

EL SEPULCRO DE GONZALO GUIRAL

IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE MADRIGAL

SAMANIEGO BURGOS, José A.

El sepulcro del caballero Fray Gonzalo Guiral, de la Orden de San Juan, situado frente al enterramiento de los Castañeda en el lateral derecho del ábside de San Nicolás de Madrigal, es una joya de gran categoría histórica y artística, que vamos a estudiar.

El personaje

En la escritura de fundación de mayorazgo que realiza el Comendador Fray Gonzalo Guiral en Valladolid, a 1 de Diciembre de 1557 ante el escribano Juan de Herrera (Archivo Universitario de Valladolid), se declara vecino de Madrigal y hermano de Juan de Alba Guiral, ya difunto y vecino que fue de Valladolid. Cita entre sus familiares, a su sobrina Teresa Guiral, hija de su hermano Pero Gómez de Alba y casada con Hernán Vázquez Pamo, regidor y vecino de Madrigal; a otra sobrina, María Guiral, también hija de Pero y viuda de Alonso Manuel de Bracamonte; y a dos primos, uno vecino de Madrigal y otro de Horcajo.

Los bienes del mayorazgo son 134 fanegas de tierra de sembradura en Pedrosa (Toro); una casa con bodega y cubas en Valladolid, a la Calle de la Cuadra, comprada en 900 ducados a la viuda de Antonio de Fuentes, portero de cámara de Su Majestad; una casa en Madrigal comprada a Juan de Quirós, con reparos y mejoramientos hechos, evaluada en 600 ducados; 60.000 maravedís de censos al quitar sobre personas y bienes de vecinos de Tordesillas, y joyas por valor de 700 ducados.

Sabemos por su título que Gonzalo Guiral ingresó en la Orden de

Caballeros de San Juan de Jerusalén (no se ha encontrado el expediente de prueba de nobleza que se exigía para ello, aunque sí constan los de otros Guiral en el Archivo Histórico Nacional) y que llegó en esta Orden al grado de **Comendador**, en este caso de **Cubillas**, lo que llevaba aparejado el disfrute económico del correspondiente territorio, origen seguramente de su fortuna personal; y un puesto de honor en la estructura jerárquica de la Orden, directamente bajo el jefe o **pilar** de cada lengua o territorio nacional de las seis en que estaban organizados estos Caballeros, una de ellas Castilla.

Con todo esto no sabemos demasiado de Gonzalo Guiral. Ciertamente era un hombre conocedor de los clásicos latinos, como lo demuestran las citas que mandó inscribir en su sepulcro, o sea, formado en la mejor cultura de su tiempo. Tal vez haya sido profesor en la Universidad de Valladolid o de Salamanca, tal vez haya tenido un papel importante en la política mediterránea de entonces, pues la Orden de Caballeros de San Juan se encuentra en el epicentro de las luchas contra el imperio turco musulmán que terminarían en la batalla de **Lepanto** (1571).

Cubillas

Figura en el Diccionario Geográfico de Madoz (Madrid, 1847, tomo VII) como un coto redondo del partido de Nava del Rey, no sujeto a jurisdicción eclesiástica por corresponder a la encomienda de San Juan de Jerusalén. Anteriormente había pertenecido a los Templarios. Abarca el coto de Cubillas unas 8.500 hectáreas a orillas del Duero, lindando con Villalar (N), Castro Nuño (S), Pollos (E) y San Román de Hornija (O). Es terreno de encina y pastos, con cultivo en las márgenes del río, al que Madoz le calcula una población de 30 almas y un capital en productos de 2.310 reales. En la cumbre del monte posee un palacio con iglesia y caserío. En tiempos tuvo también un castillo, demolido por los Reyes Católicos en 1477, tras vencer a Mendaña y los partidarios portugueses de la Beltraneja, en la guerra por la sucesión de Isabel al trono de Castilla. Al roturar unas tierras junto al río, han aparecido restos humanos bajo la reja del arado, lo que se interpreta como testimonio de estas luchas.

Este coto fue desamortizado por Napoleón Bonaparte en 1808 y adquirido por los Marqueses de Espeja, a cuyos descendientes pertenece en la actualidad, repartido en diversos lotes. Otras partes están siendo vendidas por esta familia, en cuyo caso levantan los mojones antiguos del coto, que llevan la inscripción **CUBS**.

Los vecinos de Madrigal conocen bien este territorio, pues acuden cada año a bañarse y pasar el día junto a la presa que allí mismo existe, cerrando la gran curva del Duero que rodea el coto.

Fundación de Capellanía en San Nicolás

Mal de salud debía encontrarse el Caballero Guiral cuando escritura su mayorazgo y funda en San Nicolás una capellanía el 1 de Diciembre de 1557, comenzando a pagar a los clérigos de San Nicolás 8.500 maravedís anuales (la mitad por San Juan de Junio y la otra en Navidad) a partir de 1558. Su sepulcro comenzó a labrarse en 1556 y el caballero murió el 7 de Marzo de 1559, acabando el sepulcro su sobrino y receptor del mayorazgo Juan Guiral, el 4 de Mayo de 1559. (Datos de la inscripción del sepulcro).

