

LA INTERVENCION DE JUAN DE VILLOLDO EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA. EL RETABLO DE RENERA *

por

J. ROGELIO BUENDÍA y ANA AVILA

La problemática de Juan de Villoldo comienza ya en cuanto no conocemos exactamente su nacimiento, ni siquiera se distingue claramente si existe una sola personalidad que integra el Villoldo que trabaja en Toledo hacia 1510¹ y el que por vez primera se documenta adquiriendo el traspaso del retablo de Tordehumos. Por ello es imprescindible tener en cuenta la reestructuración cronológica sugerida por Martí y Monsó y reorganizada por Caamaño².

Ceán consideraba que Villoldo se encontraba en Toledo, en 1507, tasando los escudos de armas entallados para la Sala Capitular por Juan de Bruselas, Francisco de Amberes y Lorenzo Gurricho. Le creía sobrino y discípulo de Alvar Pérez de Villoldo³. Añade que en 1508 pinta tablas en el retablo de la Capilla Mozárabe en colaboración con Juan de Borgoña; y que en 1519 tasa con Antonio de Comontes las pinturas de Borgoña en la Librería catedralicia. La documentación ha venido a confirmar algunos de estos datos. Así se identifica un pintor llamado Villoldo que en 1500 cobra cierta cantidad por su intervención en el banco del retablo de San Eugenio junto a Juan de Borgoña y otros artistas⁴; luego tasará escudos realizados por Lorenzo Gourri; en 1510 se le entregan ciertas cantidades por su colaboración en la Capilla Mozárabe, y también ha quedado confirmada su actividad como tasador

* La atribución a Villoldo del retablo de Renera ya ha sido citada por J. R. BUENDÍA en *La Pintura española del siglo XVI*, «Historia del Arte Hispánico», III, 1980, p. 238.

¹ PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, I, Madrid, 1914, pp. 42, 136 y 138.

² MARTÍ y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 379; CAAMAÑO, J. M., *Juan de Villoldo*, en «B. S. A. A.», XXXII, 1966, pp. 72-74.

³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, V, pp. 260-261.

⁴ PÉREZ SEDANO, F., op. cit., p. 24.

en las pinturas de la Biblioteca ⁵. Ahora bien, este pudiera ser el mismo Alvar Pérez de Villoldo que el 4 de enero de 1499 recibe junto a Juan de Borgoña el pago de 42 escudos de armas pintados en la claustra y la primera historia pintada por los mismos en la escalera de este recinto ⁶.

Por ello, como indicaron Martí Monsó y Caamaño, es muy difícil que el citado Villoldo sea el mismo que trabajara más tarde en la región palentina y en Madrid. Tendría que haber muerto después de los 70 años si hubiera sido colaborador de Borgoña a los 18. En la documentación publicada por Martí se cita como testigo, en un pleito defendiendo a Francisco Giralte contra Juni a causa del retablo de Nuestra Señora de la Antigua, a un pintor llamado Juan de Villoldo, en 1548, que declara tener 32 años por lo que si se tratara del pintor que estudiamos habría nacido hacia 1516 ⁷. Lo que parece que queda confirmado en la reciente publicación del testamento de Juan de Villoldo —dado a conocer por Parrado del Olmo— es que el 4 de marzo de 1562 afirmaba el pintor que estaba gravemente enfermo. Por ser el definitivo, hay que pensar que en este año transcurriera su fallecimiento ⁸.

Pero la problemática se acentúa al encontrar trabajando un pintor con este apellido y del que desconocemos su nombre, en la catedral de Sigüenza entre 1525 y 1526 pintando la caja, puertas y coronación del órgano pequeño y la pintura total de los órganos medianos ⁹. Este pintor podría ser —a tenor de la documentación— el Villoldo que trabajó con Borgoña, quien tendría entonces alrededor de 50 años. Esta sería la postura más fácil, desdoblarse la personalidad de Villoldo en dos artífices: uno dentro del foco toledano, y el segundo en el vallisoletano.

La situación se complica aún más al existir en la catedral seguntina y en su diócesis una serie de pinturas, las cuales están en estrecha relación estilística con la obra del conocido Juan de Villoldo. Así dos tablitas del Museo Catedralicio representando la *Ascensión del Señor* y la *Asunción de la Virgen* (lám. I, 1 y 2) concuerdan filológicamente con sus más antiguas obras fechadas ¹⁰, aunque por su estructura y estilemas nos están hablando

⁵ Idem, p. 136; pp. 42 y 138.

⁶ Idem, p. 23.

⁷ MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., pp. 331 y 379.

