

JUAN DE VILLOLDO *

por

JESÚS M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ

La creciente importancia concedida a Alonso Berruguete como pintor, induce a considerar la estela dejada por él en el campo pictórico. No faltan obras que denuncian la difusión de su arte, especialmente por tierras de Castilla. Al intentar, sin embargo, reconstruir las personalidades tocadas por el hábito berruguetesco y designarlas con un nombre que no sea el de "padres de sus propias obras", contamos tan sólo hasta el momento con la figura de Juan de Villoldo. Aparece, así, Juan de Villoldo como el "único pintor de estilo conocido de la escuela de Berruguete" ¹. Y, con todo, no sabemos demasiado sobre su persona ni sobre su arte.

Ponz, al ocuparse de la Capilla del Obispo, de Madrid, nos informó de que, según papeles del archivo, "Francisco Giralte hizo escritura por Juan de Villoldo, de que salió fiador Francisco de Villalpando... sobre las pinturas de los paños que el dicho Juan de Villoldo había de hacer de claroscuro, a fin de colgarlas en el altar, paredes y techo de la capilla, desde la semana de Pasión hasta Pascua; por donde queda averiguado que los dichos paños no los hizo Blas de Prado, como dice Palomino, sino Juan de Villoldo. Los pactos de la escritura son que los paños habían de contener veinticuatro historias sagradas del Nuevo y Viejo Testamento; uno, con el Juicio Final, y otro, con el Calvario, para el altar mayor; los cuales se obligó Villoldo a dar concluídos desde el 12 de agosto de 1547 hasta el 10 de marzo de 1548. El expresado Juan de Villoldo pintó y doró todo el retablo que se ha dicho ², y también hizo las pinturas de los altares colaterales... Así, en dichas tablas ³, como en los paños referidos, se ve una escuela y estilo parecido al de Giralte en la escultura, y ambos profesores se reconoce que se formaron en buenas máximas: acaso verían los grandes artífices de Italia o seguirían en

* Trabajo realizado con ayuda del crédito para fomento de la investigación en la Universidad.

¹ ANGULO, *Pintura del Renacimiento*, en *Ars Hispaniae*, XII, p. 195.

² Se trata del retablo mayor, hecho por Giralte.

³ Alude a las pinturas de los retablos colaterales, dedicados a los Santos Juanes.

España a Berruguete". Un poco más adelante, al referirse de nuevo a los altares colaterales, dice que la atribución a Villoldo, aparte de por el estilo, consta "de los papeles del archivo" ⁴.

Estos datos y estas obras han servido de base inicial para fijar el estilo de Villoldo. Ceán ⁵, en su artículo sobre Giralte, no deja de disentir de Ponz en algún detalle. Si bien reconoce como de Villoldo las obras mentadas de la Capilla del Obispo, indica que inicialmente Villoldo se encargó a su vez de la ejecución del retablo mayor, que más tarde traspasó a Giralte ⁶. Y en el artículo correspondiente a Villoldo, concreta que éste, por contrato de 1547, hecho en Valladolid ante el escribano Cristóbal de Escobar, se comprometía a pintar para la Capilla del Obispo "cinco paños con nueve historias cada uno, al modo de la de Adán y Eva que presentó de muestra...". Describe a continuación, con cierta minuciosidad, los paños y añade que, por razón de su estilo —no alude a base documental, como Ponz—, han de atribuírsele los altares colaterales. Cita asimismo una escritura de 27 de julio de 1551, otorgada en Toledo, por la que Villoldo —con Francisco de Villalpando y Francisco Giralte como fiadores— se comprometía a terminar en el plazo de año y medio el retablo mayor de la Capilla del Obispo. Se debe entender —precisa Ceán— el estofado y dorado, pues la talla la ejecutó Giralte, aun cuando pudo haberse encargado de todo Villoldo en un principio ⁷. En lo sustancial —las atribuciones— hay, pues, acuerdo entre Ponz y Ceán. De fecha 16 de julio de 1550 es una carta de poder otorgada por Giralte, como maestro del retablo y enterramiento de su señoría el Obispo de Plasencia, "para en cuenta... de las obras que a mi cargo hazer... y que hago" ⁸; dato que armoniza con el contrato de Villoldo en 1551, citado por Ceán, que afectaría —como éste supone— a la policromía del retablo mayor.

A la hora de agrupar todas las otras posibles noticias conocidas sobre nuestro pintor, ha de tenerse en cuenta lo frecuente del apellido Villoldo. Ceán ⁹ nos dice fue discípulo y sobrino de Alvar Pérez de Villoldo; y habla de su actividad en Toledo, donde residiría a comienzos del siglo XVI. En efecto, diversas referencias documentales aluden a intervenciones de un Villoldo en obras realizadas por entonces en la catedral primada. En 1500, se le cita ya al lado de Juan de Borgoña,

⁴ PONZ, A., *Viaje de España...* Madrid, 1947, M. Aguilar, p. 442-445, que corresponden al t. V, 3.^a div., n. 10-18.

⁵ *Diccionario...* Madrid, 1800.

⁶ Dice textualmente: "Tuvo estrecha amistad con Juan de Villoldo, pintor de crédito en aquel tiempo; y en su nombre otorgó escritura, obligándose a la ejecución del citado retablo mayor de la capilla del obispo, que después aquél encargó a Giralte."

⁷ En su artículo sobre Giralte había dicho que éste ejecutó "por los años de 1547 el retablo mayor" de la capilla del Obispo.

⁸ MARÍN ORTEGA, A., *Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte, en Madrid*, B. S. E. A. A., XXIII (1957), p. 65.

⁹ *O. c.*, artículo sobre Villoldo.

entre otros¹⁰; en 1509, figura como tasador de unos escudos hechos por Lorenzo Guorri¹¹; en 1510, se pagan ciertas cantidades a Juan de Borgoña y a Villoldo por lo que pintaron en la Capilla Mozárabe¹²; y, en 1519, él y Antonio de Comontes actuaron como tasadores de las pinturas ejecutadas en la biblioteca por Juan de Borgoña, tasación en la que Villoldo representaba a Borgoña¹³.

Estimamos que ninguno de los últimos datos que anteceden, tomados del archivo de la catedral de Toledo, pueden referirse a nuestro Juan de Villoldo. Mal se avendrían esas fechas tan tempranas —en las que habría que suponerle ya en la madurez —con su intervención en la Capilla del Obispo, a mediados del XVI, y con el estilo que allí muestra. Si creemos, en cambio, sea nuestro pintor el Juan de Villoldo que presta declaración a favor de Giralte, en 1548, en el pleito promovido con ocasión del retablo de la Antigua, de Valladolid, entre Giralte y Juni. Este Juan de Villoldo, pintor, vecino de Palencia, declara tener entonces unos treinta y dos años¹⁴, debiendo haber nacido, por tanto, hacia 1516. Sería, pues, aproximadamente de la misma edad que puede calcularse a Giralte y, verosímilmente, ambos de origen palentino¹⁵. El nombre de Juan de Villoldo surge también —con anterioridad al 1548— a propósito del retablo mayor de Santa María la Sagrada de Tordehumos, citándosele en contrato de 19 de abril de 1544, y las pinturas de dicho retablo hacen pensar se trata, en efecto, de la misma persona que nos ocupa¹⁶. Probablemente sea el mismo Juan de Villoldo el que, el 13 de enero de 1549, pasó la sexta parte que tenía en el retablo de Santa Inés de Villabrágima (Valladolid), a Martín Alonso, pintor de Medina de Ríoseco, quien había de ejecutar esa parte suya en colaboración con Vázquez, vecino de Valladolid, y con Herrera, vecino de Palencia¹⁷. En 16 de marzo de 1556, Juan de Villoldo figura como fiador de Manuel Alvarez en la obra de

¹⁰ PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 24.