La capellanía consiste en la celebración de tres misas semanales con responso, los lunes por su alma y sus difuntos, los viernes a la pasión de N.S. Jesucristo y los sábados a N^a Señora. Y más otras 6 misas cantadas con diácono, subdiácono y responso cantado en las fiestas de Navidad, N^a Señora de Marzo, Pascua de Resurrección, Pascua del Espíritu Santo, San Juan Bautista y N^a S^a de Septiembre.

Dona a la iglesia un terno (casulla y dos dalmáticas con collares y borlas), una capa bordada con sus armas, un frontal de altar, también con su escudo, y un paño de facistol, todo ello en damasco blanco, que era el color de la Orden. (Tales ornamentos, junto a otros similares en brocado rojo donados por los Castañeda, figuran en las primeras páginas del **Libro de fábrica** de San Nicolás, años **1606-1670**, que se guarda en el archivo diocesano de Ávila. Y no se han perdido, sino que se conservan en sus armarios de la sacristía.)

En caso de que su familia no tenga descendientes, dispone que su mayorazgo recaiga en el cabildo y clérigos de San Nicolás de Madrigal.

Estos detalles son importantes para irle tomando sabor al monumento funerario y poder valorar la mentalidad y los ideales de la gente de aquella época.

El sepulcro

Gómez Moreno, en su Catálogo Monumental de la provincia de Ávila editado en 1926, dice que el sepulcro de Guiral es **joya preciada** de San Nicolás **y uno de los más bellos que tenemos de su tiempo**.

Podemos dividirlo en cuatro partes, que iremos recorriendo en sucesivos epígrafes: el basamento o caja con cariátides, escudos y sentencias latinas; la tapa con la urna o cama en la que está tendido el difunto con el paje a sus pies; el retablo con San Juan Bautista y cuatro virtudes; y el Calvario en lo alto. Todo ello en alabastro de exquisita factura, adornado por todas partes de minuciosa y bellísima decoración, en la que entran telamones, niños atlantes, cariátides, grutescos, ange-

lotes, máscaras, putti, escudos, guirnalda, etc., de modo que hasta las cartelas de las inscripciones latinas están trabajadas con increíbles revoltijos.

Las sentencias latinas

Sobre el difunto y en lugar preeminente figura una cita de Lucio Anneo Séneca: «Vivere in tota vita discendo est quod magis mirandum est. In tota vita discendum est»: «Vivir aprendiendo toda la vida es lo más admirable. Durante toda la vida hay que aprender». En la caja, a la derecha: «Quo se fortuna eodem etiam favor hominum inclinatur»: «Quien goza de Fortuna (suerte, éxito) gozará también del favor (homenaje, lisonja) de los hombres».

En la caja, a la izquierda: «Priusquam incipias consulto et ubi consuleris mature facto opus est»: «Antes de empezar consulta (medita) y cuando hayas decidido actúa con prontitud».

La primera sentencia es un elogio de la **sabiduría**, del saber o conocimiento, como brújula que orienta la vida. En la segunda se desprecia el éxito debido a la caprichosa rueda de la Fortuna, augurando al triunfador una red de mentiras y lisonjas. En la tercera se alaba el buen juicio, la diligencia del hombre de acción y de gobierno.

Explorando el significado de tales sentencias (¿qué hacen ahí?, ¿por qué no encontramos frases del Evangelio en su lugar?, ¿qué sentido tenían para el difunto y para la sociedad de la época?...), podemos alcanzar algunas conclusiones. La primera, que el propio difunto las escogió como parte del programa iconográfico de su sepultura porque expresaban algo muy suyo, sus propios ideales, sus valores, su manera de ver la vida. La segunda, que a pesar del carácter religioso y célibe del Comendador de San Juan, estos ideales se expresan en el lenguaje cultural de su tiempo, un lenguaje civil, con las palabras de los clásicos.

La Historia nos dice que en el Renacimiento español las clases altas se habían forjado una moral, unos ideales seculares, fundamentados en el estoicismo romano de un Cicerón o un Séneca. Leían libros con proverbios y sentencias de los antiguos, a los que el latín se prestaba como ningún otro idioma posterior (de ahí lo de las **frases lapidarias** o tan breves y enjundiosas como para ser escritas en piedra), aunque ciertamente tales sentencias eran comentadas con abundantes citas de la Biblia y los Santos Padres: es una de las formas en que cuaja durante el Renacimiento la fusión de la cultura clásica y la cultura cristiana, en un momento dulce en que eran vistas como compatibles y mutuamente enriquecedoras, momento que se refleja en la tranquila y equilibrada síntesis de **Rafael**, pronto destruida por la rebelión de **Lutero**. No se nos

puede escapar que de todo esto tenemos en Madrigal un testimonio brillante.

Una sencilla investigación confirma estas reflexiones. En la biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander tenemos los siguientes libros:

- **Proverbios de Séneca**, glosados de orden del rey D. Juan II de Castilla por el Doctor Pedro Díaz de Toledo, de su Consejo y hombre erudito. Impreso por Meynardo Ungut, alemán y Stanislao Polono, compañeros, a 22 días del mes de Octubre de 1495.