⁸ PARRADO DEL OLMO, J. M., *Testamento y otros datos de Juan de Villoldo*, en «Publicaciones del Inst. Tello Téllez de Meneses», Palencia, 1979, n.º 42, p. 136.

⁹ «Yten q(ue) dio çient(o) reales a Villoldo pintor / pa(ra) en p(ar)te de pago d(e) la pintura d(e) la caxa y pu / ertas cha(n)branas y coronacio(n) del organo pe / q(ue)ño /» (*Libro de Obra y Fábrica*, I, Cuentas de 1525, fol. 164 (s. f.).

«Yten se le toman e reçiben mas en cuenta seis / mill e seisçientos m(a)r(avedi)s q(ue) dio e pago a Villoldo del / pintar de los organos medianos sobre los q(ue) le dio / el s(eñor) ar(zobisp)o de Sig(üenza) a] cumplimi(ent)o a diez mill m(a)r(avedi)s q(ue) se igualo / la pintura de los d(i)chos organos /» (Idem, Cuentas de 1526, fol. 168 (s. f.).

¹⁰ Existe un parentesco estilístico entre los rostros que aparecen en el retablo mayor de la iglesia de Sta. María la Sagrada de Tordehumos, con los de estas dos tablas. En la *Purificación* se repite un esquema de Borgoña, y en la *Huida a Egipto*, por ejemplo, se toma como paradigma la composición de Berruguete en San Benito de Valla-

estas pinturas de un artista en el que se une la influencia iconográfica de Juan de Borgoña —como en la *Asunción*— y un estilo más manierista y con ciertos elementos vallisoletanos como es el alargamiento del cuerpo de Cristo y el retorcimiento de la figura de San Juan. Sobre todo el plegado del final de la túnica del Señor en forma de espiral se repetirá en la obra de Villoldo. También lo vemos en un pequeño retablo con la historia de Santiago (Atienza, San Juan), en el que aparece esas formas helicoidales y tubulares especialmente en el *Santiago Matamoros* (escena central del bancal, lám. I, 3). Las figuras de estas tablas se han alejado ya más de la influencia de Borgoña para acercarse a Berruguete. Por la documentación encontrada en la misma catedral al único artista que se le podría adjudicar estas obras —si no fueran de Villoldo— es a Pedro de Andrade en su juventud, ya que existe cierta afinidad —aunque no tan intensa— entre el *Calvario* (1557) y la obra conocida de Villoldo (II). Si así ocurriera estas habría que considerarlas entre 1540-1550. Mas, lo extraño es que en dicho Calvario las formas carecen del dinamismo interno que existen en las figuras del retablito de Atienza, si bien hay elementos que se repiten, así se intenta en el paño de pureza de Cristo buscar el mismo efecto helicoidal, y un caballo con jinete del fondo coincide formalmente con el que cabalga Santiago en la Batalla de Clavijo. Este apartamiento estilístico aún se percibe más intensamente en el *Tríptico* de la catedral seguntina centrado por la tabla con la Virgen, el Niño, Sta Ana y San Joaquín, indiscutiblemente obra de Andrade por su afinidad con el *Calvario*. Por otro lado, la *Ascensión* y la *Asunción* muestran cierto arcaísmo que la apartan de la producción conocida de Andrade.

Por este razonamiento pensamos que estas tablas —junto con las de San Juan de Atienza— están más próximas al hacer de Villoldo que al de Andrade. Si así fuera estas pinturas estarían dentro de la primera línea del manierismo castellano, ya que se hallarían relacionadas con los órganos.

Más tarde Juan de Villoldo seguirá trabajando en la zona. Creemos que colaboró en las pinturas del retablo mayor de Renera. Esta vez en el año 1549, según se fecha en una de las tablas del bancal. Este retablo hasta 1936 se conservó en su integridad, como muestra una fotografía del Archivo Camarillo. En la contienda civil fue desmontado¹² encontrándose las tablas diseminadas en el templo hasta época reciente en que se dispersaron algunas¹³.

dolid, suprimiendo la figura de San José, si bien Villoldo se podría también basado en el grabado de Schongauer. Tal ocurre en las pinturas de Atienza, donde se superpone estilemas procedentes de Borgoña y Berruguete.

¹¹ Andrade aparece documentado en la catedral de Sigüenza, trabajando para ella y la zona de Guadalajara. Sobre él preparamos un estudio.

¹² LAYNA SERRANO, F., *La Provincia de Guadalajara*, Madrid, 1948, p. 252.

¹³ Las tablas del bancal fueron a parar al comercio artístico hacia 1975; una de ellas se encuentra en París, las restantes en colección privada de Barcelona.