¹¹ PÉREZ SEDANO, F., *O. c.*, p. 35 y 126.

¹² PÉREZ SEDANO, F., *O. c.*, p. 39 y 136; ZARCO DEL VALLE, M. R., *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Documentos de la Catedral de Toledo*, t. I, Madrid, 1916, p. 118 y 120.

¹³ PÉREZ SEDANO, F., *O. c.*, p. 42 y 138.

¹⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios históricos artísticos...*, Valladolid, 1901, p. 191.

¹⁵ Vid. José M.^a de AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, en "Ars Hispaniae", XIII, p. 191.

¹⁶ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Ríoseco*, Valladolid, 1959, p. 85, nota 4.

¹⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores*, I, Valladolid, 1946, p. 99 y ss.

Un Juan de Villoldo que declara en abril de 1553 en el pleito sostenido entre Inocencio Berruguete y Pedro González de León, no puede, en cambio, identificarse con nuestro pintor, pues dice tener veintisiete años, ser escultor, vecino de Benavente, y no conocer personalmente a Alonso Berruguete (MARTÍ Y MONSÓ, J., *O. c.*, p. 177).

la caja para el altar de Santa Apolonia, de la catedral de Palencia¹⁸. Un Villoldo, pintor —acaso nuestro artista—, aparece en los censos de los años 1557 y 1561 como vecino de Palencia y viviendo en la Calle de Pan y Agua¹⁹. En 1559, Juan de Villoldo dio las condiciones y se comprometió a ejecutar los retablos de la Transfiguración y Purificación para la sacristía de la capilla de San Gregorio —también conocida por capilla del Doctor Arce—, en la catedral palentina²⁰. En 1561, firmó de testigo en el poder otorgado en Palencia por Francisco Giralte, quien confiesa, por su parte, ser vecino de dicha ciudad, aun cuando residente en Madrid²¹. De 1570 es el testamento extendido en Palencia por Jesusa Ruby, viuda de Juan de Villoldo, testamento en el que dispone ser enterrada en la iglesia de San Francisco, en la sepultura que tiene debajo del púlpito, en la que había sido enterrado su marido²².

No son demasiados —como puede verse— los datos conocidos sobre Juan de Villoldo. Y desconocemos por completo su posible parentesco con los otros Villoldos del siglo XVI. Los documentos nada dicen tampoco sobre quién fue su maestro. Juan Sánchez, imaginero, declara en abril de 1552, en el pleito entre Inocencio Berruguete y Pedro González de León —pleito al que se ha aludido en nota—, que él aprendió su arte con Villoldo, quien a su vez lo aprendió con Alonso Berruguete, tío de Inocencio²³. Pero este Villoldo, escultor, hay que pensar es otro Villoldo, acaso —Juan Sánchez se declara asimismo vecino y estante en Avila— Isidro de Villoldo, a quien ignoramos si le unía parentesco alguno con Juan de Villoldo.

Se cree que Juan de Villoldo —creencia asentada en su dependencia artística— debió ser discípulo directo de Alonso Berruguete. Su amistad con Giralte —al que le unen afinidades estilísticas— pudo haber partido, así, del supuesto común aprendizaje bajo el mismo maestro. En 1548, en el pleito —ya citado— de la Antigua, Villoldo manifiesta “haber visto la obra que hizo Francisco Giralte en el coro de Toledo e las muestras”; y —nada extraño, dada su amistad y el común credo artístico— estima superior la obra de Giralte a la de Juni, “así en lo tocante a la escultura y en lo de la imaginería, cuanto a lo del desnudo”²⁴. En 1556 —según se ha dicho—, Villoldo sale fiador de Manuel Alvarez, quien, además de ser yerno de Giralte, había sido criado y discípulo de Alonso Berru-

¹⁸ GARCÍA CUESTA, T., *La Catedral de Palencia según los protocolos*, B. S. E. A. A., XIX, 1953, p. 67.

¹⁹ GARCÍA CHICO, E., *Artistas palentinos*, B. S. E. A. A., XI, 1945, p. 197.

²⁰ GARCÍA CUESTA, T., *O. c.*

²¹ MARTÍ Y MONSÓ, J., *O. c.*, p. 388.

²² GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Pintores*, cit., p. 101-102.

El señor García Chico (p. 100, nota) data la muerte de Villoldo —ignoramos en qué se funda —hacia 1563.

²³ MARTÍ Y MONSÓ, J., *O. c.*, p. 177.

²⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., *O. c.*, p. 335.

guete. Como se ha recordado, ya Ponz, para explicar la formación de ambos artistas, dice que "acaso verían los grandes artífices de Italia o seguirían en España a Berruguete". Evidentemente, no es necesario enunciar este dilema: Giralte y Villoldo, aparte de trabajar con Berruguete, pudieron haber hecho el entonces tan frecuente viaje a Italia.

De interés —por no conservarse en su primitivo destino y por las alteraciones sufridas a lo largo de los años—, es la descripción de las sargas de la Capilla del Obispo, hecha por Ceán. Las sargas —o "paños", como él las llama— del lado de la Epístola presentaban once historias separadas por columnas jónicas con sus zócalos y cornisamentos, formando tres órdenes. Las siete primeras historias ofrecían escenas del Antiguo Testamento, a partir de la muerte de Abel, y las otras cuatro, la Entrada de Cristo en Jerusalén, la Cena, el Prendimiento y la Flagelación. En los paños del lado del Evangelio, había doce historias: ocho correspondientes al Antiguo Testamento —la primera de ellas, la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso— y cuatro, al Nuevo, a saber, la Resurrección de Lázaro, Cristo en la cruz entre los ladrones, el Descendimiento y Cristo en el supulcro. En el velo que cubría el altar, presentábanse seis historias, tres en cada uno de los cuerpos de arquitectura allí fingida: en el cuerpo inferior veíanse el Santo Entierro, entre la Oración en el huerto y la Resurrección; en el segundo cuerpo, el Descendimiento, entre el Buen Ladrón acompañado de un ángel y el Malo, de un dragón; en el zócalo, ángeles con los instrumentos de la Pasión. En la tela que colgaba del coro aparecía Cristo Juez, desnudo, con la cruz, en medio de nubes y rodeado de los santos. "Estos lienzos —comenta Ceán— son de angeo, y están pintados de claro obscuro al aguazo sin aparejo alguno, las carnes tienen su color natural, los campos el que le corresponde, y sus figuras son del tamaño del natural: tienen buenas y sencillas actitudes, corrección de dibuxo y nobleza de caracteres por el gusto antiguo. Merecen que los artistas y aficionados los vean y examinen, y aun convendría que los jóvenes los copiasen, pues tengo entendido que son muy pocos los que saben que hay tales obras en Madrid" ²⁵.

No menos favorable es el juicio de Lampérez sobre estas pinturas. Están —señala— "pintadas con valentía y no despreciable sentimiento del efecto decorativo a distancia, por mano educada en la manera italiana de la época. En aquel Diluvio hay reminiscencias de la *Galatea* de Rafael; entre los ángeles se ve el recuerdo de las figuras del *techo de la Sixtina*; en ese Apóstol pudiera encontrarse el parentesco con alguna figura de la *Transfiguración*; y en el total se ve la huella de la *terribilitá* de Miguel Angel. La obra de Villoldo es curiosa y responde perfectamente a su objeto" ²⁶.

