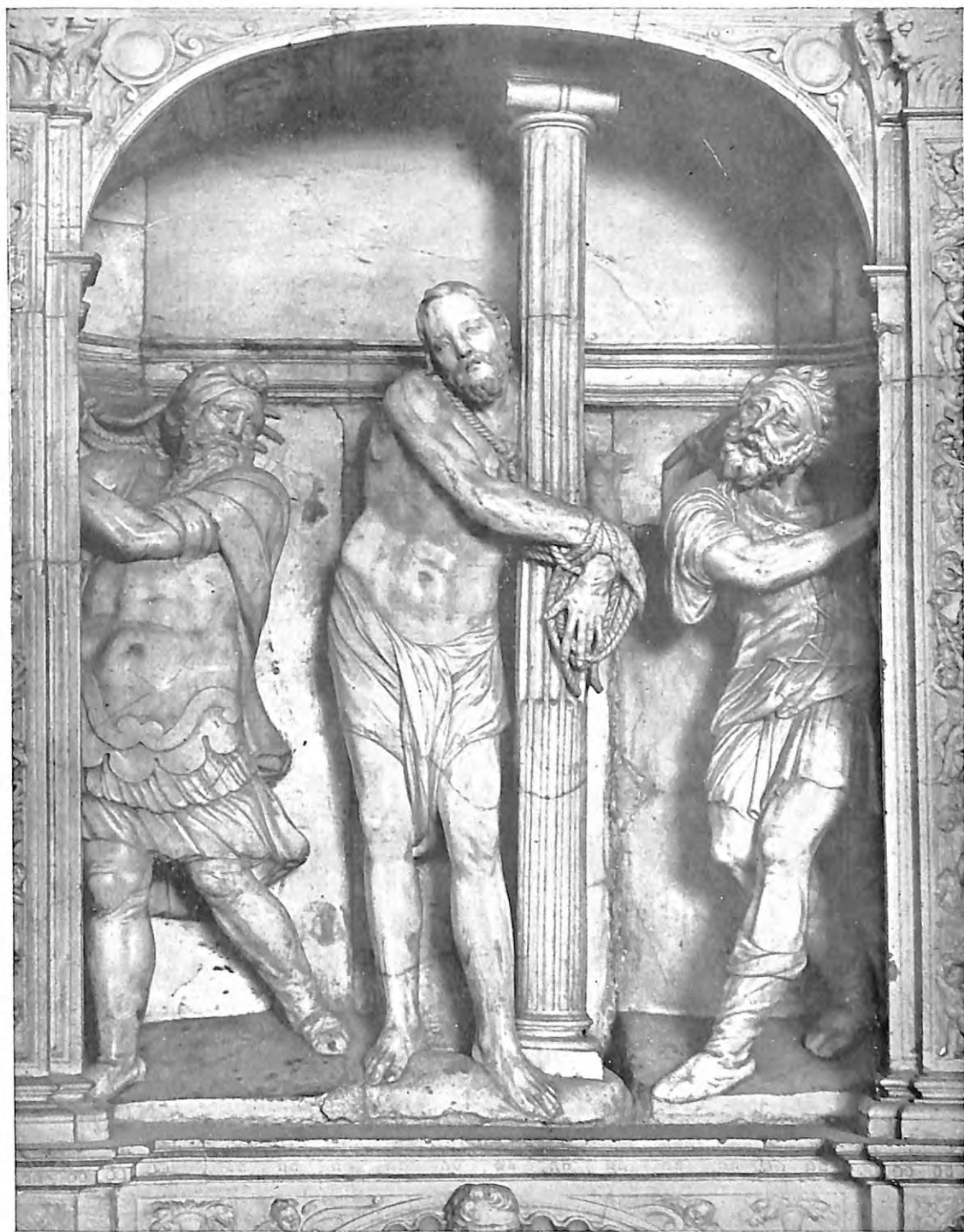