- **Adagiorum collectanea** de Erasmo de Rotterdam, con 800 adagios, editado en París en el año 1500.

- **Adagiorum chiliades**, del mismo Erasmo, con 4.200 sentencias en segunda y definitiva edición de 1508 por Aldo Manuzio en Venecia, con más índices que los que pueda sacar un ordenador de hoy. (En este libro la frase sobre la necesidad de consejo se atribuye a Salustio en «La conjuración de Catilina».)

- **Proverbios y sentencias de Séneca** y del Marqués de Santillana D. Íñigo López de Mendoza, glosados por el doctor Pedro Díaz de Toledo, editados por Iván Steelsio en Amberes, 1552.

- **Sentencias ...** para edificación de buenas costumbres... conveniente lición a toda suerte y estado de gentes..., publicado en Lisboa, imprenta de Germán Galhardo, 1554.

- **Sentencias** de P.Siro, D. Laberio, Séneca...en verso yámbico... Madrid, imprenta real, 1790. (En este figura la sentencia «Fortuna quo se, eodem et inclinat favor» traducida «A donde va la Fortuna, la lisonja es segura».)

El difunto

El Caballero Guiral reposa en cama góndola de tipo italiano, vestido con armadura y manto, manteniendo una bengala o vara de mando entre las manos. A sus pies el paje le mira (le falta la cabeza) con nostalgia apenada –espejo del espectador– y guarda su yelmo. El rostro es talmente cadavérico: los ojos hundidos, los pómulos prominentes, los arcos superciliares abombando la frente, la boca exangüe, las manos esqueléticas. Es seguro que el autor ha utilizado una mascarilla funeraria del Caballero, como había puesto de moda por entonces Alonso Berruguete en el sepulcro del Cardenal Tavera, bajo el crucero de la iglesia del Hospital de Afuera de Toledo. (Tavera había muerto en Valladolid el 1 de Agosto de 1545 y su sepulcro no empezó a labrarse hasta 1554, por lo que el uso de la máscara fue una necesidad práctica, que a Berruguete le vino como anillo al dedo para trasformarla en virtud estética.)

San Juan Bautista

Es el protagonista del retablo, tal vez como corresponde al patrono de la Orden de San Juan, holgadamente representado en medio del arco de un vano cuasi palladiano.

Si lo comparamos con el Bautista de **Juni** (Museo de Valladolid) la semejanza resulta sorprendente: parecen tomados uno del otro sobre un espejo, cambiando el lado derecho por el izquierdo. Son idénticos los elementos paisajístico-simbólicos –con su función de apoyo– como el árbol y el cordero, que emerge como puede por entre el tronco y los pliegues del manto, de forma sumamente artificiosa. Ambas figuras comparten la composición espiral, más acusada en la de Madrigal, claramente deudoras ambas del «Genio de la Victoria» de Miguel Ángel, aunque igualmente se podrían conectar con Juan de Bolonia (Venus de Villa Petraia, Rapto de las Sabinas, Florencia.) También tienen en común la referencia al Laoconte, más acusada en la imagen de Valladolid.

Hay algunas diferencias: la figura de Valladolid en madera, más pequeña, es también más rápida y nerviosa, más atormentada en el rostro, de línea abierta en los brazos y postura más inestable: con la pierna derecha sólo visible por detrás, se apoya adaptándose al árbol como el San Sebastián de Berruguete. La figura de Madrigal, se apoya con más solidez sobre sus propios pies, aunque el derecho resulta invisible, asentándose con estilo atlético; cierra la línea de sus brazos, jugando la mano derecha con la cabeza del cordero; acentúa la relación de equilibrio entre el arbusto y los ropajes de amplio vuelo.

Con todo, es evidente que se trata de dos variantes del mismo tema realizadas por el mismo autor, posterior la de Madrigal por su fecha y su mayor serenidad.

Las cuatro virtudes

Alrededor del Bautista forman cuadro cuatro virtudes, cuatro figuras de mujer, de modelado dulce y expresión serena.

Dos de ellas están en el cuerpo del retablo, literalmente embebidas entre parejas de columnas jónicas, con putti danzantes en la base; a su espalda sobresale milímetros una moldura de puerta con frontón triangular. A pesar de esta alusión a la angustia espacial de **Juni**, las estatuas se encuentran tranquilamente instaladas en tan comprimido espacio. Sus caras recuerdan a las mujeres de **Leonardo**, el suave modelado remite a **Sansovino**, la postura, con una pierna sobre peana, recuerda las posiciones de **Berruguete**. Son espléndidas a pesar de su pequeño tamaño y resisten cualquier ampliación mediante imagen proyectada.

A la izquierda está la Fe, con el cáliz en una mano y la cruz en la otra, símbolos esenciales del cristianismo. A la derecha la Caridad, mujer que da de mamar a un niño, mientras otros dos esperan a sus pies. Los tres chiquillos significan que la Caridad alimenta a las otras dos virtudes teologales, la Fe y la Esperanza.