²⁵ O. c., artículo sobre Villoldo.

²⁶ *Las capillas del Obispo y de San Isidro*, B. S. E. E., VI, 1898, p. 57.

Al contemplar las sargas que estuvieron en la Capilla del Obispo, coincidimos con el juicio global de Lampérez. Adviértese el italianismo de tales pinturas, los ecos rafaelescos y miguelangelescos, la soltura en la concepción y ejecución, la búsqueda de un efecto decorativo. Pero todo esto filtrado a través de la sensibilidad berruguetesca asimilada por Villoldo. Lo que no encontramos por parte alguna son las "sencillas actitudes" de que habla Ceán, pues mal se avienen tales palabras con los cuerpos escorzados, en fuga, que allí se ven, valientemente hechos.

Valentía es la cualidad que, asimismo, se aprecia primeramente en las tablas de los altares colaterales, en otro tiempo en la Capilla del Obispo. Están dedicadas a los Santos Juanes: la una al Bautismo de Cristo, la otra con el Martirio de San Juan Evangelista. Ya se ha advertido que, según Ponz, eran obras documentadas. En el Bautismo, la figura del Precursor, derramando el agua sobre la cabeza de Jesús, traza un perfil villoldesco que deja ocultos los pies en los vuelos curvos de la túnica, impreciso el punto de apoyo, con clara dependencia respecto a Alonso Berruguete. Los planos se suceden muy próximos, desde la figura echada en primer término hasta la gloria de ángeles que, al fondo, forman a manera de las caídas de una cortina. En el Martirio del Evangelista, San Juan, en el centro, dentro de la caldera, en actitud tranquila, contrasta con la agitación de los que le rodean. El escalonamiento de los planos produce aquí un más acentuado agobio espacial.

A nuestro juicio, las tablas de los Santos Juanes han de considerarse obra de Villoldo. El Profesor Angulo no disimula cierta reserva y condiciona a la exactitud de tal atribución las que él pasa a hacerle: el retablo y sargas de Corrales de Duero (Valladolid); las pinturas de Calabazanos (Palencia); el retablo de los Patriarcas y la Virgen y el de la Purificación, de la catedral de Palencia; y —con seguridad casi— el retablo de Tordehumos (Valladolid)²⁷.

En efecto, las dos sargas que se conservan en la iglesia parroquial de Corrales de Duero, en la actualidad colgadas en el último tramo de la nave del Evangelio, a los pies del templo, están pintadas —como los paños de la Capilla del Obispo— "al claroscuro", con una leve entonación rosa en las carnes. Representan la Crucifixión y el Descendimiento. En ambas quedan testimonios del encuadramiento de fingida arquitectura, que el deterioro de los años hizo desaparecer en parte. Y ambas necesitan una limpieza y restauración.

En la sarga de la Crucifixión, vese a Cristo en la cruz y, a sus pies, el grupo compacto de la Virgen, San Juan y las otras Marías. Tres ángeles recogen en cálices la sangre que mana de las llagas de Cristo. Aires berruguetescos agitan el paño de pureza del Salvador e inspiran las expresiones y mueven las poses del grupo al pie de la cruz. San Juan es hermano del de la tabla de la Crucifixión,

²⁷ O. c., l. c.

del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, atribuída por don Manuel Gómez Moreno a Berruguete; la Magdalena adopta postura semejante a la del diácono que coge la casulla de San Gregorio en el relieve de la Misa de este santo, del retablo de San Benito, de Valladolid; la anatomía y disposición del cuerpo de Cristo evocan el Crucifijo de este último retablo.

El tema del Descendimiento, en la otra sarga, se desarrolla con un esquema análogo al de Pedro de Campaña, en la catedral de Sevilla. Subidos a las escaleras apoyadas en la cruz, José de Arimatea, Nicodemo y San Juan desclavan y bajan el cuerpo muerto de Cristo. Como en las versiones del Volterra y de Campaña, se repite el hecho dramático del desmayo de María. Hay cierta pesadez en las formas. Esta sarga resulta menos fina que la anterior, realizada con menos cuidado, como si se hubiera confiado a otra mano su ejecución.

En la misma parroquial de Corrales de Duero, y en la nave del Evangelio, hacia la cabecera, se encuentra un retablo dedicado a los Santos Juanes, de tres cuerpos divididos en cinco calles, con cuatro tablas en cada uno de los cuerpos y obra de escultura en la calle central, donde irían primitivamente las imágenes de los titulares, que hoy faltan²⁸. Las pinturas del cuerpo superior ofrecen, de izquierda a derecha, las efigies de San Martín, San Francisco, Santa Catalina y San Roque; las del cuerpo intermedio, el Nacimiento, Circuncisión, Epifanía y Huída a Egipto; las del cuerpo inferior, historias de los Santos Juanes: el Evangelista en Patmos, su Martirio ante Portam Latinam, el Bautismo de Cristo y la Degollación del Bautista. De todas estas pinturas interesan tan sólo las cuatro del cuerpo inferior por ser las únicas atribuibles al pincel de Villoldo. Las restantes, muy torpes, burdas de dibujo y desabridas de color, son obra de un tosco imitador del artista.

San Juan en Patmos, cubierto con una túnica carmínea, recorta su perfil en forzadísima actitud. De rodillas, y a la vez sentado en los talones, señala con el índice de su diestra una línea en el libro abierto sobre el águila, a la vez que vuelve el rostro hacia el lado opuesto para contemplar la aparición de la Virgen con el Niño en medio de un dorado resplandor. En el suelo, junto a la figura del Evangelista, están el tintero y la pluma. Con carácter de irrealidad, al fondo, a la derecha, se divisa una ciudad en tonos verdosos.

En la escena del Martirio, San Juan, con aire adolescente, las manos juntas, se mantiene en pie dentro de la olla. Lo rodean espectadores y verdugos en las más variadas posturas. Uno acude con un haz de leña; otro atiza el fuego; un tercero, sentado en el suelo, en primer término, señala al Evangelista; otros cambian impresiones entre sí. Se combinan en las ropas amarillos rojizos y grises verdosos.

²⁸ Vid. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, B. S. E. A. A., XXX, 1964, p. 5.

El Salvador, en el Bautismo, sumergido hasta las rodillas en el Jordán, recibe sobre su cabeza las aguas que Juan derrama con una concha. A la figura arrodillada del Precursor, que más que en tierra parece descansar en el aire, se oponen del lado izquierdo, en un plano levemente más lejano, dos angelitos —el uno en vuelo— con las ropas de Jesús. Toda la escena es una gozosa armonía de oros y blancos.

En la Degollación del Bautista, el verdugo se dispone a descargar su alfanje sobre el cuello de San Juan, que yace de bruces en tierra. Asoma, en primer término, abajo, a la derecha, una silueta fragmentaria. Contrapesan la violencia del verdugo las verticales de Salomé y su compañera, de pie, a la derecha, y el trozo de arquitectura que se alza detrás de ellas. Las ajustadas ropas rojizas del verdugo, que subrayan su anatomía, están atravesadas por el lienzo blanco que, a modo de ceñidor, rodea su cintura. El traje de Salomé es de un amarillo rosáceo. El de su acompañante, entonado en gris, contrasta con el rojo vivo del paño con que toca su cabellera.