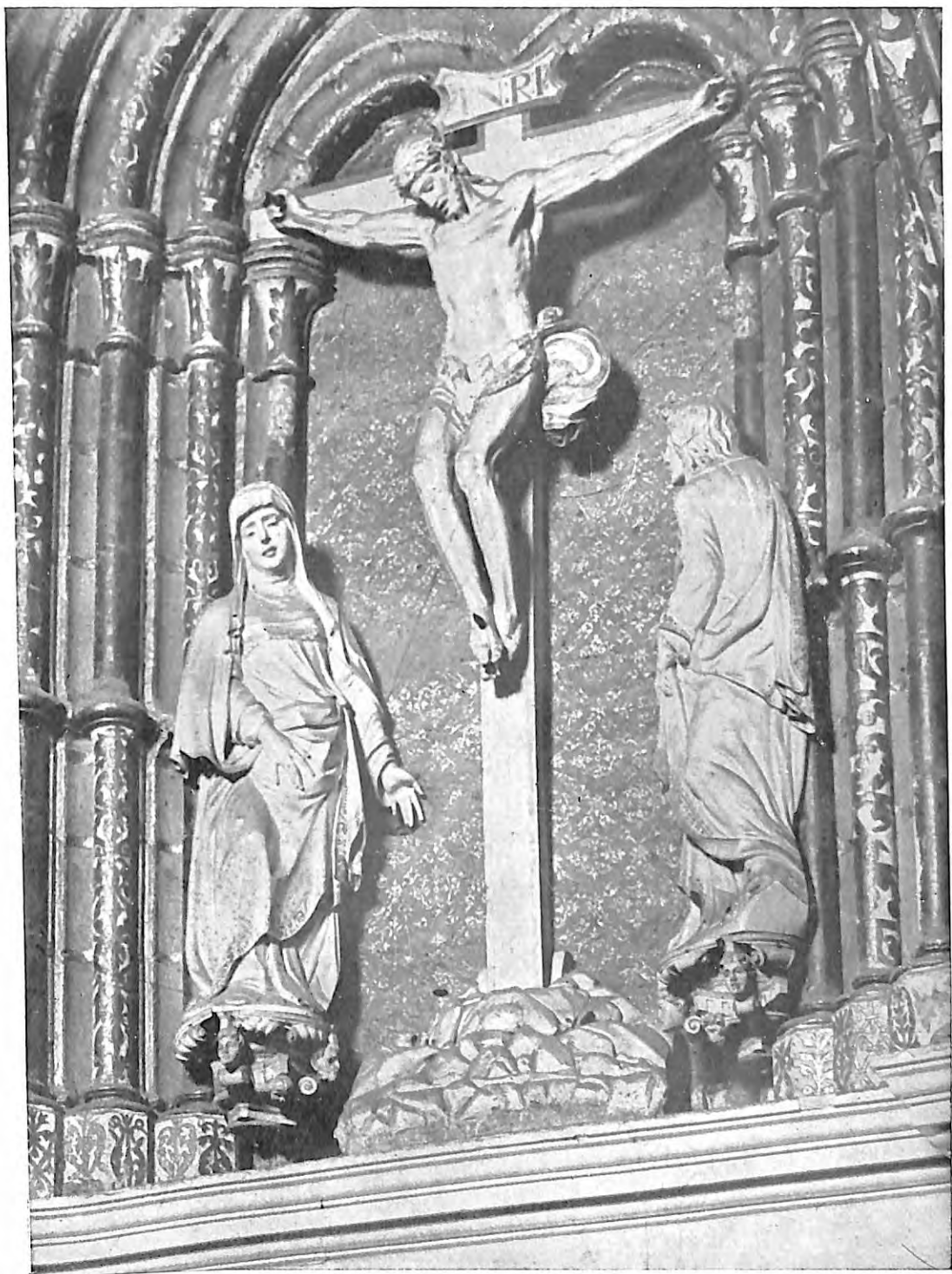