Las otras dos virtudes figuran en hornacinas situadas en la cornisa partida o semi ático que vuela sobre las parejas de columnas. A la izquierda, una mujer de pie, con las manos juntas (le falta la cabeza), representa la Esperanza; a la derecha, una mujer con casco en la mano izquierda y seguramente una espada en la derecha (le falta este brazo), creemos que representa la Fortaleza.

Ya advirtió Gómez Moreno que en la cornisa faltan dos cariátides en los lados exteriores y que las virtudes habían sido desplazadas de sus hornacinas para disimular esta circunstancia.

Estas figuras están descritas por el humanista italiano **Cesare Ripa**, en su obra **Iconología** (1625), recientemente reeditada en España por AKAL Ediciones, 1987.

El Calvario

Donde más se nota la influencia de Berruguete es en el Calvario, por el genio y la fuerza de las figuras de la Virgen y San Juan. Es tal el contraste de estas figuras con el resto del sepulcro-retablo, manifiestan un arranque tan genuinamente español frente a la gracia itálica de las Virtudes, que a Gómez Moreno le llevó a pensar en la colaboración de dos artistas diferentes. Este Calvario modera y corrige el acusado «humanismo» del sepulcro, como anticipando la severidad de los aires de Trento. De todos modos era corriente por entonces que los retablos sobre sepulcros de pared coronaran en su ático con un Calvario, como el resto de los retablos desde el gótico: así lo practicaban los artistas del momento y se podrían poner numerosos ejemplos. Pero este de Madrigal no parece que estuviera pensado en un principio para llevar nada encima.

Tanto la Virgen como San Juan se asientan sobre la cornisa con las piernas abiertas una tras otra y los pies en línea recta, como equilibristas que aguantan contra viento y marea al borde del precipicio, en la tierra de nadie que es este Calvario, cuyas figuras van pegadas en directo sobre la pared, sin fondo alguno de mármol, ni columna o frontón que las arroke.

Por la izquierda azota el Calvario un vendaval que ciñe sus ropas y modela sus cuerpos, cogiendo de espaldas a la Virgen y de frente a San Juan.

La Virgen, con las manos juntas, la cabeza baja y las piernas a punto

de doblar, compone una figura cerrada, que expresa estéticamente la intimidad del dolor de la madre.

San Juan, por el contrario, mira la Cruz con sorpresa y espanto, pero al mismo tiempo sus brazos se vuelven hacia atrás portando el libro de su Evangelio. Expresa así la trascendencia histórica del suceso, con un pie en el presente y otro en el futuro, haciendo el papel de fiero y fiel testigo: compone una figura abierta por la que fluye la corriente del tiempo, desde la cabeza a las manos.

El Cristo resulta más difícil de evaluar, ya que se encuentra muy alto, poco iluminado y cubierto de polvo. Con paciencia se observa una musculatura muy marcada en pectorales, abdomen y línea frontal de las costillas; una composición en espiral a partir de la fuerte contracción de la pierna derecha, despegadas caderas y hombros de la planitud del madero; y una cabeza bella y barbada, reclinada con gran serenidad hacia la derecha, contrapesando el hombro izquierdo saliente. Una comparación con el Crucifijo del trascoro de la catedral de León, obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo, resulta interesante.

Una lectura manierista

El sepulcro del Comendador Guiral encaja perfectamente en la corriente estética de la segunda mitad del siglo XVI, esa transformación de lo clásico que es el **manierismo**, con sus tensiones, contrastes, exageraciones y a veces amaneramientos.

De modo que la obra admite una lectura manierista muy natural con sólo manifestar las tensiones que acumula:

a) Tensión del predominio de la dimensión vertical: lo miras desde abajo y nunca se acaba, lo enfocas con la cámara y no termina de entrar por más que te alejes.

b) Tensión de la composición espiral de algunas figuras, especialmente la de San Juan Bautista.

c) Tensión del juego entre la decoración plana de las pilastras y otras superficies y el bulto del San Juan y de la arquitectura.

d) Tensión provocada por el gran vuelo de la arquitectura, con columnas y cornisas que sobresalen mucho y parecen sostenerse en el aire. Se simboliza muy bien en el tema de los niños atlantes que «juegan a sostener» las ménsulas de apoyo de las columnas.

e) Tensión de contenido entre lo religioso (San Juan, Virtudes, Calvario, ángeles) y lo civil: el orgullo personal de un programa de vida (frases latinas), la repetida representación del escudo de armas (cuatro veces) del Comendador.