Las escenas del Bautismo de Cristo y Martirio de San Juan Evangelista, que coinciden con los temas de las tablas de la Capilla del Obispo, de Madrid, son evidentemente semejantes a éstas en composición y tipos. Las mismas poses violentas y el mismo escalonamiento de las cabezas en el Martirio del Evangelista; el mismo juego de curvas, en el Bautismo de Cristo. El blando desnudo del Salvador se repite en la sinuosidad de líneas, con ensanchamiento de la forma hacia las caderas y adelgazamiento en la parte inferior. La paridad alcanza a los angelitos que sostienen las ropas.

De las pinturas de Calabazanos nada sabemos. En nuestra visita no hemos visto ninguna pintura de interés ni nada atribuible a Villoldo. Don Rafael Navarro García dio cuenta de que en el convento de Calabazanos, en clausura, había "un retablo de tablas flamencas" y un "retablo renacimiento"²⁹. No ofrece ningún otro detalle ni fotografías de tales obras. La información de las monjas es de que en la actualidad no guardan retablo ni tabla alguna en clausura.

Ponz recoge la tradición que atribuía a Berruguete la tabla con la Aparición de Cristo resucitado a su Madre, de la catedral de Palencia. "Si Berruguete pintó, como se supone —comenta—, yo diría que esta pintura era de su mano". Y califica el cuadro de "muy expresivo y acabado"³⁰. El juicio de don Manuel Gómez Moreno no es tan ponderativo. Encuentra la composición "de un prosaismo desolador", prefiriendo el marco a la tabla, marco decorado "con figurillas en grisalla sobre oro, con fértil inventiva a lo rafaelesco, acaso inspirado en lo de Julio

²⁹ *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, Palencia, 1946, Fasc. IV, p. 52.

³⁰ *O. c.*, p. 991, que corresponde al t. XI, carta V.

y Alejandro, mas sin sentido decorativo" ³¹. La tabla en cuestión presenta a María, sentada, con un libro abierto en el regazo, sorprendida por la aparición de su Hijo resucitado, de pie, con la oriflama, seguido de los Patriarcas. A espaldas de la Virgen, cerrando la mitad derecha de la tabla, un fondo arquitectónico, con columnas jónicas, y una cortina cruzada crean una zona oscura que se opone al resplandor que envuelve la figura de Cristo. Aparte del interés villoldesco por el claroscuro, el vuelo del manto de Salvador y su propia figura inestable son notas comunes al arte de Villoldo, que, dependiente del de Berruguete, aquí no raya demasiado alto.

En la catedral de Palencia se conservan las pinturas de la Transfiguración y Purificación, que Juan de Villoldo se había comprometido a ejecutar en 1559 para la sacristía de la capilla del Doctor Arce. En el contrato de dichas obras, Villoldo se compromete "quen lo que toca a la istoria de la Transfiguración se ará conforme a un dibujo que yo doy de pluma de las mayores figuras que ser puedan..."; y en cuanto a la "istoria de la Presentación se ará conforme a un escrito que yo tengo del señor Dotor, las quales istorias se an de pintar al olio de mejor forma y manera que yo alcanzo" ³². Ambas obras se exhiben hoy en el claustro catedralicio, convertido en Museo. La tabla de la Transfiguración, que remata en un medio punto, presenta a Cristo, envuelto en resplandores, con ropas azulverdosas, entre Moisés y Elías, con telas de oscuras tonalidades; y debajo, en violentas y variadas poses, San Juan y Santiago, a los lados, con ropas rojas y blancas, y San Pedro, en el centro, con túnica verde y manto rojo. Cabría señalar alguna ligera coincidencia con la Transfiguración, de Rafael, o con la versión escultórica de Berruguete en la catedral de Toledo. Pero los rasgos y musculatura de los personajes, así como sus escorzos contrapostos, están dentro de la más pura raigambre miguclangelesca que sostiene el manierismo de Villoldo.

La tabla de la Purificación es un medio punto rebajado. Los personajes se agrupan en torno a una mesa circular, sobre la que la Virgen sujeta al Niño. Del lado izquierdo, están la Virgen, San José y cuatro mujeres más, con la ofrenda y con cirios. La Virgen viste túnica grisácea y manto verde; de tonos oscuros, San José; trajes cremas, las tres jovencitas que portan la ofrenda; blanco y marrón, la mujer que cierra el grupo por ese lado. En el centro, detrás del Niño, asoma otra mujer con albas ropas, el cirio en su mano. En el lado derecho de la tabla, inclinado sobre la mesa, el Sacerdote; y detrás de él, un ayudante o acólito,

³¹ *Las Aguilas del Renacimiento*, Madrid, 1941, p. 177.

³² GARCÍA CUESTA, T., *O. c.*

Debemos las fotografías de la Purificación y Transfiguración a la gentileza del Ilmo. Sr. D. Guillermo Herrero y Martínez de Azcoitia, Presidente de la Excelentísima Diputación de Palencia.

con el pelo cortado en cerquillo, que maneja los textos sagrados. La arquitectura, con columnas en primer plano y zócalo con el arranque de pilastras gigantes, sugiere un espacio semicircular, absidal. Respondiendo a la situación primitiva de la tabla, la escena está vista marcadamente de abajo arriba. A la izquierda, como una nota de género, a lo veneciano, dos perrillos. A la derecha, en el pavimento, en letras capitales, la fecha (1560). Y en el pie de la mesa, las iniciales del pintor. Tenemos, así, una obra documentada, con fecha y firma, de Juan de Villoldo, que ratifica las atribuciones hechas y sirve de más robusta base para las que se van a hacer.

El nombre de Juan de Villoldo, como se ha dicho, surge a propósito del retablo mayor de Santa María la Sagrada, de Tordehumos. Cristóbal de Herrera, dorador y pintor, el 19 de abril de 1544, traspasó a Juan de Villoldo la tercera parte de este retablo "e obra de dorar suso dicha parte"; y el mismo Cristóbal de Herrera, el 23 de abril de 1544, traspasó otra tercera parte de dicho retablo mayor al, también pintor y dorador, Francisco de Amberes³³. Nada nos habla, por tanto, de que se hubiera encargado Juan de Villoldo de la pintura de las tablas y, sin embargo, todo nos lleva a estimarlas suyas.

El retablo está dividido en cinco calles y tres cuerpos, más el banco, con esculturas en el banco y calle central. Ofrece un total de doce tablas, cuatro por cuerpo, a las que hay que sumar las tablillas de los áticos que coronan las calles extremas. En el cuerpo superior —de menos altura que los otros dos— se desarrollan, de izquierda a derecha, los temas de la Flagelación, Llanto sobre Cristo muerto, Ecce-Homo y la Visitación; en el cuerpo inmediato, el Prendimiento, Crucifixión, Resurrección y Bajada a los infiernos; en el cuerpo inferior, la Oración en el Huerto, el Camino del Calvario, la Huída a Egipto y la Purificación.

Se repiten en este retablo —y aún con mayor amplitud— notas ya apuntadas, como la inestabilidad, el movimiento y el pathos. Crece la complejidad compositiva; las figuras llenan las tablas y se salen de ellas; la sucesión rítmica de las curvas cobra grandes vuelos. Se hallan aquí, en resumen, las características esenciales del manierismo temprano en la línea de Berruguete.

La Flagelación se reduce a la figura de Cristo en medio de las contrapuestas de dos sayones. Las tres están en un mismo plano, pero, mientras Jesús, las piernas cruzadas, descansa el peso de su cuerpo en la columna, el sayón de la derecha lanza una impetuosa diagonal hacia el interior. En la Visitación y el Ecce-Homo, las figuras rozan con sus cabezas el borde del encasamento. El Llanto sobre Cristo muerto agrupa al pie de la cruz, compactamente, los personajes: desde la Magdalena, que ayuda a sostener el cuerpo de Jesús, hasta San Juan, que abre los brazos con gesto dramático. Esta escena guarda coincidencias notables de com-

³³ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental...*, cit. l. c.

posición con obras del Rosso, como el Descendimiento de la iglesia de San Lorenzo, en Sansepolcro, y la Piedad, del Louvre.