LÁMINA XVIII.—La Flagelación. Grupo central del retablo de la capilla de San Bernabé.



LAMINA XIX. —La Crucifixión. Grupo escultórico de la parte alta de la capilla de San Bernabé, obra de Villoldo y Pedro de Salamanca.

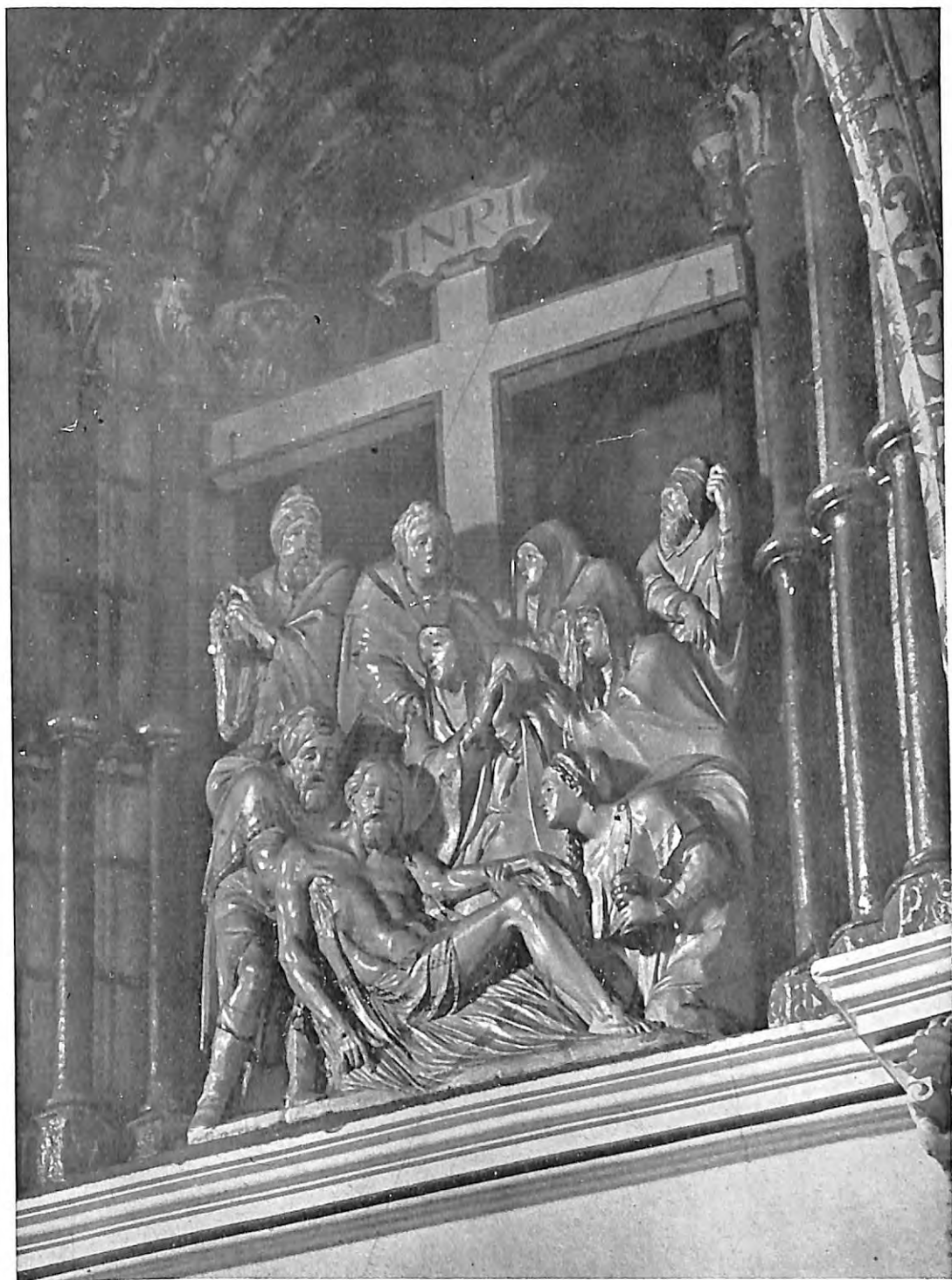


LÁMINA XX.—El Descendimiento. Grupo escultórico de la parte alta de la capilla de San Bernabé.