De este doble lenguaje civil y religioso tenemos un curioso ejemplo en los símbolos de la zona baja de las columnas: una cabeza de león con argolla en la boca, una cornucopia, un nido con tres huevos. El león representa a San Juan Bautista, «voz que clama en el desierto», según comienza San Marcos su Evangelio; pero la argolla remite a los apliques para maromas de amarre de las naves romanas, o a la costumbre oriental de adornar con leones guardianes las entradas de los templos, leones sosteniendo argollas con cadenas. En cuanto a la cornucopia o cuerno de la abundancia, adquiere aquí un significado religioso y representa los bienes de la salvación que trae la prédica del Bautista. Otra alusión simbólica es el nido con tres huevos, las tres virtudes teologales que dan su fruto de vida en el más allá: recalca la doctrina católica de las obras frente a la justificación por la fe que defendía Lutero.

f) Tensión entre arquitectura y escultura: un juego en el que a veces la arquitectura ahoga a la escultura, como hace con las cuatro virtudes; mientras otras deja las figuras en el vacío, bien en medio de un gran espacio, como San Juan Bautista en la hornacina central, o bien las abandona en la desnuda pared sin referencia arquitectónica alguna, como es la situación del Calvario.

g) Tensión entre el idealismo de las Virtudes y el feroz realismo mortuorio del Comendador.

h) Tensión de la propia forma del retablo, constituido como un vano a lo **Palladio** en el que contrastan arco y arquivolta, vano y macizo.

i) Tensión en fin, para resumir, entre lo italiano y lo español.

Cuenta como italiano la cama-góndola; el alabastro; la menuda decoración **a la romana**; la gracia y suavidad, un tanto sosa, es cierto, de las figuras femeninas, así como su iconografía; la exquisita labra; el ejército de putti, atlantes, cariátides, guirnaldas y grutescos...

Cuenta como español la máscara mortuoria; el Calvario; y el retablo con santos y virtudes (Miguel Ángel puso figuras alegóricas civiles en los sepulcros de los Médici : el Día y la Noche, la Aurora y el Crepúsculo, el Penseroso y el Capitano...).

El autor

Con lo buena que es, esta obra de Madrigal no sale en los libros, nadie habla de ella porque no hay constancia documental de su autor. Y es una norma o prejuicio profesional de los historiadores del arte que sin autor no hay obra de que hablar, por más que la obra sea rica en argumentos como hemos pretendido demostrar.

Gómez Moreno (1926) duda: o importado de Italia (pero entonces no pegan rasgos muy españoles), o fruto de la colaboración de dos artistas, o un «ecléctico precursor de Becerra». Años más tarde, en «La escultura

del Renacimiento en España» (Gustavo Gili, Barcelona, 1931) califica el retablo de «berruguetesco» pero sin las deformaciones y errores anatómicos de Berruguete, y lo atribuye a Manuel Álvarez, cuñado de Francisco Giralte y discípulo y criado de Berruguete como el propio Giralte.

Pues así estamos. No hubo más atribuciones desde entonces.

La obra es complicada, por la cantidad de influencias que revela con total claridad. La época es difícil, porque la España internacional y señora del mundo del siglo XVI reúne artistas de todos los países europeos y manda a Italia a formarse y trabajar a los escultores españoles.

Pese a todo y a sabiendas de que mientras no se dé una aportación documental no habrá seguridad, pues los documentos a menudo causan sorpresas, voy a dar mi opinión sobre la autoría de este sepulcro.

Está claro que el San Juan Bautista no puede ser más que de **Juni**, pues no resulta aceptable pensar que en la plenitud de su arte **Juan de Juni** haya podido permitir que otro artista realizara una variante de una obra suya; tampoco había motivo para que otro artista copiara una figura menor y prácticamente desconocida en su época. Tirando de este hilo tenemos que atribuir también a **Juni** la traza del retablo, pues el vano «cuasi palladiano» de que hemos hablado lo practica **Juni** en los retablos de la Antigua (1545-62), de Burgo de Osma (1550-54) y de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco (1557): un vano central amplio y cerrado en arco que se flanquea con dos rectángulos laterales. Hemos visto cómo el Caballero Guiral vivía en Valladolid, donde hace testamento, y es sabido que **Juni** era en la ciudad el artista más importante de aquellos años. Atribución pues de mucho interés, bien por la fecha de la obra en la década de los 50, en la plenitud de **Juni**, bien por tratarse de un material —el alabastro— poco utilizado por el artista.

Para la caja, la figura yacente, las virtudes y la profusa decoración, y siguiendo la pista de Gómez Moreno, para quien el sepulcro de Guiral **delata a un ecléctico precursor de Becerra** topamos con un escultor que cumple todas las condiciones impuestas: posible formación italiana, indiscutible oficio y categoría probada, formación y presencia en Castilla, que abandonaría más tarde para trabajar en Sevilla.

Se trata de **Juan Bautista Vázquez el Viejo**. Trabaja en Toledo de 1556 a 1560 (Ceán) realizando dos profetas y el ángel de la Anunciación en la puerta de la fachada del Reloj de la catedral de Toledo. Su relación con Berruguete y el sepulcro de Tavera queda confirmada por el hecho de que el propio Berruguete le nombra tasador de dicho sepulcro cuando pide ser pagado por la obra (6 de Agosto de 1561, ante el escribano Gaspar de San Pedro, publicado por Martí y Monsó. pág. 463). El hecho de ser nombrado tasador en una obra tan importante era a la vez una muestra de confianza personal y un reconocimiento de categoría artística, detalles ambos no desdeñables viniendo de Berruguete.