Las tablas que acabamos de describir, aunque mal observables, denotan una mano distinta de la de Juan de Villoldo, salvo tal vez la del Llanto sobre Cristo muerto, que pudiera pertenecerle. Son, con la excepción hecha, de inferior calidad en dibujo y colorido y carecen de preocupaciones lumínicas, si bien adoptan ciertas fórmulas villoldescas. Pensamos pudieran ser obra del mismo autor que pintó el retablito plateresco, con escenas de la Pasión, en al nave de la misma iglesia, con el que guardan al menos afinidades indudables.

Una tensa composición en aspa organiza la escena del Prendimiento. Cristo ocupa el punto en que se cruzan las dos diagonales: la que va de San Pedro, agrediendo a Malco, hasta el soldado que marcha de espaldas, a la derecha; y la que va desde el sayón que agarra a Jesús por el brazo hasta Judas y los jinetes, en último término, a la izquierda. Entre los caracteres comunes con Berruguete, cabe destacar la presencia de las cabezas de los dos caballos, que evocan el mismo motivo —también en el ángulo superior derecho— del relieve de Totila en el retablo de San Benito, de Valladolid. En la tabla de la Crucifixión, el dolor postra a María en tierra, sostenida por San Juan, mientras la Magdalena, del otro lado, arrodillada y abrazada a los pies de la cruz, se curva como un gato. Es de las escenas de mayor expresivismo; y la Magdalena evoca singularmente las creaciones del Rosso. En las historias de la Resurrección y Bajada a los infiernos, todo es inestabilidad, bellos desnudos, triunfo. Cristo, saliendo del sepulcro o tendiendo la mano a los Patriarcas, apenas si se apoya en la punta de los pies. Las ropas trazan amplios y arbitrarios vuelos o se ciñen a los cuerpos. Cristo resucitado tiene su paralelo en las sargas de la Capilla del Obispo. En la escena de los infiernos, Adán y Eva aparecen, ya liberados, detrás de Cristo, con iguales facciones que en la Aparición del Salvador a su Madre, de la catedral de Palencia, mientras Satán —apenas visible por el oscurecimiento de las pinturas— desata su furor e impotencia.

La Oración en el Huerto se resuelve dentro de una fórmula al uso: en primer término, Cristo, de rodillas, frente al ángel con el cáliz; en segundo término, a la izquierda, los tres Apóstoles se entregan al sueño en tanto que, por la derecha, se aproxima Judas con la chusma. El perfil de Cristo, con la nariz siguiendo la línea de la frente, es el mismo que presenta en el Bajada a los infiernos, en este retablo, y el mismo de San Juan en el Bautismo del Salvador, de Corrales de Duero. En el Camino del Calvario, Cristo, rodilla en tierra, cargado con la cruz, es ayudado por el Cirineo; un sayón, al que semioculta la gigantesca cruz, se dispone a descargar un golpe sobre Cristo; una pierna en el extremo inferior derecho sugiere la presencia de otro sayón, que sujeta el dogal atado al cuello del Salvador. Las Marías, al fondo, a la izquierda, evocan ciertos rostros atónitos

y melancólicos del Pontormo. Se repite aquí la tensión de las diagonales y el arracimamiento de cuerpos en torno al madero. La Huída a Egipto reproduce el milagro tan familiar de la palmera y sigue de cerca la composición del mismo tema en la tabla del retablo de San Benito, de Valladolid. La cabeza del buey nos indica que éste les acompaña en la huída³⁴. En la Purificación, las figuras flanquean una mesa circular —como en la tabla de la catedral de Palencia—, sobre la que el sacerdote sostiene al Niño en brazos. A la derecha están María y José, éste con la ofrenda; a la izquierda, detrás del sacerdote, otros dos personajes, uno llevándose la mano a la cabeza en gesto igual al de la comitiva de los Magos en el retablo de la Adoración de los Reyes, de Berruguete³⁵.

Se ha apuntado la estrecha relación existente entre este retablo de Santa María la Sagrada, de Tordehumos, y el de Santa Lucía, de Paredes de Nava³⁶. Ello ha servido de base, sin duda, para ponerlos bajo el nombre de Villoldo³⁷. Las pinturas de Paredes de Nava forman un conjunto de trece tablas, que, tras haber sido restauradas, hoy se exhiben en las dependencias, convertidas en Museo, de la parroquial de Santa Eulalia. Cinco de estas tablas presentan escenas evangélicas: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes y Huída a Egipto. Las restantes ofrecen historias de la vida de Santa Lucía.

En la Anunciación es patente la semejanza con el relieve del mismo tema del retablo de la Mejorada, de Berruguete, si bien en la tabla de Paredes la distorsión de la Virgen es menos violenta. Las compañeras de la Virgen, en la Visitación, tienen los mismos rostros melancólicos que, a propósito del retablo de Tordehumos, hemos dicho evocaban el mundo del Pontorno. El Nacimiento, con variantes, coincide en lo esencial con la versión escultórica del citado retablo de la Mejorada: el burro y el buey en la tabla de Paredes pasan a la inmediata proximidad del Niño, mientras las figuras de los pastores ocupan la posición de los animales en el retablo de la Mejorada. Las facciones de la Virgen y el Niño, en la Huída a Egipto, tienen su paralelo en las escenas de la Purificación y Huída a Egipto, de Tordehumos, y en los ángeles de la sarga del Descendimiento y tabla del Bautismo de Cristo, de Corrales de Duero.

³⁴ Se trata de los dos animales presentes en el Nacimiento de Jesús, que —según una tradición— fueron con la Sagrada Familia a Egipto; el asno, sirviendo de montura a la Virgen, y el buey, siguiendo a la pequeña caravana y retrasando con su paso calmo peligrosamente la marcha. Vemos así aparecer también el buey en la Huída a Egipto, del retablo de la catedral de Valencia.

³⁵ Nos referimos al último personaje del grupo de la izquierda, del retablo de la iglesia de Santiago de Valladolid.

³⁶ ANGULO, O. c., l. c.

³⁷ Vid. *Guía de la Exposición Alonso Berruguete*, Madrid, 1961, p. 95, n.º 103.

Publícanse buenas fotografías del conjunto de Paredes de Nava en *Museo parroquial de Santa Eulalia...* (Palencia, 1965), de la serie "Guías de los Museos de España", XXII.

Las historias de Santa Lucía comprenden: Aparición de Santa Agueda a la santa de Siracusa; Santa Lucía haciendo limosna, tratada compositivamente a modo de una Epifanía; Santa Lucía acusada como cristiana por su prometido ante el cónsul Pascasio; Santa Lucía, triunfadora sobre el vano esfuerzo de la multitud que pretende moverla del sitio tirando de unas cuerdas; la Santa, triunfadora sobre el mismo esfuerzo que, ante el fracaso anterior, se ha confiado a unos bueyes; Santa Lucía, incólume ante el líquido hirviendo que vierten sobre su cabeza; Santa Lucía en la hoguera; y Degollación de la Santa.