El retablo estaba formado —aparte de la mazonería en la que aparecían columnas abalaustradas y grutescos— por paneles escultóricos y tablas pintadas¹⁴. En la escultura es posible que interviniera Francisco Giralte, como indicó María Elisa Gómez de las Heras¹⁵. Pero aquí lo que nos interesa estudiar es la pintura. Lo mismo que en la obra escultórica, existe por lo menos dos manos, la de un artista de calidad y la de un colaborador rutinario. Las más importantes tablas son las pertinentes al bancal, realizadas en grisalla sobre fondo rojizo, en contraste con las cuatro del tercer y quinto cuerpo. Tapado en parte por el Sagrario aparecía un *Descendimiento* en el que la grisalla debió estar ligeramente coloreada, conociéndolo sólo por la deficiente fotografía.

Las cuatro tablas agrisalladas, por su estilo y cronología, concuerdan con los paños del velo del retablo de la Capilla del Obispo de Madrid (1547-1548). Representan a los cuatro Profetas mayores. Dos de ellos muestran sus inscripciones, *Isaías* y *Jeremías*; los otros serían *Ezequiel* y *Daniel* (lám. II, 1). La fecha surge en la tabla de la derecha —1549— mas, lo curioso es que en ésta y en su compañera del extremo opuesto, se ponga el FACIEBAM. Difícil es —por el mal estado de conservación— leer el resto de esta última tabla, en la que se podría ver una A y una N, lo que parece ser el anagrama del pintor (¿Juan?). Si fuese los restos de una fecha sería muy raro que en un retablo se repita ésta por dos veces.

La capa pictórica de los paneles miden 72,5 × 96,5 y 44 × 96,5 cms. Son de tamaño mayor que lo normal en estos momentos, y sobre todo en Villoldo, salvo excepcionalmente en el gran velo de la Capilla del Obispo. Su colaboración con Giralte posiblemente hizo que aquí intentara lograr un efecto escultórico, por lo que lo fingido supera a lo verdadero.

Característico en estas figuras —como en todas las del pintor— es la posición inestable de los cuerpos que no consiguen parecer estar sentados. Estas ocupan toda la superficie con imponente presencia, se cubre el espacio con ángeles sin alas, al modo de «putti», y basamentos pétreos de sencillas líneas decorados en sus frentes. Filacterias y libros proféticos acompañan a estos personajes, dos de ellos en calidad de escribas. Los pliegues de las túnicas son más angulosos de lo que por regla general se conoce de Villoldo, mas, pensemos que se trata de grisallas abocetadas. Su conexión con Berruete es patente, tanto en los rostros como en actitudes.

A la izquierda del bancal se representa posiblemente a *Daniel*. Con la pluma en la mano y en la otra el tintero intenta escribir seducido por alguna

¹⁴ Angulo las cita como de autor anónimo, haciendo notar su movilidad y dramatismo (*Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», XII, 1954, p. 193).

¹⁵ Tesis de Licenciatura presentada en la Universidad de Madrid (1972), bajo la dirección de J. R. Buendía, con el título de *Algunos retablos renacentistas en Guadalajara y su Provincia*.

visión profética. Le acompañan dos ángeles. En el basamento donde se apoya se ve el anagrama de Jesucristo (JHS) dentro de una cartela, sobre ella la inscripción: «ESLABON ME ES TODA COSA». En sentido figurado «eslabón» es «lo que se enlaza con otra cosa, formando una serie o cadena de sucesos o acontecimientos, moralmente hablando». Podría hacer alusión a la sucesión de hechos proféticos que alude el profeta Daniel. Posiblemente esté en menor relación con la «Visión de la estatua» cuya interpretación del sueño de Nabucodonosor la da el propio Daniel: «...tú eres la cabeza de oro. Después de ti surgirá otro reino menor que el tuyo, y luego un tercero, que será de bronce y dominará sobre toda la tierra. Habrá un cuarto reino, fuerte como el hierro; como todo lo rompe y destroza el hierro, así él romperá todo, igual que el hierro, que todo lo hace pedazos»¹⁶. También se trata de una sucesión de acontecimientos (eslabones) que van formando una cadena.

La siguiente tabla representaría a *Ezequiel* (lám. II, 2). Su pie derecho se apoya en un bloque figurando dos jóvenes desnudos que pelean (lám. II, 3). En el capítulo 2 y 3 son frecuentes las alusiones que Yavé hace de los hijos de Israel como «gente rebelde». Así envía a Ezequiel «al pueblo rebelde, que se ha rebelado contra mí», y le dice: «No temas sus palabras, no tengas miedo de su cara, porque son gente rebelde». Tanto en esta tabla como en la anterior hay cierta dureza en algunas manos, y el texto de las filacterias no aparece. Es posible que no se terminaran de ejecutar lo que explica su mayor dureza y angulosidad careciendo de la superposición de pigmentos que vemos en la otra pareja.