La relación de Juan Bautista Vázquez con la Catedral de Ávila y por tanto con Villoldo, Picardo y Giralte, y su superior consideración como escultor queda probada por el encargo que recibe de la **Piedad**, réplica de Miguel Ángel que delata sutiles diferencias e interpretación personal, y que de paso demuestra un dominio sin tacha de lo italiano.

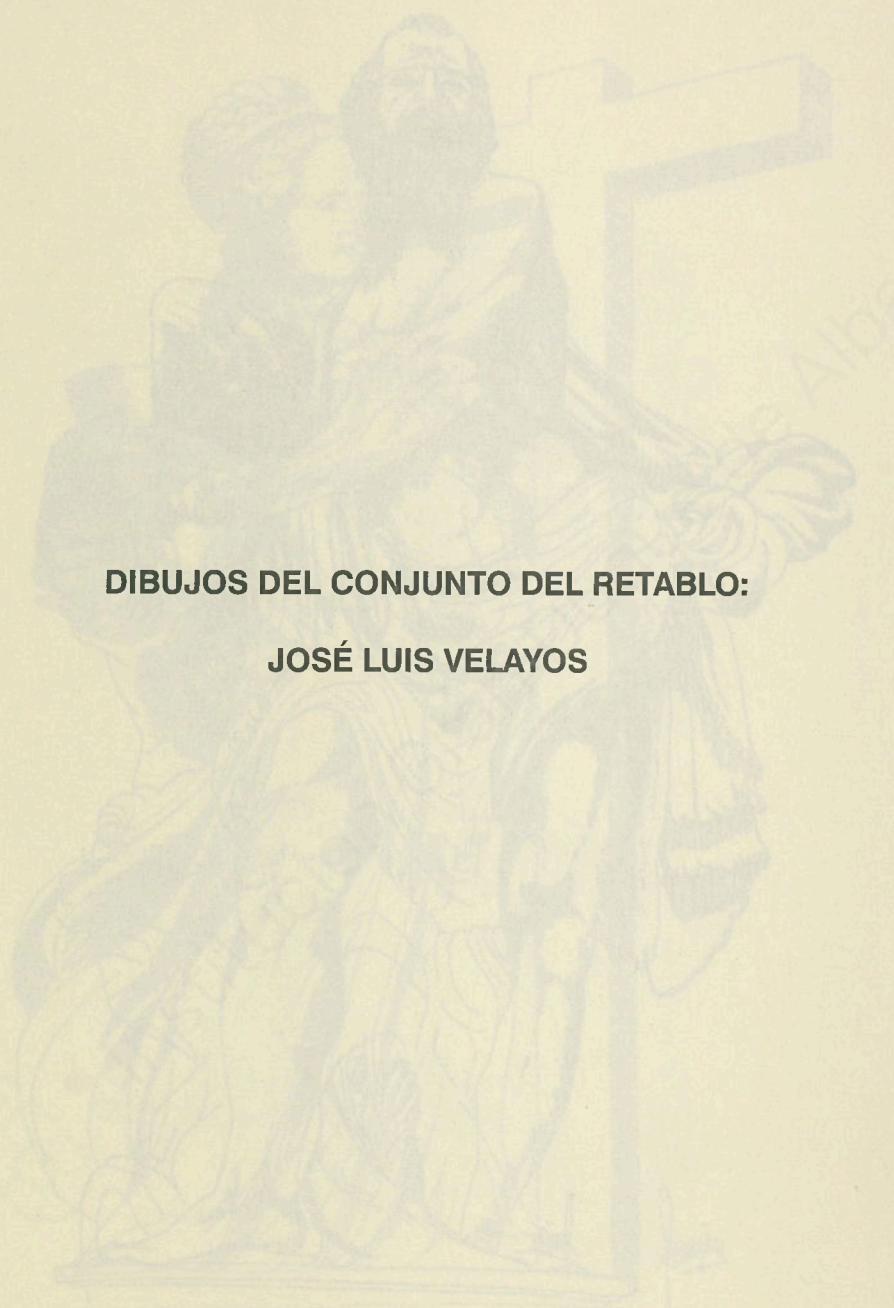
En otra de sus obras confirmadas, el sepulcro del **Inquisidor Corro** de San Vicente de la Barquera de Santander (Gómez Moreno), imita el tipo del lector recostado (el Doncel de Sigüenza). Maravilla ver cómo el cuerpo del Inquisidor emerge bajo su pesado traje talar: un similar tratamiento de paños se da en la Piedad de Ávila y en varias figuras del sepulcro de Madrigal.

También resulta convincente la comparación entre los putti laterales que adornan el sepulcro de San Vicente de la Barquera, con los niños medio desnudos que flanquean la Piedad de Ávila y con los putti y angelotes rollizos, aunque más pequeños, de la obra de Madrigal; o la relación entre el trabajo minucioso de las cartelas con letreros en las obras de Madrigal y San Vicente.