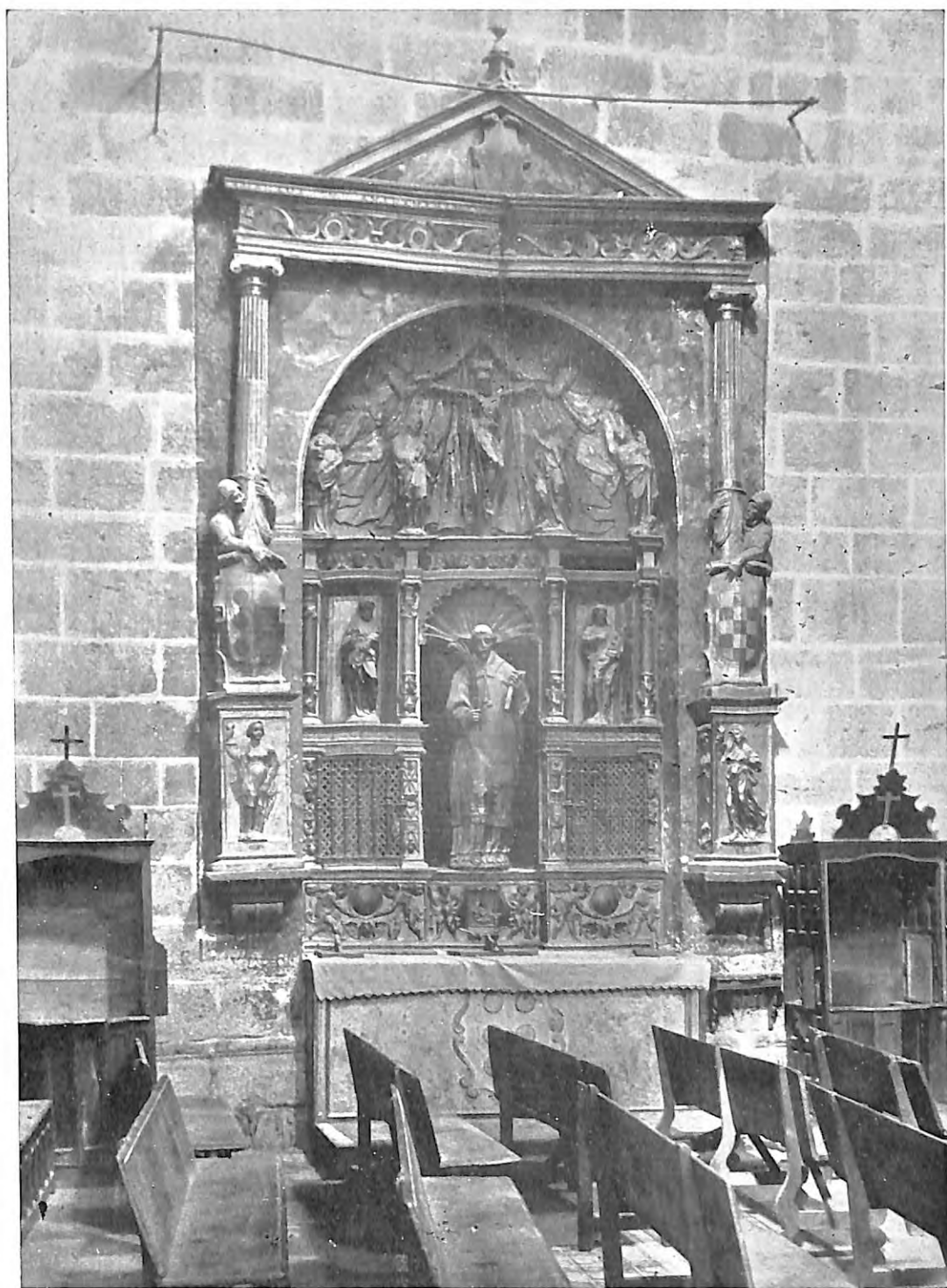


LÁMINA XXI.—Retablo de la capilla de San Antolín, en la catedral de Ávila, obra de Villoldo.



LÁMINA XXII.—San Juan Bautista. Madrid: Col. G-M.



LAMINA XXIII. — Virgen con el Niño. Ávila: Iglesia de San Pedro.