Los personajes de las historias de Santa Lucía tienen su parangón en las obras anteriormente citadas de Villoldo. El escorzo del verdugo de la Degollación del Bautista, de Corrales, se repite en el que, en primer término, tira de la cuerda tratando de mover a Santa Lucía. Los espectadores que asisten a la escena de los bueyes, se reconocen entre los que asisten al Martirio del Evangelista, en Corrales, y entre los que aparecen en diversas tablas del retablo de Tordehumos. La identidad de actitudes y atuendos permitiría una vana y prolija enumeración.

Con carácter general, en este conjunto de Paredes de Nava, se perciben con mayor intensidad las notas anticlásicas de un manierismo muy próximo a Berruete. Se dan cita aquí, de nuevo, inestabilidad, alteración de las proporciones, expresivismo, rostros asimétricos, ropas mojadas, movimiento... La tensión entre planitud y profundidad conduce a la incertidumbre del espectador sobre la precisa situación que ocupan las figuras en el espacio, a un irrealismo sugeridor y mágico. Tal es el efecto que producen, en la escena de la hoguera, esos dos personajes gesticulantes en lo alto —el cónsul y su adlátere—, afines a los que en análoga disposición vemos en la historia de David marchando delante del Arca de la Alianza, en las sargas de la Capilla del Obispo. En la Degollación de Santa Lucía, la oblicua de la espada del vedugo apuntando al cuello de la mártir, atraviesa la tabla de parte a parte. Las ropas ayudan siempre a realzar las siluetas, recortadas en curvas rítmicas, que —ya abriéndose, ya cerrándose sobre sí mismas— rematan ocasionalmente en las estilizaciones también curvilíneas de las manos. Villoldo prodiga, a su vez, esa otra curva seguida y aguzada que va de la rodilla al pie, cual puede apreciarse en la pierna derecha del Salvador en la Aparición a su Madre, de la catedral de Palencia; en su misma efigie en la Bajada a los infiernos, de Tordehumos; en el San Juan del Bautismo de Cristo, de la Capilla del Obispo; en el verdugo de la Degollación de Santa Lucía, en Paredes, o en la propia mártir en esta misma tabla.

Don Manuel Gómez Moreno ha destacado los "atrevimientos" y "violencias" de las tablas de Paredes³⁸. En la serie de Santa Lucía resalta la "vehemencia, el arrebató de los verdugos, la unción de la santa, en su éxtasis y en el martirio de

³⁸ O. c., p. 148.

la hoguera especialmente, lo impulsivo de la acción siempre...". Y, en las escenas evangélicas, registra "el mismo vaivén de aciertos y torpezas, pero originales e impresionantes, a lo que ayuda su dureza de entonación, lo cortado de luces y sombras, blancos y rojos por notas de acritud dominantes" ³⁹.

Estimamos las tablas de Paredes de Nava —en su adscripción a Villoldo— obra primeriza del artista hacia la cuarta década del XVI, resultando explicable, por tanto, su mayor dependencia respecto a Berruguete, su mayor acritud en los tonos y su mayor agresividad en el dibujo, rasgos hijos a un tiempo del brío juvenil e inexperiencia. Su estilo definido podemos verlo ya en Tordehumos, Corrales y la Capilla del Obispo, datables del quinto decenio del siglo XVI. En ellas, las notas manieristas se han ido contrapesando con elementos que miran a la vertiente clásica del Renacimiento.

Las obras hasta aquí citadas fueron puestas por otros —con mayor o menor reserva— bajo el nombre de Juan de Villoldo. Hoy creemos ha de verse también su intervención en las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, de Fuentes de Nava, donde se descubrió la espléndida tabla del Santo Entierro, atribuída a Alonso Berruguete ⁴⁰. Este retablo consta de pinturas y esculturas, algunas de éstas estimadas de Valmaseda ⁴¹. Entre las pinturas, aparte del citado Santo Entierro de Alonso Berruguete, colocado en la calle central del banco, son ajenas a Villoldo las otras dos pinturas del banco y las del cuerpo inmediato superior. Tampoco parecen ser de su mano —aunque no hemos podido observarlas bien, dada su situación— las efigies de santos en lo alto de las calles laterales extremas. Las pinturas restantes son las que creemos atribuíbles a Villoldo, aun cuando hubiéramos deseado poder estudiarlas en mejores condiciones. Se distribuyen por el tercero, cuarto y quinto cuerpo del retablo y representan la Lapidación de San Esteban, Epifanía, Entrada de Jesús en Jerusalén, Incredulidad de Santo Tomás, Predicación de San Pablo, Aparición de Cristo a San Pedro, Quo Vadis?, y Crucifixión de San Pedro ⁴².

Valen para estas tablas las reflexiones hechas a propósito de las otras obras de Villoldo. Las cabezas que asoman en la parte inferior de algunas tablas —Lapidación de San Esteban, Entrada de Cristo en Jerusalén— son recurso manierista ya aludido. En la Aparición de Cristo a San Pedro, éste adopta pose análoga al San Juan en Patmos, de Corrales. En la Epifanía, muy berruguetesca, San José

³⁹ O. c., p. 152-153.

⁴⁰ Vid. *Guía de la Exposición Alonso Berruguete*, cit., p. 92, n. 97.

⁴¹ Vid. J. CAMÓN AZNAR, *Juan de Balmaseda*, "Goya", n. 12, mayo-junio 1956, p. 358.

⁴² En el *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, Palencia, 1948, Fasc. II, 2.^a ed., lám. CLXX, redactado por D. Rafael Navarro García y revisado por D. Ramón Revilla Vielva, se incluye fotografía, que, aunque pésima, ayuda a formarse una idea de la distribución de la escultura y pintura en el retablo.

es un doble del Santo en la Purificación, de Tordehumos. Vense así rostros familiares, fácilmente reconocibles, como el del Salvador. El rafaélismo —ingrediente importante en la obra de Villoldo— llega casi al calco compositivo en la escena de la Predicación de San Pablo, que deriva del cartón para tapiz del mismo tema, de Rafael⁴³. Las pinturas de este retablo, que juzgamos de los últimos años de Villoldo, lo revelan pintor que, sin renegar de los atrevimientos de su juventud, ha perdido en brío lo que ha ganado en oficio y dominio, aunque con tendencia a lo rutinario.

En la iglesia de Villamuriel de Cerrato (Palencia), hubo en otro tiempo dos retablos de arquitectura plateresca, casi gemelos, datables de mediados del XVI, cuyo paradero ignoramos. Debemos su conocimiento a las fotografías que, hechas por encargo del señor García Chico y gracias a su gentileza, posee el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Cada retablo ofrece un conjunto de nueve tablas. Constan de tres calles, de las que la central —coronada por un ático— presenta un hornacina donde iría la imagen del titular, que no es la que se ve en las fotografías de que disponemos.

Uno de los retablos debió de estar dedicado a San Pedro, a juzgar por los temas desarrollados en las tablas. En el banco vense los bustos del Salvador y de los Evangelistas Lucas y Marcos, a izquierda y derecha respectivamente. En el cuerpo inmediato, la Caída de Simón el Mago, y San Pedro curando con la sombra. En el cuerpo superior, la Flagelación, la Piedad y una escena de la vida de San Pedro, que no identificamos. En el ático, la Crucifixión.

El otro retablo, dedicado a Santa Catalina, presenta en el banco, de izquierda a derecha, los bustos de Santa Lucía, la Magdalena y Santa Margarita. Las dos tablas de la calle lateral izquierda y la inferior de la calle lateral derecha, ofrecen escenas de martirio; la del ático, acaso el Bautismo de Santa Catalina. Las dos tablas restantes narran sendas apariciones: una del Salvador y otra de la Virgen con el Niño⁴⁴.