Bautista Vázquez es un escultor de gran cincel, ecléctico y clasicista tardío como para hacer una réplica de una obra de juventud de Miguel Ángel o capaz de imitar el aún más antiguo Doncel de Sigüenza, perfecto conocedor de lo italiano y de lo español, relacionado con los mejores artistas de la Castilla de su tiempo, como eran Berruguete y Juni. A partir de 1561 se marchó a trabajar a Andalucía. Allí recibió el encargo del sepulcro de Corro, Inquisidor en la poderosa Sevilla. Muere en 1589. Sobre su figura ha escrito recientemente Margarita Estella Marcos (CESIC, Madrid, 1990), probando la relación de **Vázquez** con **Juni** en obras de la catedral de Burgo de Osma.

Respecto al Calvario y con más precauciones, el Crucifijo parece atribuible al propio Juan Bautista Vázquez. Las figuras de San Juan y de la Virgen son muy goticistas y berruguetesas. El escultor relacionado con Vázquez y con Juni que mejor encaja en su autoría es sin duda el palentino **Francisco Giralte**. Una justificación más detallada de esta opinión queda para mejor ocasión.

Lo que a mi entender tenemos pues en Madrigal es una obra dirigida por **Juan de Juni** en compañía con **Juan Bautista Vázquez el Viejo** y **Francisco Giralte**.



DIBUJOS DEL CONJUNTO DEL RETABLO:

JOSÉ LUIS VELAYOS

ATENTUAS HALL HAD

LA FOLLYA ALBERTO T. ZALTA, ESTEBAN REGINHO, CARMONA, LUIS ALVARO, J. A.

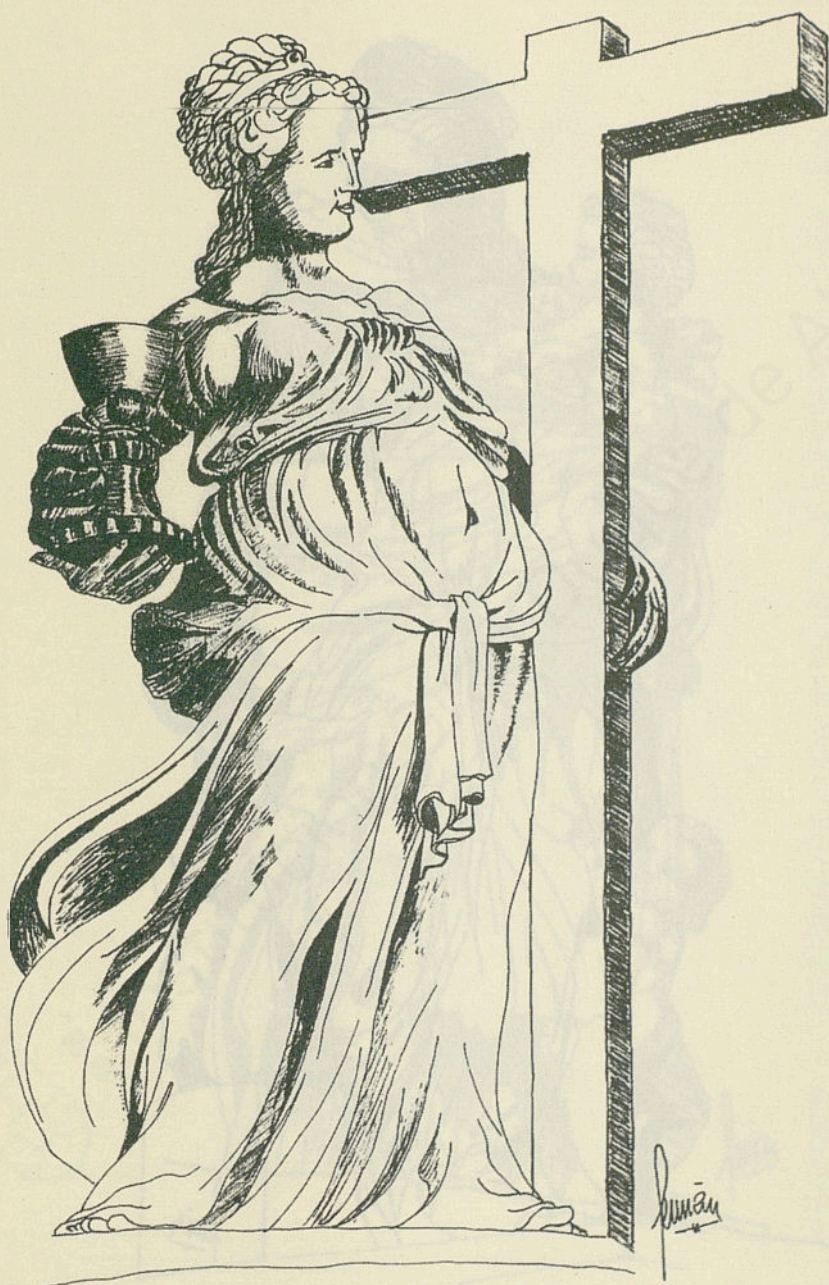
(Cataluña, España) (España, España) (España, España) (España, España)



SAN JUAN BAUTISTA.

Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).