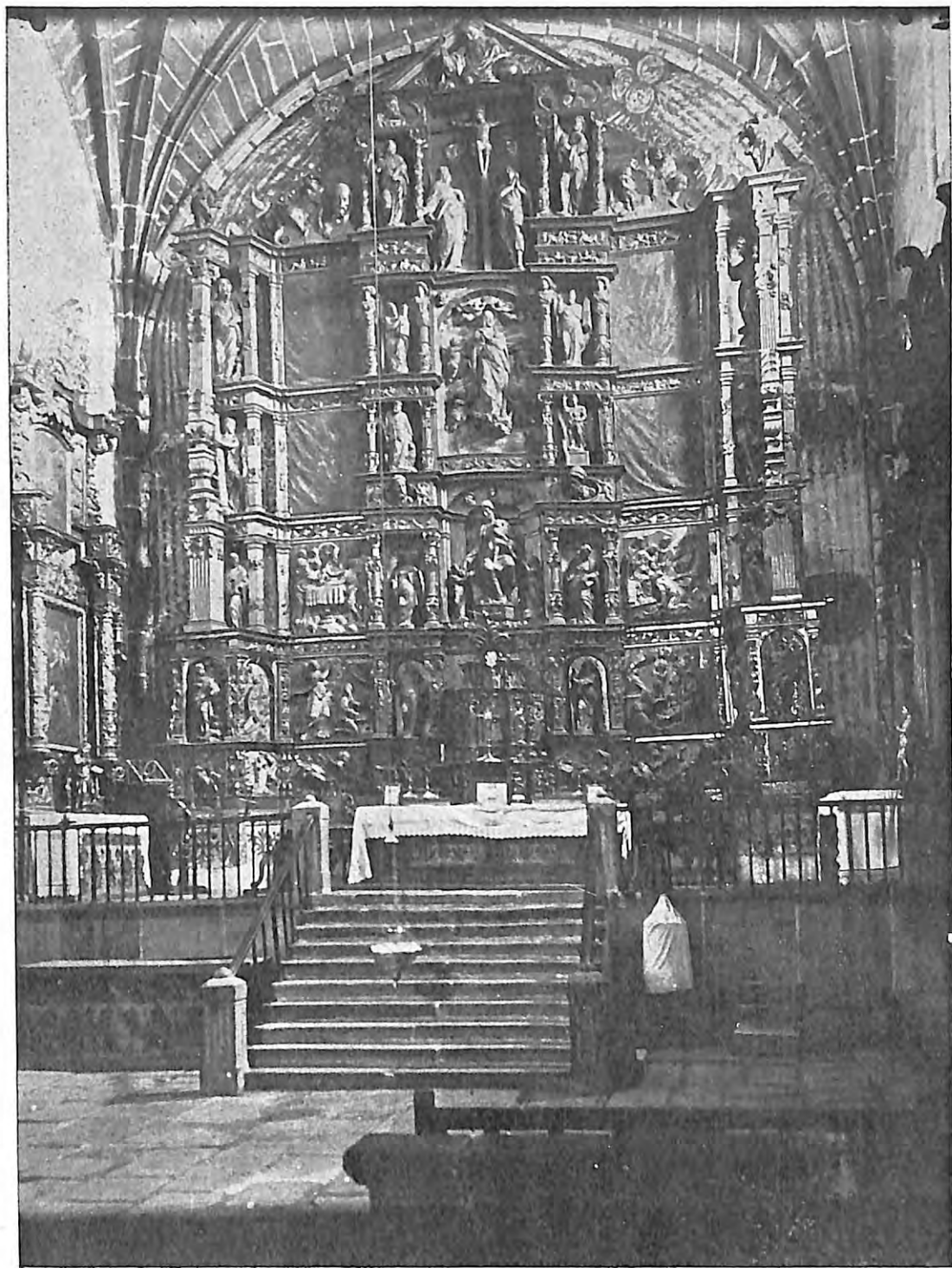


LÁMINA XXIV. —Retablo de la iglesia de El Barraco (Ávila)