Contando únicamente con un testimonio gráfico —y éste, deficiente—, es poco lo que se puede decir, y todo ello con la natural reserva. En el altar de San Pedro, la escena de la Flagelación es obra de otra mano, burda y posterior.

⁴³ La inclusión en este retablo de la Lapidación de San Esteban creemos debe obedecer a la participación que en ella tuvo Saulo.

⁴⁴ Las escenas de martirio recogerían la Flagelación de la Santa, su Milagrosa liberación de las ruedas —calle lateral izquierda— y su Decapitación —calle lateral derecha—. La Aparición de Cristo a Santa Catalina en prisión y la de la Virgen con el Niño en el famoso éxtasis de la Santa, serían los temas de las dos tablas restantes.

Hállase breve referencia a estos altares en E. GARCÍA CHICO, *Artistas... de Villamuriel de Cerrato*, B. S. E. A. A., XVIII, 1952, p. 132, y ALFONSO M.^a TEJADA, *La antigua iglesia... de Villamuriel*, B. S. E. E., LV., 1951, p. 263.

Las pinturas del supuesto retablo de Santa Catalina parecen, en cambio, ser todas obra de un mismo pincel, del mismo que ejecutó las del retablo de San Pedro, con la salvedad hecha de la Flagelación. Las figuras del banco de ambos retablos —cuyas fotografías, por ser de alguna mejor calidad, nos han servido de punto de partida para nuestras apreciaciones— manifiestan la valía pictórica de estas tablas. La efigie del Salvador, bendiciendo, con su izquierda sobre el globo del mundo coronado por una cruz, está flanqueada por los briosos contrapostos de San Marcos y San Lucas, muy al gusto miguelangelesco. También evoca claramente a Miguel Angel —piénsese, v. g., en la Sibila Delfica— la pose de Santa Lucía, con el rostro de frente, el cuerpo de perfil y el brazo derecho, que sostiene el plato con los ojos, cruzado por delante.

Pero el cuño de estas pinturas —y es la razón de traerlas aquí— encierra, para nosotros, un marchamo villoldesco, imposible de determinar apuradamente sólo a través de las fotografías. El rostro del Salvador, por ejemplo, con las cejas como si fuesen un único trazo de remates ligeramente curvos, la nariz recta, la boca pequeña y fruncida, la cabellera con flotantes mechoncillos, enlaza con la imagen que de El nos da Villoldo en sus obras⁴⁵. La Magdalena y las santas mártires Lucía y Margarita pertenecen también al tipo femenino villoldesco, con los caracteres generales de frente estrecha, cubierta por la cabellera con raya al medio, el paño con que se tocan ligeramente retrasado y una oreja al descubierto. La expresión melancólica y la mirada baja unen a Santa Margarita con la Vigen de la escena de la Purificación, del retablo de Tordehumos y de la tabla de la catedral de Palencia, del mismo modo que la manera de mirar de Santa Lucía evoca la de la Virgen en la Huida a Egipto, de Tordehumos y de Paredes. También las manos coinciden, ya en su forma y posición, ya en el modo de articularse forzosamente al antebrazo. Todas estas consideraciones nos impulsan a poner estos retablos bajo la interesante personalidad artística de Juan de Villoldo.

En la nave única del templo parroquial de Santa María, de Montealegre (Valladolid), adosado al muro de la epístola, se encuentra el altar de las Animas, tema de un lienzo vulgar. Pero, en la parte inferior del altar, dos tablas, aprovechadas, de mediados del siglo XVI, nos traen el recuerdo de Villoldo. La una representa la Transfiguración; la otra, a Santa Margarita.

El rostro de Cristo, de rasgos villoldescos, evoca a Rafael. Le cerca un resplandor rojizo y, a los lados, se extiende un cielo con nubes blancas. Las vestiduras de Jesús son verdes; las de Moisés, blancas; las de Elías, crema la túnica y verde

⁴⁵ Compárese así, entre otras, con la efigie de Cristo en las escenas del retablo de Tordehumos o con las del Bautismo de Cristo, de la capilla del Obispo y de Corrales de Duero, o con la de la Transfiguración, de la catedral de Palencia.

el manto. La parte inferior, con fondo de paisaje en el que se divisa una ciudad, presenta en primer término, en variados contrapostos y escorzos, las figuras de los tres Apóstoles. De lo más característico es el escorzo y perfil de San Juan, con túnica roja ceñida al cuerpo, atada a la cintura con un paño blanco.

El alargamiento del canon, la libertad en el juego de proporciones, inspira la efigie de Santa Margarita, con traje blanco, rubia cabellera semicubierta por un paño rojo, arrodillada en tierra. De fondo, un paisaje montañoso, verde, con construcciones, y un cielo azul con nubes. Un gigantesco dragón se alza junto a la Santa. En el ángulo superior izquierdo surge un ángel portador de la cruz y la palma.

La villoldesca figura de Santa Margarita presenta rasgos comparables, v. g., con la Virgen de la Purificación, de la catedral de Palencia. Y el ángel tiene su parangón en los de las pinturas de Corrales de Duero y en los del Bautismo de Cristo, de la Capilla del Obispo. Con todo, lo ceñido del dibujo, los menores atrevimientos en luz y color, y su desigual calidad, nos inclinan a considerar estas dos tablas obras de taller.

La personalidad artística de Juan de Villoldo —de quien sin duda irán apareciendo nuevas pinturas, ya de su mano, ya de su círculo— supone la asimilación, arraigo y expansión del temprano manierismo introducido en España por Alonso Berruguete. Es su máximo representante en tierras de Castilla durante el segundo tercio del siglo XVI. En la línea evolutiva de Villoldo creemos ver una cierta regresión. Las osadías de sus primeras obras, con contrastes cromáticos y lumínicos, con figuras sin asiento y desbordante expresivismo, se van limando un tanto con los años, ganadas por un mayor reposo, quizás reflejo del que disfrutaba el artista en el ambiente palentino, donde nos dejó la única obra documentada, firmada y fechada, a un tiempo, que hasta hoy de él se conoce.

Se han publicado, no ha mucho, dos tablas, de colecciones particulares de Turín, acogidas a la paternidad de Alonso Berruguete⁴⁶. Las tablas en cuestión —un Camino del Calvario y un Descendimiento— tienen un evidente aire berruguetesco, lo que, muy al contrario, no obsta para que nos inclinemos a ponerlas bajo el nombre de Villoldo, con la cautela nacida del simple conocimiento a través de sus reproducciones fotográficas. La impronta villoldesca se nos impone con más fuerza en el Descendimiento que en el Camino del Calvario. El entronque de estas dos tablas con el conjunto de Paredes de Nava no ha escapado a la observación de Andreina Griseri, que reproduce en su artículo algunas de las tablas de Paredes. Y las tablas de Paredes, sobre cuya atribución a Berruguete se

⁴⁶ GRISERI, A., *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano*, "Paragone" n. 179 (noviembre 1964), p. 3.