(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)



LA FE. Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)

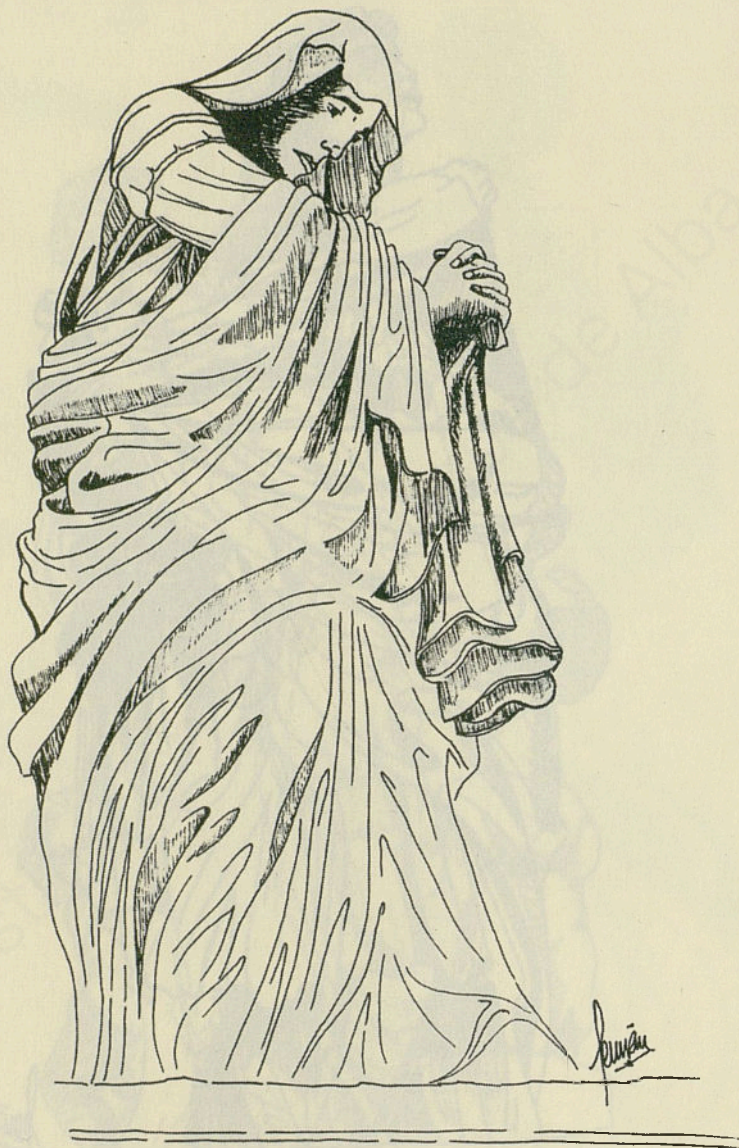


LA CARIDAD. Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)



SAN JUAN EN EL CALVARIO. Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas
Torres (Ávila).

(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)



LA VIRGEN DEL CALVARIO. Iglesia de San Nicolás.

Madrigal de las Altas Torres (Ávila).

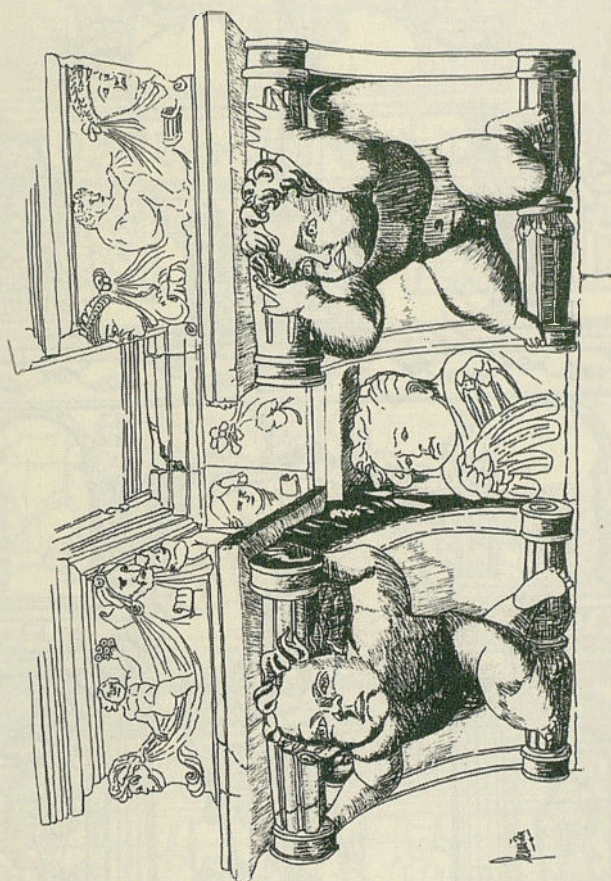
(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)



SEPULCRO DE Dn. GONZALO GUIRAL. Iglesia de San Nicolás, Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega, Asturias)



MOTIVO DEL SEPULCRO DE Dn. GONZALO GUIRAL.
Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
(Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)



DETALLE DE LA BASE DEL RETABLO
Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
 (Dibujo a plumilla de Germán García Ortega. Asturias)