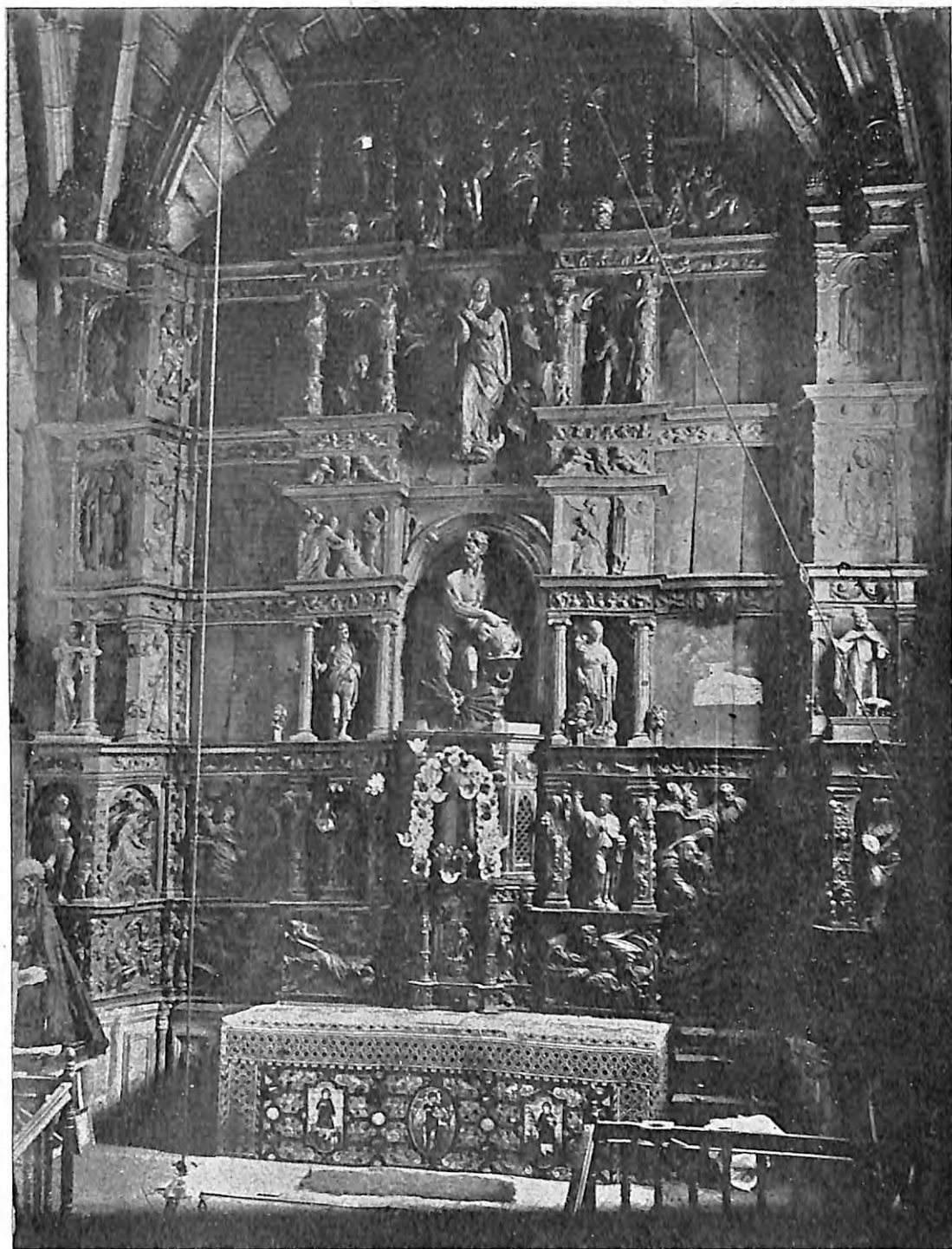


LÁMINA XXV.—Retablo de la iglesia de Lanzahita (Ávila).



a)



b)

LÁMINA XXVI.—a) La Virgen con el Niño y San Juan. Relieve de alabastro, en Bonilla (Avila).—b) Entierro de los santos Justo y Pastor. Relieve en su iglesia de Toledo.