Al otro lado del Sagrario un tercer profeta sostiene la filacteria que dice «JEREMIAS FILIVS HELCHIAE» (lám. III, 1). Su rodilla izquierda se apoya en un basamento que representa a unos personajes que gesticulan en el espacio (lám. III, 2); los cuerpos se retuercen, se proyectan fuera del escenario, se desesperan y sufren. Uno se mesa los cabellos y el del extremo derecho se suicida con una corta espada. El marco en el que se representan es pequeño y las figuras están tratadas con desenvoltura y hacer manierista. Ya hemos indicado que probablemente se haga mención a la Lamentación Cuarta, «Jerusalén asediada»: «Erraban como ciegos por las calles...» «¡Apartaos! ¡Un mundo!, les gritaban. ¡Apartaos, apartaos! ¡No toqueis! / Cuando huyeron y anduvieron errantes, decía entre las naciones: ¡No pueden quedarse!» «Yavé mismo los dispersó y no volverá a ellos su mirada /»¹⁷. Esta composición ha sufrido en su capa pictórica, así la cara de la joven que corre con los brazos en alto está totalmente rehecha, perdiendo el dramatismo de

¹⁶ Cap. 2. vers. 38-40. Esta visión representa los cuatro imperios que desde el caldeo se sucedieron en Oriente. Algunos intérpretes han querido ver en el último al Imperio Romano, llevados de la idea de que bajo este imperio apareció el Mesías.

¹⁷ Cap. 4, vers. 14-16.

la de sus compañeros. ¿En dónde están basadas estas representaciones? Sabido es la relación amistosa y de trabajo entre Francisco Giralte y Villoldo; en este caso el pintor que tratamos habrá recibido los dibujos preparatorios para esta composición de mano del propio escultor, pues si «el d(ic)ho Fran(cis)co Giralte ha dado muchos debuxos asy a plateros como a pintores como a ymaginarios e entalladores para q(ue) por / ello hagan obras»¹⁸, es lógico que hubiera también ayudado a su compañero y colaborador.

La última tabla del banco, en la que aparece el FILIVS AMOS, es decir *Isaías* (lám. III, 3), hace referencia a la Virgen y al Salvador, al Mesías. El profeta ha terminado de escribir en su libro parte del versículo 14, cap. VII, correspondiente a los primeros vaticinios de Isaías contra Judá e Israel: «ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM» (et vocabitur nomen eius Emmanuel). Una de las tablas del segundo cuerpo es precisamente la Anunciación a la Virgen, y el retablo está dedicado a la Virgen. También fue una tabla brutalmente tratada, debido —¿para evitar su quema?— a que se arrancó de su puesto original con prisa en la guerra civil. Así la tabla hoy restaurada presenta la cabeza del ángel completada y se ve todo el brazo del profeta. El largo basamento presenta un rostro de anciano y de una joven, con medias lunas, al modo del «grutesco» (lám. III, 4). Un pequeño pedestal nos da la cronología: «FA/ CIE/ BAM A. D. 1549».

Las demás pinturas del retablo (lám. IV, 1) no corresponden con el estilo del pintor, mas sí pudieran ser de un seguidor o colaborador, ya que hay posturas y gestos que se aproximan al hacer de Villoldo, por lo que no descartamos cierta intervención. La ejecución es más pobre, salvo algunas cabezas como la de San Joaquín en el *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Las restantes representan la *Anunciación*, *Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario* y el *Descendimiento* (lám. IV, 2).

¹⁸. MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., p. 336.



2



3

Sigüenza. Catedral. Tablas de J. de Villoldo?: 1. Ascensión del Señor.—2. Asunción de la Virgen.
—3. Atienza. Iglesia de San Juan, Retablo de Santiago Matamoros, por J. de Villoldo?



2

Revera (Guadalajara). Parroquial. Retablo mayor. Tablas de J. de Villoldo: 1. Parte del bancal.—
2. Ezequiel.—3. Detalle del mismo.

1



2



3



4



Revera (Guadalajara). Parroquial. Retablo mayor. Tablas de J. de Villoldo: 1. Jeremías.—
2. Detalle del mismo.—3. Isaías.—4. Detalle del mismo.



1



2

Revera (Guadalajara). Parroquial. Retablo mayor: 1. Conjunto del retablo.—2. Abrazo ante la Puerta Dorada y Anunciación.