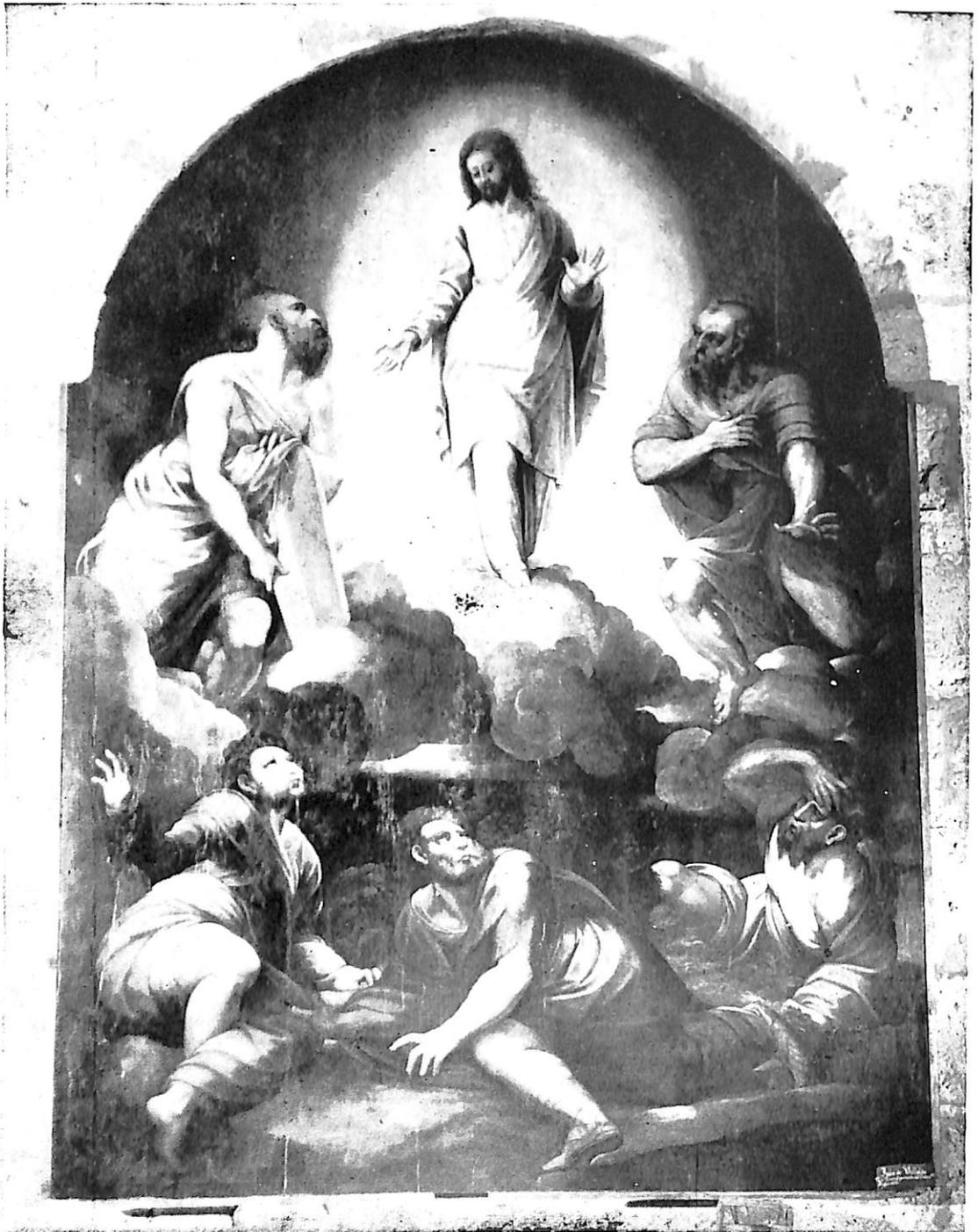
venían ya abrigando dudas, sí que, a nuestro juicio, han de ser consideradas sin titubeos obra de Villoldo. Nos lleva a ello la sola comparación con las sargas de la Capilla del Obispo y con la Purificación y Transfiguración de la catedral de Palencia, que no encierran problema en cuanto a su paternidad ⁴⁷.

⁴⁷ Confiamos nos sea posible, en próxima ocasión, disponer de fotografías de las sargas de la Capilla del Obispo, que, como insistían Ceán y Lampérez, son dignas de ser dadas a conocer.

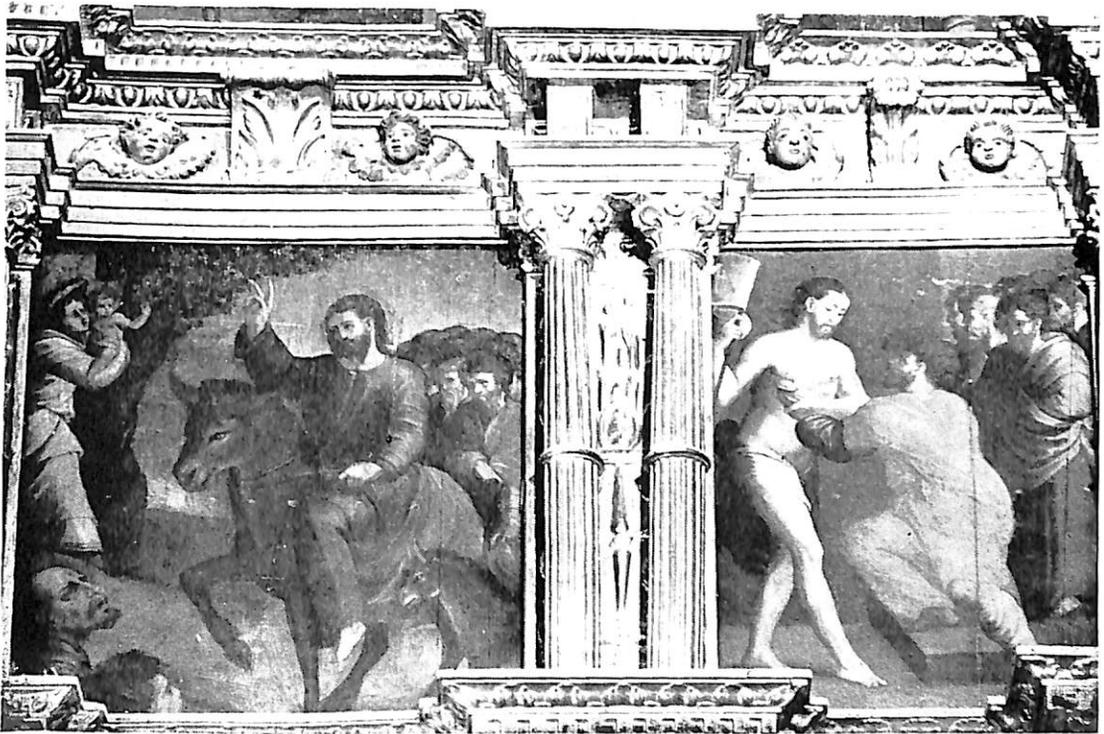
Cfr. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. XIV (1966), ed. por H. E. Wethey, que ha llegado a nuestras manos ya en prensa este artículo. Mantenemos nuestro punto de vista frente a la reconstrucción de la personalidad artística de Cristóbal de Herrera hecha por Post (p. 30 y ss.), que vendría a suplantar a la de Juan de Villoldo.



1. Madrid. Capilla del Obispo. Bautismo de Cristo.
2. Idem. Martirio de San Juan Evangelista.
3. Catedral de Palencia. Purificación.



Catedral de Palencia. Transfiguración.



Fuentes de Nava (Palencia). Iglesia de San Pedro. Detalles del retablo mayor.

LAMINA IV



Villamuriel de Cerrato (Palencia). Parroquial (paradero desconocido).



1 y 3. Corrales de Duero (Valladolid). Parroquial. Detalles de un retablo.
2. Idem. Sarga, con la Crucifixión.



1. Tordehumos (Valladolid). Iglesia de Santa María. Retablo mayor. Purificación.
2. Idem. Huida a Egipto.
3. Corrales de Duero (Valladolid). Parroquial. Bautismo de Cristo.
4. Idem. Degollación del Bautista.